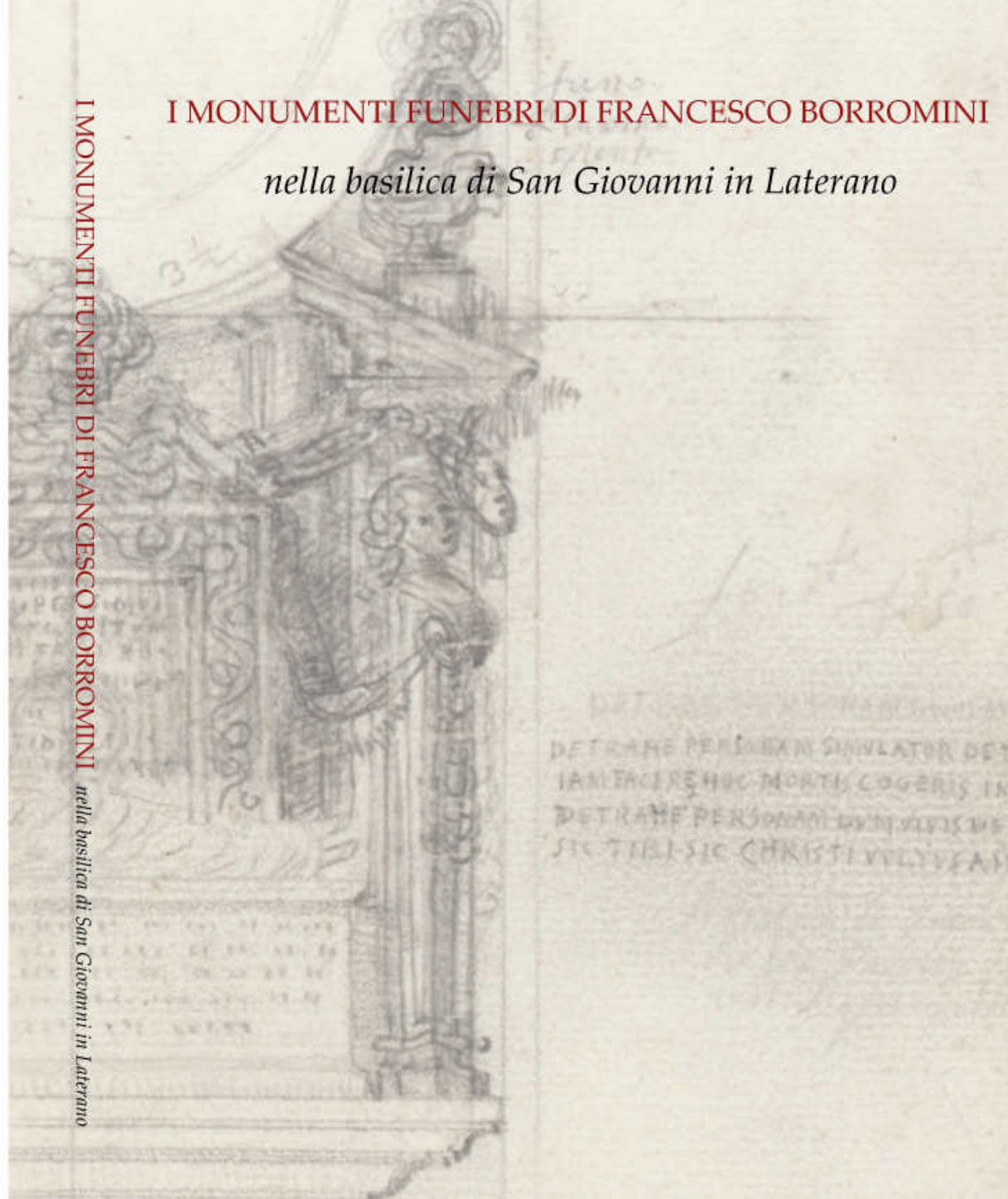


I MONUMENTI FUNEBRI DI FRANCESCO BORROMINI

nella basilica di San Giovanni in Laterano

I MONUMENTI FUNEBRI DI FRANCESCO BORROMINI *nella basilica di San Giovanni in Laterano*



In copertina:

F. Borromini, Progetto iniziale per la tomba Mellini,

Az. Rom 403



I MONUMENTI FUNEBRI DI FRANCESCO BORROMINI

nella basilica di San Giovanni in Laterano

Università degli Studi di Camerino
Scuola di Architettura e Design "E. Vittoria"
Corso di Laurea Magistrale in Architettura
Tesi di Laurea in Storia dell'Architettura
A.A. 2012-2013

Relatore: Prof. Federico Bellini

Laureanda: Francesca Fraino

Ai miei genitori, Anna e Dante

Sommario

7	Introduzione
11	Il monumento funerario a Roma nei secoli XVI e XVII
21	Il restauro di San Giovanni in Laterano
35	Il completamento della basilica: le memorie funebri
	I monumenti a "mostra semplice"
43	<i>Il monumento di Riccardo Annibaldi</i>
67	<i>Il monumento di Gerardo Bianchi</i>
	I monumenti a "tempietto proiettato"
87	<i>Il monumento di Bernardo Caracciolo</i>
111	<i>Il monumento di Antonio Martínez De Chaves</i>
135	<i>Il monumento di Conte Casati</i>
153	<i>Il monumento di Giulio Acquaviva</i>
171	<i>Il monumento di Bonifacio VIII</i>
189	<i>Il monumento di Alessandro III</i>
	I monumenti a "mostra ibrida"
213	<i>Il monumento di Sergio IV</i>
231	<i>Il monumento di Pietro Paolo Mellini</i>
249	<i>Un caso particolare: il monumento di Silvestro II</i>
257	Conclusioni
261	Appendice
265	Bibliografia
273	Ringraziamenti

Introduzione

Questa tesi tratta delle memorie funebri dei papi e dei cardinali, che furono ricomposte nella Basilica di San Giovanni in Laterano da Francesco Borromini, sotto il pontificato di Alessandro VII.

Una vera e propria architettura di interni, ai confini con la scultura, che impegnò il maestro del Barocco romano negli ultimi anni della sua vita, anni oscuri per l'architetto ma anche molto fruttuosi, contrassegnati da opere straordinarie quali il collegio di Propaganda Fide, il tiburio di Sant'Andrea delle Fratte e la facciata di San Carlo alle Quattro Fontane.

Memorie che sono una testimonianza fondamentale, non solo perché costituiscono un punto di arrivo per l'instancabile ricerca storica, spaziale e decorativa del maestro, ma anche per il fatto che egli stesso ne prenderà spunto e ne svilupperà le tematiche in opere più o meno contemporanee, proseguendo il suo lavoro di ricerca architettonica e arricchendolo. Un punto di massima espressione di linguaggio insomma, e contemporaneamente di base per nuovi sviluppi.

I monumenti di San Giovanni rappresentano una singolare esperienza nell'opera di Borromini ed anche per Borromini stesso, il quale si trovò a diretto contatto con il lavoro svolto dai suoi antichi predecessori all'interno della basilica. Come vedremo nel corso della tesi, questo contatto fu amorevole e felice; analizzeremo come il maestro racchiuse in uno scrigno i preziosi resti delle antiche tombe e come tutto ciò diventi un tutt'uno con le navate della chiesa stessa, armonizzandosi perfettamente all'opera di restauro compiuta in

età innocenziana.

Questa architettura nell'architettura non è mai scontata, né banale; Borromini esplicitò nei confronti delle mostre un approccio sempre nuovo dal quale scaturirono particolari unici.

Il maestro ticinese dunque, non limitandosi a ripristinare con freddezza le opere tombali medievali e rinascimentali, ne effettuò una profonda e appassionata lettura storico-critica per poi "adagiarle" in una cornice del tutto nuova ed in sintonia con il resto della basilica. In questo lavoro egli sembrò ripetere ciò che aveva fatto pochi anni prima con il restauro della chiesa: conservare i resti dell'antica basilica paleocristiana come fossero reliquie, racchiudendoli in una struttura nuova che non ne avrebbe cancellato la memoria, anzi, l'avrebbe conservata per sempre. Entrando nella cattedrale si rimane colpiti dall'eterogeneità degli ambienti, un'eterogeneità dovuta alla volontà di papa Innocenzo X di conservare quanto più possibile dell'antica basilica. Si è ottenuta così una felice convivenza tra opere barocche ed opere cosmatesche e rinascimentali, convivenza che Borromini ci ripropone nelle sue memorie in una scala minore. I cenotafi dunque, rappresentano "in miniatura" quello che aveva rappresentato pochi anni prima il grandioso restauro della basilica e in essi Borromini mostra la volontà di affiancare la conservazione dell'antico all'innovazione del moderno.

La tesi si articola in due parti fondamentali. Nella prima scorreremo brevemente qualche esempio di monumento funebre tra il 1500 ed il 1600 a Roma, per vedere quali tipologie di sepolcri il maestro aveva di fronte a sé, prima di cominciare il completamento di San Giovanni. Inoltre parleremo sinteticamente del restauro della cattedrale lateranense, per contestualizzare il

corpus della tesi in un ambito più ampio e necessario per capire la concezione delle memorie funebri.

La seconda parte è quella che si riferisce alle memorie borrominiane. Essa è articolata in pagine che sintetizzano graficamente la collocazione, la datazione ed i materiali utilizzati da Borromini e, per ogni monumento, queste schede sono opportunamente completate da testi corredati di immagini che illustrano le varie edicole. Le composizioni borrominiane infine, vengono analizzate secondo un ordine che tiene conto della loro forma e della concezione di fondo. Esse sono suddivise in monumenti a “mostra semplice”, a “tempietto proiettato” ed a “mostra ibrida”, in modo da seguire un filo del discorso organico che possa farci comprendere le varie differenze rintracciabili in queste splendide opere.

Il monumento funerario a Roma nei secoli XVI e XVII

L'arte funeraria ha suscitato nell'uomo un grande interesse sin dall'antichità, in special modo se si trattava di seppellire e celebrare un personaggio importante. Esaminando esclusivamente l'ambito romano ed in particolare gli anni fra il 1500 ed il 1600, ci possiamo rendere conto dell'ingente quantità di monumenti funebri eretti nelle basiliche in quel periodo, per celebrare la memoria e la gloria dell'uomo in questione o per conservarne la salma, costituendo, in quest'ultimo caso, una vera tomba.

Lo splendore della corte pontificia e l'opulenza delle famiglie patrizie hanno dato all'arte romana uno speciale carattere di sontuosità e questa si manifesta specialmente nel monumento sepolcrale e nelle cappelle gentilizie, in cui si accendeva una gara per superare gli altri col fasto delle decorazioni e con lo splendore dei materiali impiegati.

Basti visitare soltanto alcune chiese di Roma, per capacitarsi dell'imponente numero raggiunto dai cenotafi e dai sepolcri costruiti intorno al XVI secolo, per cui questo capitolo sarà sintetico ed illustrerà alcune delle tipologie più in voga, a cavallo tra Rinascimento, Manierismo e Barocco. Questo ci servirà ad esaminare ciò che Borromini aveva dinanzi a sé, prima di cimentarsi nel ripristino delle memorie lateranensi e quindi, per poter meglio apprezzare il rivoluzionario modo di concepire il monumento funebre, sulla scorta di quanto vedremo di seguito.

I monumenti funebri borrominiani, saranno sì assolutamente innovativi, costituendo un caso unico nell'arte funeraria ma al contempo, vedremo che il

maestro si servirà moltissimo degli esempi che aveva di fronte, per due principali motivi. Innanzitutto, riprendendo la libertà linguistica della sintassi che aveva caratterizzato il tardo Cinquecento e rielaborandola nelle sue nuove originalissime composizioni. In secondo luogo, contrastando alcuni aspetti, soprattutto della romanità manieristica, attraverso l'uso ricercato della monocromia e dei materiali da costruzione poveri. Borromini pertanto, riuscirà a generare pezzi unici all'interno del suo ambito culturale ma senza distaccarsi nettamente dalla tradizione.

I prototipi più comuni di tomba, che caratterizzano il periodo dalla fine del Quattrocento al Barocco, sono classificabili in linea di massima, in tre macrogruppi. In ognuno di questi poi, sono ovviamente presenti variazioni che riguardano l'impostazione generale e la decorazione scultorea o pittorica. I gruppi possono distinguersi fra: tombe ad arcosolio (con la variante ad arco trionfale), tombe a edicola e mostre funebri o cornici a parete.

Prima di descrivere queste tipologie sepolcrali, è opportuno ricordare che non tutti i monumenti funerari sono riunibili secondo categorie ben definite. Ad esempio, pensiamo alle realizzazioni di Michelangelo, le quali non sono inscrivibili in canonici gruppi, bensì costituiscono un patrimonio artistico sempre unico nel loro genere. Nel nostro caso, è doveroso citare la tomba costruita per il papa Giulio II Della Rovere (fig. 1), situata nella basilica di San Pietro in Vincoli. La progettazione del grandioso complesso durò ben trentotto anni, dal 1505 al 1543, ed essa fu decisamente travagliata per Michelangelo, il quale elaborò almeno sei progetti per poter soddisfare la committenza. Quello che oggi vediamo nella chiesa di San Pietro in Vincoli è la realizzazione che non rispecchia la prima concezione michelangiotesca del mausoleo; essa è

comunque monumentale, sebbene ne furono ridotte drasticamente le dimensioni. Si tratta di un'architettura proiettata sulla parete, cioè è una tomba che si sviluppa su due ordini alludendo ad un vero e proprio edificio. La parte inferiore, eseguita dal maestro stesso, accoglie al centro la celeberrima statua del Mosè (1513-15) e quest'ultima è affiancata dai due partiti architettonici sui quali si appoggia il secondo ordine. Esso è generato da una specie di struttura a pettine, delineata da parti sporgenti, con le paraste rastremate, e dalle rientranze: in quella centrale è posizionata la figura distesa di Giulio II. Il mausoleo di papa Della Rovere è interessantissimo proprio per il perfetto connubio tra architettura e scultura, poiché le due arti si completano a vicenda. Lo spirito architettonico che definisce questa tomba inoltre, contribuirà in larga misura agli spunti offerti a Borromini, essendo le sue memorie lateranensi dei mirabili piccoli edifici proiettati.

Il sepolcro giuliano fu d'ispirazione per Domenico Fontana e Flaminio Ponzio che, nelle rispettive cappelle Sistina e Paolina, edificate in Santa Maria Maggiore, realizzarono monumentali tombe per quattro pontefici. Nella cappella Sistina, commissionata nel 1585, Fontana realizzò due sepolcri a parete che ripropongono architetture proiettate. Essi si articolano su due ordini: il primo, corinzio, accoglie la statua del papa Sisto V Peretti (fig. 2) nell'una e la statua di Pio V Ghislieri nell'altra, e fa da cornice all'apparato decorativo; il secondo, che è costituito da un attico, è scandito da quattro paraste ad erma, poste in corrispondenza delle colonne sottostanti, ed inquadra ricchi accessori scultorei. Su questo modello si mosse il Ponzio, che intorno al 1615 eresse le tombe per i papi Paolo V Borghese (fig. 3) e Clemente VIII Aldobrandini. Una caratteristica peculiare dei quattro sepolcri pontifici è l'uso assoluto di materiali



Fig. 1_ Michelangelo, tomba di papa Giulio II nella basilica di San Pietro in Vincoli.



Fig. 2_ D. Fontana, tomba di papa Sisto V nella cappella Sistina in Santa Maria Maggiore.



Fig. 3_ F. Ponzio, tomba di papa Paolo V (particolare) nella cappella Borghese in Santa Maria Maggiore.

ricchi, quali i marmi, impiegati nelle più disparate tonalità: la policromia sarà uno degli elementi sempre ricorrenti per tutta la fine del Cinquecento e nel Barocco, mentre Borromini punterà la sua ricerca formale proprio sull'uso di un unico colore e sull'omogeneità dei toni, nella maggior parte delle sue creazioni. Ora, tornando ai tre gruppi elencati in precedenza, vediamo qualche esempio che espliciti la tradizione scultoreo-architettonica dell'arte funeraria romana.

Le tombe ad arcosolio, che vennero impiegate soprattutto dalla fine del Quattrocento fino alla metà del Cinquecento circa, sono rilevanti per il loro carattere di monumentalità. Nelle basiliche romane, è molto frequente incontrare questa tipologia di sepolcro e numerosi esempi sono ad opera della scuola di Andrea Bregno (1418 circa-1503). L'arcosolio, ha origini antiche: esso proviene dalle catacombe e, in epoca rinascimentale, venne mirabilmente reinterpretato, arricchito dalle tipiche decorazioni quattrocentesche e trattato come una vera cornice architettonica. Uno dei tanti esempi, è la tomba marmorea del cardinale Giorgio Costa (fig. 4), eretto nell'omonima cappella in Santa Maria del Popolo, dagli aiuti del Bregno. Il sarcofago, sul quale giace l'effigie del porporato, è inserito fra i due piedritti, in un incasso ricavato nella parete di fondo. La cornice architettonica, che ospita l'urna, termina con un arco a tutto sesto e, nella lunetta ad esso sottesa, gli artisti erano soliti eseguire delle decorazioni sacre in bassorilievo.

Il sepolcro ad arcosolio venne spesso rielaborato nel corso del 1500: una variante abbastanza impiegata è la tomba che riecheggia la forma degli archi trionfali antichi. Due imponenti esempi, che si fondano su questa idea, sono i monumenti funebri collocati nel coro di Santa Maria del Popolo, dedicati ai cardinali Ascanio Maria Sforza Visconti e Girolamo Basso Della Rovere (figg. 5

e 6). Le tombe vennero erette da Andrea Sansovino (1467-1529), rispettivamente nel 1505 e nel 1507. Queste opere mostrano già il passaggio dal Quattrocento al Cinquecento, in una fusione tra l'arte antica romana, espressa nella struttura architettonica ad arco trionfale, tra l'arte etrusca, palesata dalla postura delle statue e l'arte quattrocentesca, ricca di decorazione.

La seconda grande tipologia impiegata a Roma è quella della tomba a edicola. Questo modo di concepire il monumento funebre proviene dalla cultura degli altari, realizzati appunto sul modello delle edicole antiche. Un sepolcro così modellato, si presenta analogamente alla facciata di un tempio; si tratta di un vero e proprio *prònaos*, composto da un basamento, due sostegni (quasi sempre colonne) e un timpano triangolare o rotondo. Un classico esempio che esplica ciò, sono i monumenti funebri dedicati ai cardinali Federico e Paolo Cesi (figg. 7 e 8), ubicati nell'omonima cappella, nella basilica di Santa Maria Maggiore. I due sepolcri, ricavati in un leggero spessore murario arcuato a sesto pieno, sono formati da blocchi marmorei che contengono l'iscrizione, sormontati dai sarcofagi in marmo scuro sui quali sono distesi i corpi dei cardinali, scolpiti nella stessa materia preziosa. Essi sono inquadrati dalle piccole architetture templari timpanate e di ordine corinzio, le quali si presentano opulente in materiali e in decorazione. Come accennato prima, la ricchezza delle materie costruttive giocherà un ruolo decisivo nell'ambito del Manierismo e del Barocco, tanto da diventare una caratteristica comune ed uno status dei monumenti funerari.

La terza grande categoria è rappresentata dalle mostre funebri, ossia cornici a parete che simulano delle architetture (figg. 9 e 10). Esse non lo sono per il semplice motivo che non assolvono a funzioni di carattere statico e strutturale,



Fig. 4_ Aiuti del Bregno, tomba del cardinale Giorgio Costa nella cappella Costa in Santa Maria del Popolo.



Fig. 5_ A. Sansovino, tomba del cardinale Ascanio Maria Sforza Visconti nel coro in Santa Maria del Popolo.



Fig. 6_ A. Sansovino, tomba del cardinale Girolamo Basso Della Rovere nel coro in Santa Maria del Popolo.



Fig. 7_ La tomba del cardinale Paolo Cesi nella cappella Cesi in Santa Maria Maggiore.



Fig. 8_ La tomba del cardinale Federico Cesi nella cappella Cesi in Santa Maria Maggiore.

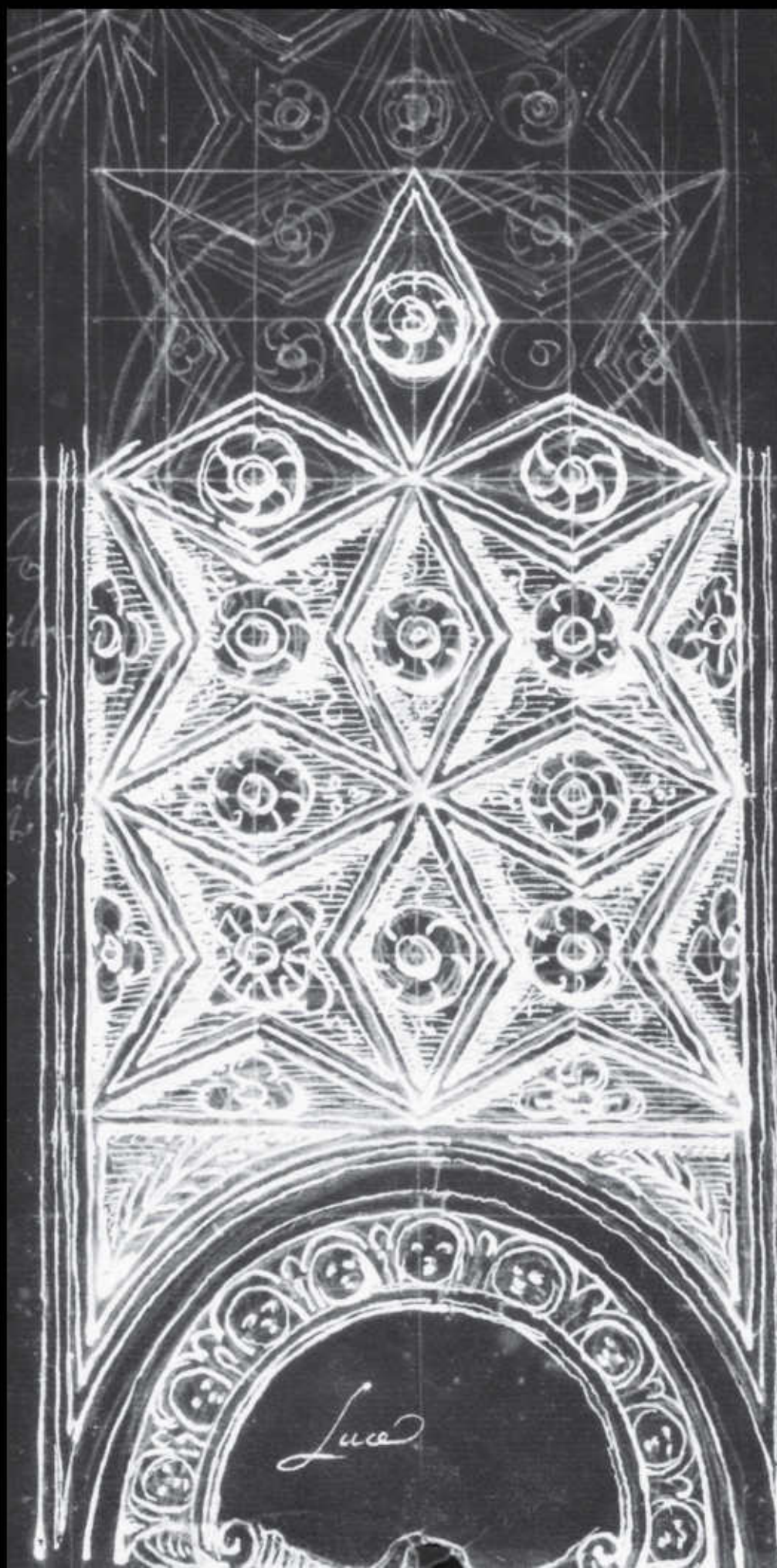
per via della loro ampia libertà linguistica. Si tratta di tempietti schiacciati sulle pareti o sui pilastri, i quali presentano tutti gli elementi che formano un edificio, un tempio, ma stravolti. Stravolti, perché in essi avvengono dei processi formali-decorativi che in un'architettura vera e propria non troverebbero luogo. È assai frequente rintracciare le mostre funebri nelle basiliche romane, poiché esse furono un modello molto utilizzato ed hanno un ruolo da protagoniste nella tradizione romana, in particolar modo dalla seconda metà del Cinquecento. Inoltre, la policromia ed i marmi pregiati impiegati nella loro costruzione, continuano ad essere degli elementi costanti. Probabilmente, proprio queste mostre, che per il loro largo impiego divennero abbastanza stereotipate, diedero l'input ai rivoluzionari allestimenti borrominiani: la libertà linguistica, la voglia di superare la bidimensionalità, suggerendo profondità alle architetture simulate, l'intenzione di contraddire il tipico uso del colore con toni omogenei e neutri, la dimostrazione che, per mezzo di materie povere come lo stucco, si possa giungere a risultati eccelsi.

Come vedremo nei prossimi capitoli, Borromini inventò un originalissimo modo di concepire i sepolcri, dettato dalle condizioni della basilica lateranense (vedremo che la presenza delle finestre ovali è fondamentale nell'immaginario dell'architetto) e soprattutto dall'instancabile ricerca spaziale e formale del maestro che seppe dare un fondamentale scatto dinamico all'arte del suo tempo.



Figg. 9 e 10_ Esempi di mostre funebri a parete della seconda metà del Cinquecento, nella basilica di San Giovanni in Laterano.

Il restauro di San Giovanni in Laterano



*ni use anero ma
di nello palme
tre quipit*



*Variare le
cinequie*

Il restauro della basilica di San Giovanni in Laterano costituisce una delle tappe più avvincenti dell'architettura borrominiana, sia per la sua importanza storico-architettonica, sia per la psicologia del Borromini stesso, ed è il frutto di un faticoso e difficile lavoro. In questo capitolo, ne descriveremo brevemente i punti salienti, per introdurci nello studio attento delle memorie funebri, ultima opera che il maestro intraprese nella cattedrale.

Il compito di rinnovare la basilica, venne affidato a Borromini nel 1646, da papa Innocenzo X Pamphili, il quale fu eletto il 15 settembre 1644. Egli volle subito intraprendere la straordinaria campagna di lavori, in occasione dell'anno giubilare 1650. L'assegnazione di questo rifacimento fu per l'architetto un'occasione di rivalsa su Gian Lorenzo Bernini ma soprattutto costituiva l'opportunità di cimentarsi in un tema straordinario per grandezza ed importanza. Borromini aveva immaginato di ricostruire la chiesa proprio come Michelangelo aveva fatto in San Pietro sotto Giulio II ma le sue aspettative vennero immediatamente deluse. Innocenzo X aveva previsto lavori di conservazione e non un rifacimento totale dell'organismo, per cui, con le sue limitazioni, aveva menomato le grandi idee dell'architetto. Quello che infatti vediamo attualmente, entrando in San Giovanni, è una "piccola parte" di un programma di più ampio respiro, che il maestro ticinese dovette abbandonare. Papa Pamphili mostrò un'esplicita volontà di conservare, per quanto possibile, la basilica costantiniana ed il soffitto piano della navata maggiore⁽¹⁾(fig. 1).

(1) Il soffitto a lacunari fu iniziato sotto papa Pio IV a partire dal 1562 e terminato sotto Pio V. Esso venne disegnato da Daniele da Volterra ma viene spesso attribuito a Michelangelo. In A. Roca De Amicis 1995, pag. 30.

Leggiamo, in un passo del manoscritto sulla fabbrica di San Carlino, del frate Juan di San Bonaventura, che Borromini non poté rivelare tutto il suo ingegno al Laterano, perché *fu costretto de n. ro Sig. a osservare la forma antica della chiesa, ne anco permesse, si facesse la volta, ma volse che restasse il soffitto antico.*⁽²⁾ Una testimonianza della volontà del maestro, di ricostruzione totale, ci è tramandata da Giovanni Antonio Bianchi: «*L'idea del Cavalier Borromini non solo era di far la volta ma voleva far un cadino nel capo croce e voleva far la tribuna e due bracci laterali come S. Pietro e li aggiungeva 6 altre nicchi e caminava l'istesso ordine e la seconda nave giravano a torno come S. Carlo al Corso ma in milior forma [...]*».⁽³⁾ Possiamo comprendere, da queste affermazioni, quanta delusione arrecarono le rinunce al progetto complessivo e soprattutto, la rinuncia di poter ricostruire la volta della navata centrale (fig. 2).

Nei soli quattro anni che Borromini aveva a disposizione, non senza problemi che bloccarono più volte i lavori, l'architetto riuscì a portare a termine un restauro colossale che gli conferì prestigio per l'abilità tecnica mostrata, nonché per le splendide rifiniture e decorazioni.

Secondo i voleri del pontefice, il maestro ticinese si adoperò a costruire una sorta di teca che avesse il compito di conservare le antichità cristiane. Non potendo abbattere le strutture sollevate al tempo di Costantino (306-337), Borromini pensò di inglobarle nel nuovo, come fossero reliquie sacre.

(2) La *Relatione del Convento* di frate Juan di San Bonaventura è custodita nell'Archivio dei Trinitari a San Carlo alle Quattro Fontane ed è stata parzialmente pubblicata in O. Pollak, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, Vienna 1928, vol. 1 da pag. 36. Il passo qui trascritto è preso da A. Roca De Amicis 1995, pag. 40.

(3) Roma, Gabinetto delle Stampe e dei Disegni, n. 13829. Il testo è citato da K. Cassirer, *Zu Borromini Umbau des Lateranbasilika*, in «*Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*», 1992, pp. 55-66. Il passo è ripreso da A. Roca De Amicis 1995, pag. 40.



Fig. 1_ D. da Volterra, soffitto piano a lacunari nella navata maggiore di San Giovanni in Laterano, 1562. Fotografia di A. Vescovo, Fototeca della Bibliotheca Hertziana, Roma.



Fig. 2_ Probabile soluzione della volta pensata da Borromini, in un disegno di C. Ranzi. Da P. Portoghesi 1967, pag. 165.

I vecchi muri e i decadenti pilastri, vennero trattati come lo scheletro da cui non si poteva prescindere. L'architetto ingabbiò le coppie di colonne in un unico grande pilastro-setto e rinforzò i muri perimetrali con dei setti nei quali si aprono dei finestroni ovali; la vetusta cattedrale fu privata di ogni significato statico e al contempo rimase intatta, entro nuove vesti. In tal proposito, è interessante osservare la pianta della basilica *Vat. lat. 11258, f. 142* (fig. 3), che rappresenta un rilievo della cattedrale dopo il 1646. Nel disegno, possiamo distinguere in rosso le parti antiche immutate, mentre in blu sono evidenziati gli interventi borrominiani.

Poiché anche Vincenzo Della Greca⁽⁴⁾ si stava adoperando per l'incarico con alcune proposte,⁽⁵⁾ Borromini presentò a Innocenzo X ben tre differenti alternative (fig. 4a-b-c) ed il papa scelse la soluzione nella quale vediamo i cinque arconi. Il disegno *Vat. lat. 11258, f. 166*, è la proposta di rifacimento approvata dal papa. Un disegno conservato al museo Nazionale di Stoccolma (fig. 5), ci mostra la soluzione definitiva che venne redatta prima dell'aprile 1648.⁽⁶⁾

(4) Architetto e scrittore siciliano, nato a Palermo nel 1592 e morto a Roma nel 1661.

(5) V. Della Greca elaborò un progetto per la navata maggiore, conservato alla BAV come *Vat. lat. 11258, f. 145*. Si veda A. Roca De Amicis 1995, pag. 49.

(6) A. Roca De Amicis 1995, pag. 155, didascalia fig. 25.

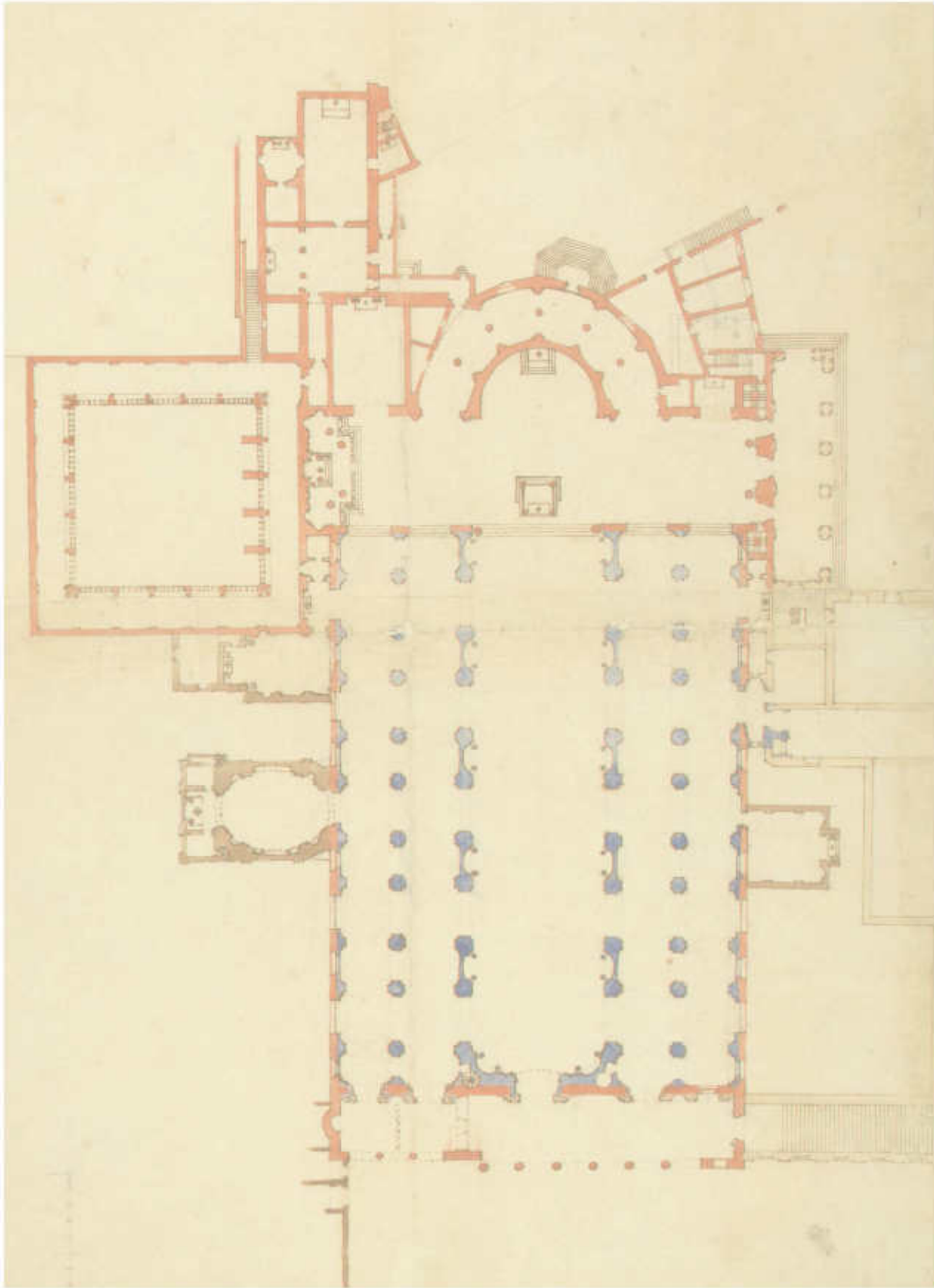


Fig. 3_ BAV, Vat. lat. 11258, f. 142, (particolare). Rilievo della basilica lateranense dopo il rifacimento borrominiano sotto Innocenzo X. Matita, inchiostro, acquerello marrone (cappelle laterali), rosso (preesistenze antiche), seppia (interventi di Sisto V) e blu (interventi di Borromini).

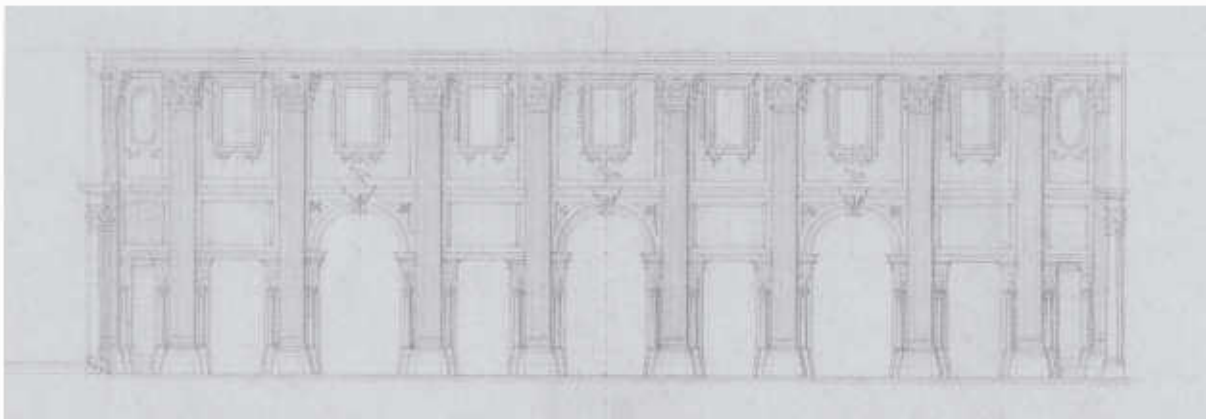


Fig. 4a_ BAV, Vat. lat. 11258, f. 147, F. Borromini, proposta di rifacimento del corpo longitudinale della basilica presentata a Innocenzo X (versione A). Alzato del lato nord della navata centrale. Ante aprile 1646.

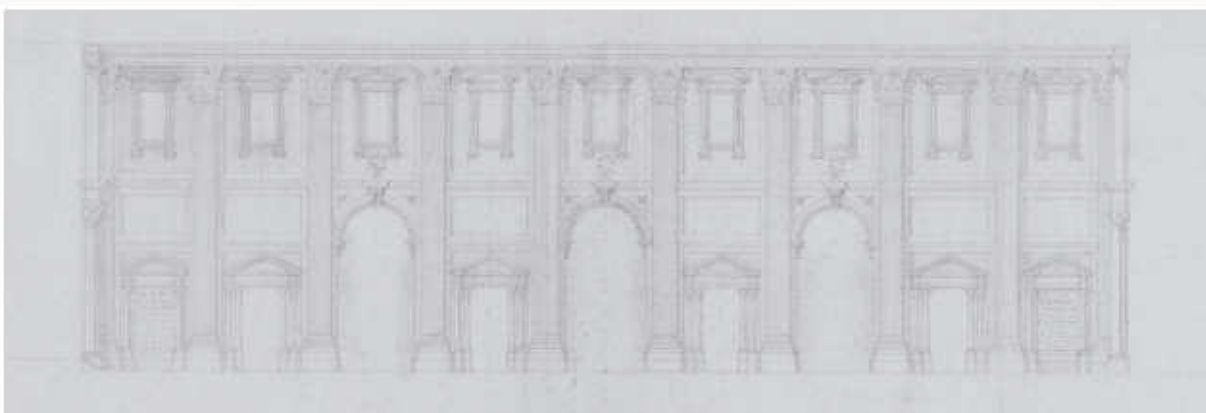


Fig. 4b_ BAV, Vat. lat. 11258, f. 149, F. Borromini, proposta di rifacimento del corpo longitudinale della basilica presentata a Innocenzo X (versione B). Alzato del lato nord della navata centrale. Ante aprile 1646.

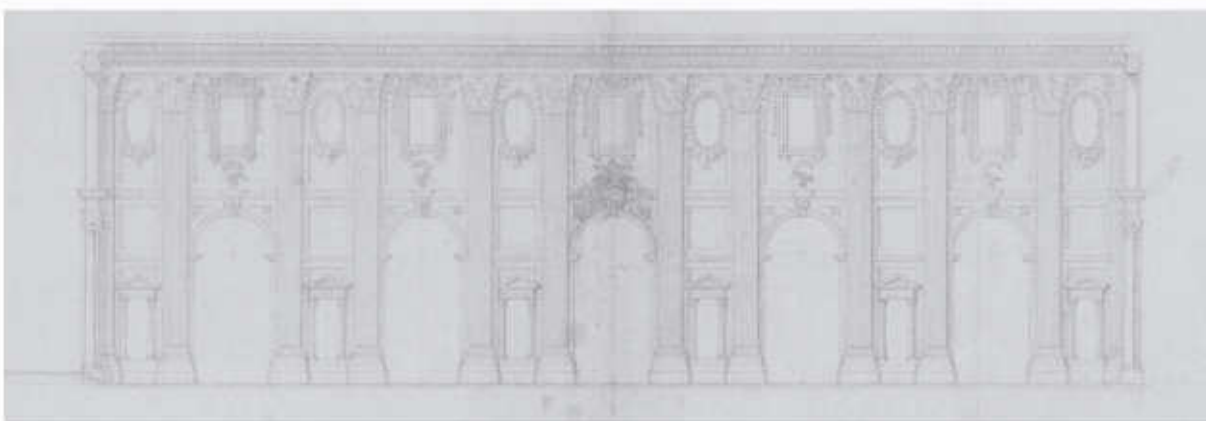


Fig. 4c_ BAV, Vat. lat. 11258, f. 166, F. Borromini, proposta di rifacimento del corpo longitudinale della basilica presentata a Innocenzo X (versione C- approvata dal papa). Alzato del lato nord della navata centrale. Ante aprile 1646.

Nella realizzazione, Borromini operò contestando l'indeterminatezza prospettica che permeava l'opera tardoantica, trasformando la navata maggiore in un embrionale ambiente a pianta centrale, ben distinto dal transetto e dall'abside, che rimasero immutati. La navata risulta interrotta più volte tramite l'adozione della travata ritmica, nella quale si alternano arconi e parti architravate, con proporzioni armoniose e ben leggibili, le quali donano al complesso una mirabile organicità (fig. 6). L'ordine adottato dal maestro ticinese è quello gigante: le grandi paraste scanalate, che sono addossate ai pilastri, terminano con capitelli corinzi a volute rovesce che reggono la trabeazione (fig. 7); questa non è continua, bensì spezzata ogni volta in corrispondenza delle arcate e per lasciar spazio alle aperture, dalle quali si sprigiona una luce intensa che modella l'ambiente. Dunque, ad ogni coppia di paraste corrisponde un tratto di cornice. Fu in questo punto che la coerente creatività dell'architetto fu frenata: proprio quando l'ordine gigante doveva proseguire con il suo slancio in copertura, esso rimase nettamente tagliato dal soffitto cinquecentesco.

L'estenuante ricerca sulla spazialità di San Giovanni trovò sicuramente compiutezza nelle navate minori. Qui Borromini, pur mantenendo il consueto impianto basilicale, riuscì a portare a termine i suoi concetti. Le navatelle infatti, spezzano la longitudinalità dell'aula ed il visitatore, entrando, è come se fosse guidato gradualmente, dal centro verso l'esterno, soprattutto grazie al lavoro svolto dalla luce e dai diaframmi dei fornicati. Il gioco chiaroscurale creato con le camere di luce, con le differenti coperture voltate e con i pilastri ad angolo smussato, riescono a trasmettere quel senso di dinamicità che l'architetto non poté conferire appieno alla lunga aula.

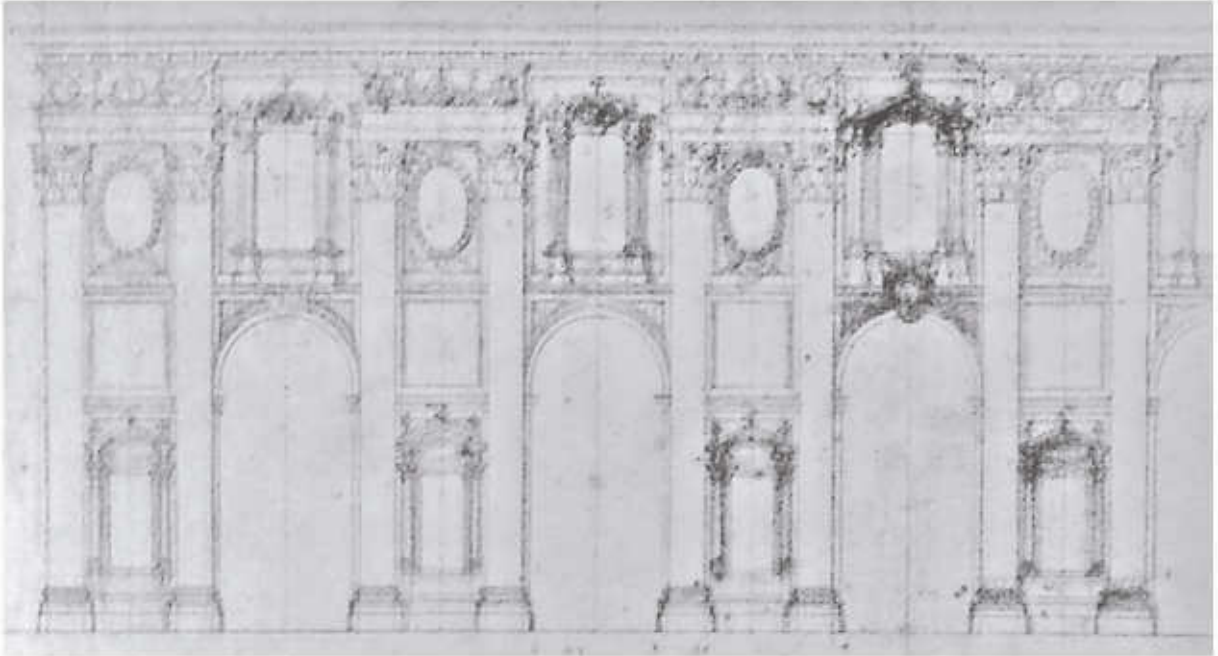


Fig. 5_ *Stoccolma Nationalmuseum, Tessin 8091. F. Borromini, progetto esecutivo per la navata centrale della basilica. Da A. Roca De Amicis 1995, pag. 155.*



Fig. 6_ *La travata ritmica che scandisce il ritmo della navata maggiore con gli arconi e l'ordine di paraste giganti. Fotografia di A. Vescovo, Fototeca della Bibliotheca Hertziana, Roma.*

Fig. 7_ *Particolare dell'ordine gigante con i capitelli corinzi a volute rovesce. Fotografia di A. Vescovo, Fototeca della Bibliotheca Hertziana, Roma.*



Le zone intermedie sono generate dall'alternarsi di cellule spaziali simmetriche e ben leggibili. Il ritmo si articola mediante campate voltate a vela, nelle quali si apre una bucatura che illumina al massimo la calotta, a campate più strette, che corrispondono ai pilastri, voltate a botte e che sono in ombra (fig. 8). Questo crea spettacolari effetti di tonalità che variano dal bianco al grigio, attraverso un graduale sfumato.

Il passaggio alle navi estreme infine, si avverte con il sensibile cambio di quota della copertura (fig. 9). Qui Borromini creò delle volte a schifo⁽⁷⁾ in tutte le campate e naturalmente, quelle in corrispondenza degli arconi sono più ampie. Nelle navate minori, la luminosità era garantita dalle finestre ovali ma attualmente non possiamo godere del percorso di luce guidata progettato dal maestro, in quanto le mostre ovate furono progressivamente chiuse per la costruzione delle cappelle gentilizie. Il raccordo fra le due navi laterali inoltre, è reso stupendo dai cherubini che si innestano agli angoli tra pilastri e architravi (fig. 10), addolcendo i vertici con le morbide ali, che diventano un'elegante soluzione per risolvere i nodi spigolosi; essi generano un rapporto di continuità che lega il tutto come fosse un unico telaio plastico. Questi angioletti poi, vengono ripetuti per tutta la lunghezza della navata, susseguendosi in un'affascinante prospettiva (fig. 11).

Tornando nuovamente all'aula centrale, vediamo come Borromini sia riuscito a dare un ulteriore scatto dinamico all'impostazione generale, nonostante le limitazioni imposte dal papa.

(7) La volta a schifo o a specchio è una volta a padiglione sezionata orizzontalmente.



Fig. 8_ L'alternarsi delle luminose volte a vela e delle più scure volte a botte nella navata intermedia sud. Fotografia di O. Savio, Fototeca della Bibliotheca Hertziana, Roma.

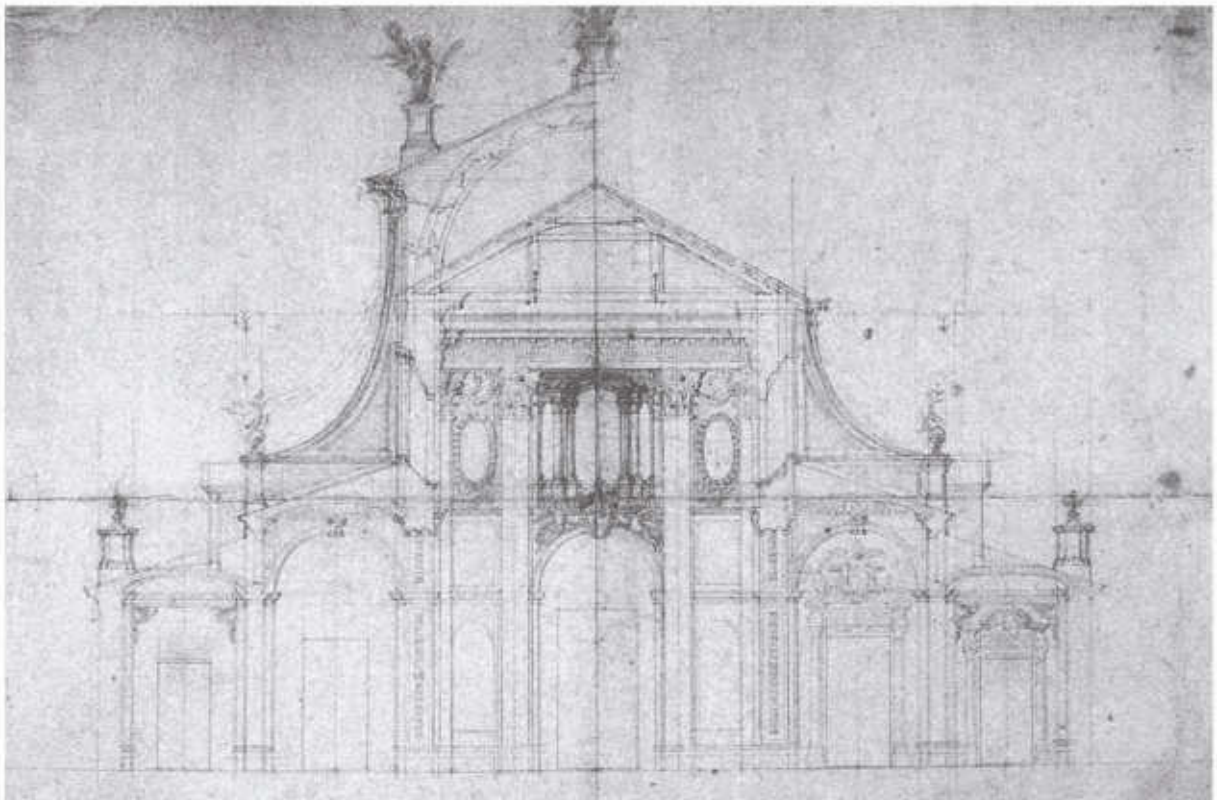


Fig. 9_ Milano, Collezione privata. F. Borromini, sezione trasversale della basilica, con lo studio per la controfacciata e per la volta della navata maggiore (fine 1646- inizio 1647).

Stiamo parlando della controfacciata, nella quale la sequenza delle lesene trabeate si adegua ad interassi più stretti, prendendo un'andatura concavo-convessa. Le paraste si contraggono piegandosi "a libro" ed il partito centrale suggerisce uno spazio proteso in avanti, culminante con l'imponente finestrone a edicola (fig. 12). La pseudoconcavità espressa in questo ambito peraltro, si contrappone al coro antico, cosicché pare che la basilica sia dotata di due absidi.

Infine, un accento va posto sulle nicchie che contengono le statue dei dodici Apostoli⁽⁸⁾(fig. 13), poiché nella sinfonia di ovali affrescati e specchiature scolpite, esse conferiscono alla grande navata un importante tocco plastico, anticipando quei lavori di "secondaria importanza" che rappresentano l'ultimo capolavoro di Borromini in Laterano: le memorie funebri.

(8) Borromini realizzò soltanto i tabernacoli. Le statue dei dodici Apostoli furono commissionate da papa Clemente XI Albani (1700-1721) e realizzate da Pierre Legros iunior, Angelo De Rossi e Camillo Rusconi.



Fig. 10_ I cherubini, utilizzati come soluzione d'angolo, conferiscono una continuità plastica.



Fig. 11_ Successione delle cellule voltate a specchio nella navata settentrionale.

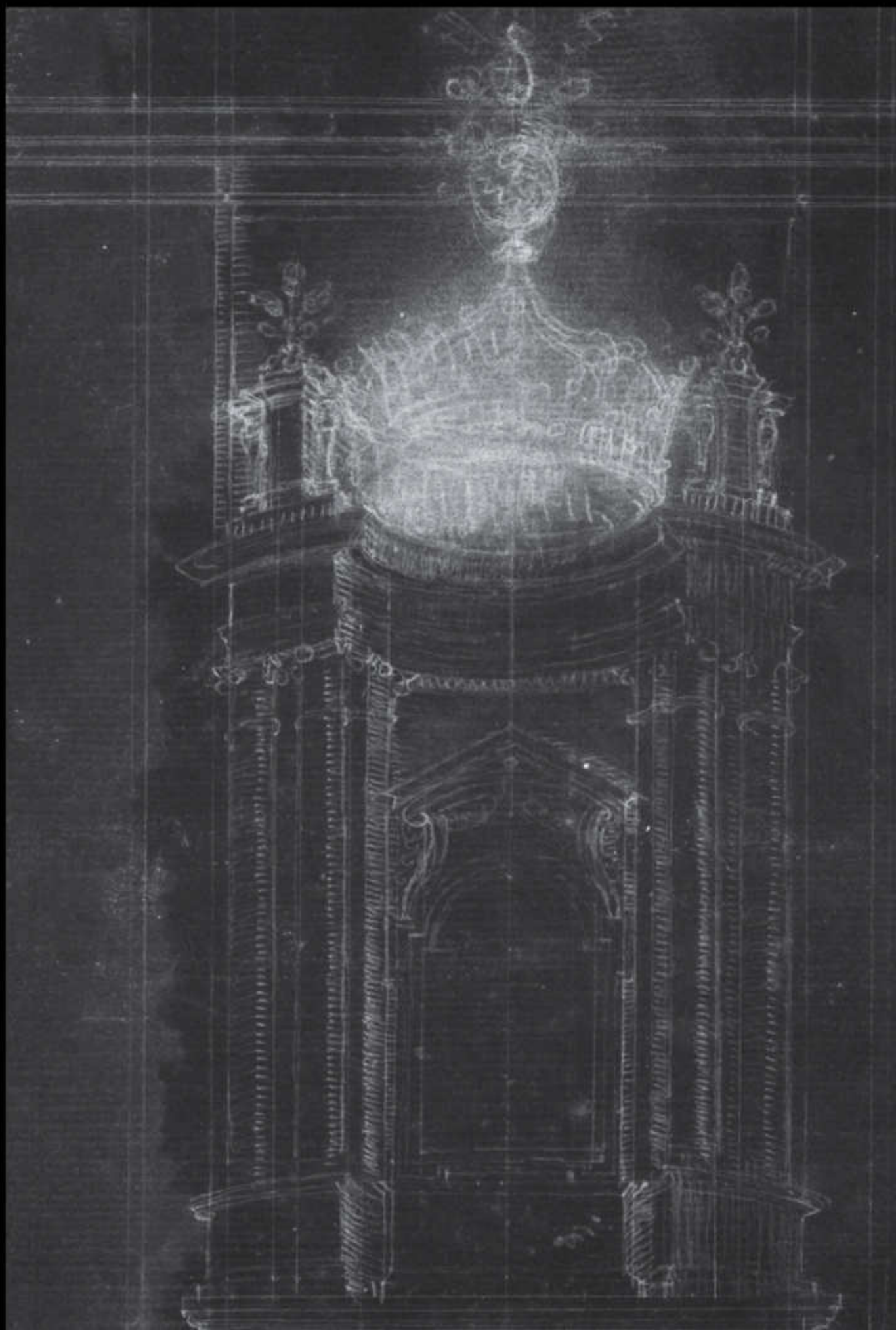


Fig. 12_ Finestrone a edicola della controfacciata. Fotografia di O. Savio, Fototeca della Bibliotheca Hertziana, Roma.



Fig. 13_ La plasticità dei tabernacoli ricavati nei grandi pilastrini. Fotografia di O. Savio, Fototeca della Bibliotheca Hertziana, Roma.

Il completamento della basilica: le memorie funebri



Nel corso della *restauratione*⁽¹⁾ degli anni 1646-50, Borromini dovette necessariamente smantellare una significativa quantità di tombe appartenenti ai papi ed ai cardinali sepolti nella basilica lateranense. Alcuni di essi andarono distrutti, altri sopravvissero nella loro integrità, di altri ancora invece rimase qualche frammento che venne trasportato nel chiostro, per essere conservato lì temporaneamente.

Il giubileo del 1650 si era concluso ormai da tempo ma quando Fabio Chigi salì al soglio pontificio, con il nome di Alessandro VII, nell'aprile del 1655, c'era ancora molto da sistemare nella cattedrale. Il papa ebbe lo stesso problema di Giulio II: dove e come ripristinare le vecchie tombe? Mentre papa Della Rovere, in San Pietro, aveva a disposizione una vasta cripta per riporre i sepolcri rimossi a causa dell'imponente rifacimento, a San Giovanni non c'era alcun sotterraneo: i monumenti funebri andavano ricollocati nelle navate. L'intenzione di finanziare gli ultimi lavori in Laterano, si era già palesata nel gennaio 1656, quando Alessandro VII, affiancato da Virgilio Spada,⁽²⁾ compì la Sacra visita nella cattedrale.⁽³⁾ Il papa però, fu molto chiaro nelle sue disposizioni: la basilica doveva essere terminata, purché non fossero intrapresi cantieri di rilevante importanza.

(1) A. Roca De Amicis 1995, pag. 13.

(2) Padre Virgilio Spada (1596-1662) era il responsabile dei lavori architettonici per la congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri. Fu il principale amministratore-supervisore nel campo dell'architettura ai tempi di Innocenzo X e Alessandro VII, nonché amico e portavoce di Borromini. Da *Borromini* 1999-2000, pag. 12.

(3) A. Roca De Amicis 1997, pag. 61.

Questa decisione venne presa per due motivi: in primis, perché San Giovanni si trovava in periferia e, in secondo luogo, perché papa Chigi non aveva intenzione di spendere troppi soldi, dato il coevo avvio dell'opera di piazza San Pietro.⁽⁴⁾ Borromini dunque, fu richiamato a completare la basilica *con il più sodo e facil modo che sia possibile*, modestamente e in fretta, poiché anche la fabbrica di Sant'Ivo alla Sapienza era in attesa di conclusione.⁽⁵⁾ Leggiamo in quest'ambito che il papa disse anco in proposito di Bormini, che l'aveva levato dalla Fabbrica di San Giovanni acciò voglia assistere alla Fabbrica della Sapienza e perché non tirasse tanto in lungo quelli Depositi di là [...].⁽⁶⁾ Dal diario di Alessandro VII, risulta chiaro che in data 4 aprile 1660, egli considerava i lavori in San Giovanni chiusi a tutti gli effetti.⁽⁷⁾ La datazione del gruppo di monumenti funebri, può quindi collocarsi tra il 1656 ed il 1660, in una fase totalmente autonoma dal rifacimento innocenziano; vedremo comunque, nel corso della tesi, che l'ultima edicola fu progettata nel 1666, per ordine di un committente privato.⁽⁸⁾

(4) I primi studi berniniani per la sistemazione di piazza San Pietro risalgono al 1656. L'idea definitiva fu redatta l'anno seguente e la costruzione si protrasse fino al 1667. Da P. Portoghesi 1966, pag. 205.

(5) I lavori di rifinitura interni furono completati nel 1660. Il pavimento a elementi trapezoidali bianchi e neri fu ultimato nel 1662. Altri lavori portati a termine nel palazzo della Sapienza risalgono agli anni 1665-66. Da P. Portoghesi 1966, pag. 653.

(6) A. Roca De Amicis 1997, pag. 61. La citazione è presa in ASR, *Cartari Febei*, vol. 72, fasc. II, ins. 8. Il passo è presente anche nei *Ragguagli Borrominiani*, a cura di M. Del Piazzo, Roma 1968, pp. 136-137.

(7) Krautheimer-Jones 1975, pag. 213, n. 397.

(8) Si tratta del monumento dedicato a Pietro Paolo Mellini, commissionata dal cardinale Urbano Mellini.

Nonostante le imposizioni e l'impazienza del papa, Borromini si dedicò a questo lavoro con infinito amore e impegno, in quanto per lui si trattava di un'ulteriore esperienza per cimentarsi nelle ricerche sulla spazialità e sulla libertà formale, cardini della sua opera, nonché di avere un profondo rapporto con le preesistenze dell'arte cristiana.

Riporre le antiche tombe nelle loro originarie collocazioni, all'interno delle nuovissime navate, sarebbe stato incoerente e banale e il maestro ticinese adottò la soluzione di ricomporre i frammenti entro cornici moderne. In questo modo, le memorie entrano omogeneamente a far parte del complesso lateranense, instaurando in esso e con esso un dialogo organico. Essendo le tombe anacronistiche rispetto all'insieme, Borromini ne scelse gli elementi più importanti storicamente ed architettonicamente; in alcuni casi, utilizzò soltanto i pochi pezzi che riuscì a reperire. Lo scopo dell'architetto era sì quello di preservare i reperti medievali, evidenziando quella *pietas* che era mancata nella rimozione delle tombe vaticane,⁽⁹⁾ ma soprattutto era quello di tradurli, reinterpretarli ed impaginarli nelle sue creazioni. Le edicole che racchiudono i reperti, come fossero citazioni storiche contestualizzate in un discorso moderno, sono composizioni formali che usano il linguaggio dell'architettura. Esse rappresentano un'opera di confine con la scultura, poiché sono prive di ogni significato statico. I monumenti funebri sono perciò episodi plastici che si inscrivono nelle campate, per cui hanno una libertà limitata; esse però, non coprendo alcun ruolo strutturale, si permettono stupendi processi di anamorfosi.

(9) A. Roca De Amicis 1997, pag. 62.

Borromini, in questo lavoro, raggiunse l'apice della sua ricerca formale, cioè il processo di liberazione dell'edicola dalla staticità della parete di fondo. Questo concetto di dinamicità, come vedremo nel corso della tesi tramite opportuni confronti, li ritroviamo soprattutto nelle ultime opere del maestro, essendo più o meno contemporanee alla realizzazione delle memorie. Ci riferiamo in modo particolare alla facciata di San Carlino, alle finestre del Collegio di Propaganda Fide, al tiburio di Sant'Andrea delle Fratte.

Le edicole si suddividono in due macrogruppi: i cenotafi che celebrano i papi, posti nella navata intermedia settentrionale, ed i sepolcri dei cardinali, ubicati nelle navate estreme. Questi ultimi rivestono una cospicua importanza, per la concezione di fondo che include inevitabilmente le finestre ovali. Borromini infatti, interpretò questi elementi come forme prospettiche e li sfruttò per suggerire la tridimensionalità. Le mostre ovate sono basilari per capire quest'opera, essendo il punto di partenza dei processi anamorfici che si verificano nei monumenti. Le trabeazioni inflesse e deformate, i partiti flessuosi, non avrebbero senso in assenza delle finestre ovali; le forme plastiche poi, generano insieme alla rigida stereometria degli inserti mirabili effetti di contrasto. I cenotafi papali invece, partono da diverse condizioni iniziali, per la mancanza dell'ovale, ma tendono ugualmente alla dinamicità e si distinguono prevalentemente per la ricchezza dei materiali o delle decorazioni.

Ciascuna opera infine, risponde a diverse caratteristiche formali; l'ordine architettonico e la spazialità ad esempio, ci indicano se il monumento ha le sembianze di una vera architettura (in questo caso parleremo di "tempietto proiettato"), di una mostra semplice, oppure di una sintesi fra le precedenti.

Le architetture simulate e attaccate alla parete, ci suggeriscono una incisiva

profondità collegata all'esperienza della colonnata di palazzo Spada (fig. 1).⁽¹⁰⁾

Lo spazio illusorio e curvato crea una terza dimensione che coinvolge la campata in cui è localizzato il monumento, conferendo dinamicità e continuità all'ambiente circostante.

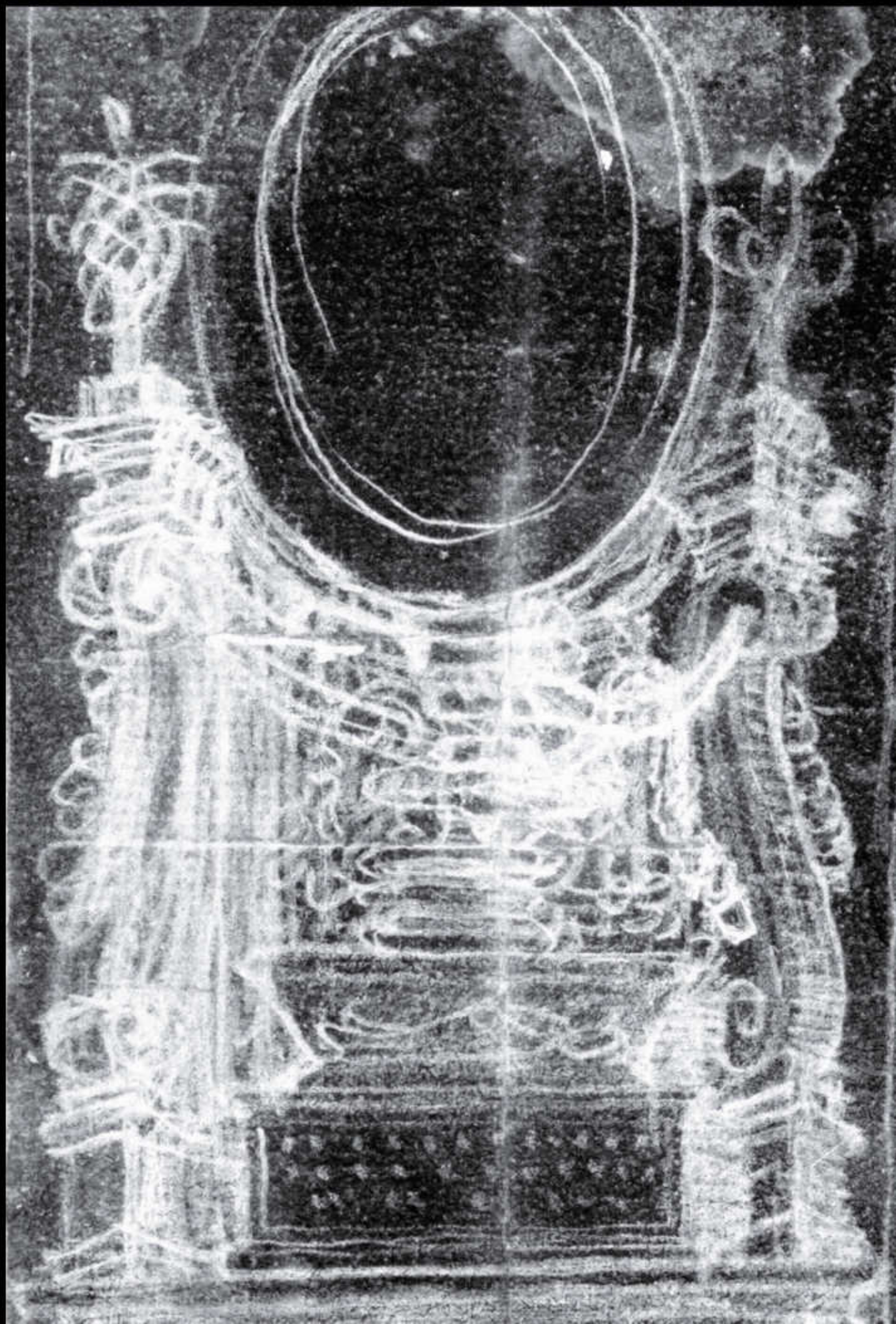
Ebbene, nelle sue ultime creazioni, Borromini toccò l'apice della sua lunga ricerca volta a liberare l'architettura dalle superfici piane tipiche della tradizione quattrocentesca, appannaggio di una concezione continua e quindi organica del costruito.

(10) La galleria prospettica di Palazzo Spada-Capodiferro, fu realizzata nel 1652-53, con l'aiuto del matematico Giovanni Maria da Bitonto. Da P. Portoghesi 1967, pag. 177. Un'accurata documentazione sulla colonnata è fornita da R. Sinigalli in *Borromini a quattro dimensioni. L'eresia prospettica di Palazzo Spada*, Roma 1981.

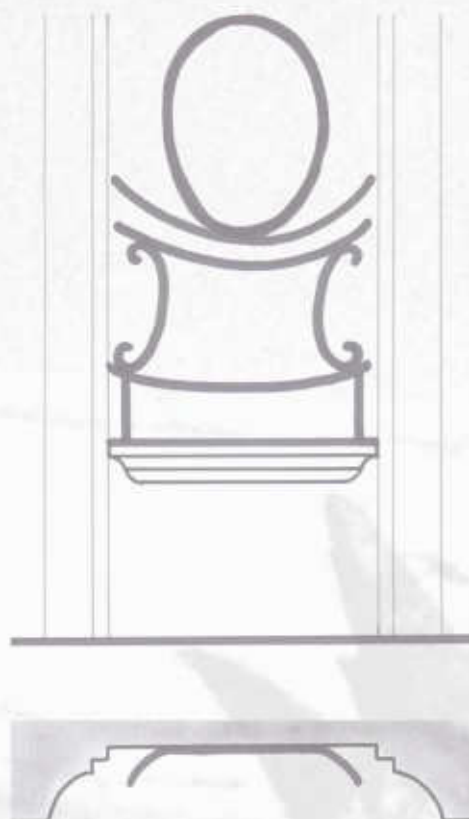


Fig. 1_ F. Borromini, colonnata prospettica di Palazzo Spada.
Fotografia di O. Savio, Fototeca della Bibliotheca Hertziana, Roma.

I monumenti a "mostra semplice"



Il monumento di Riccardo Annibaldi



Dedicazione_ Il monumento è dedicato a Riccardo Annibaldi della Molarata, nato a Roma tra il 1200 e il 1210, creato cardinale da papa Gregorio IX nel 1237 e morto nel 1276.

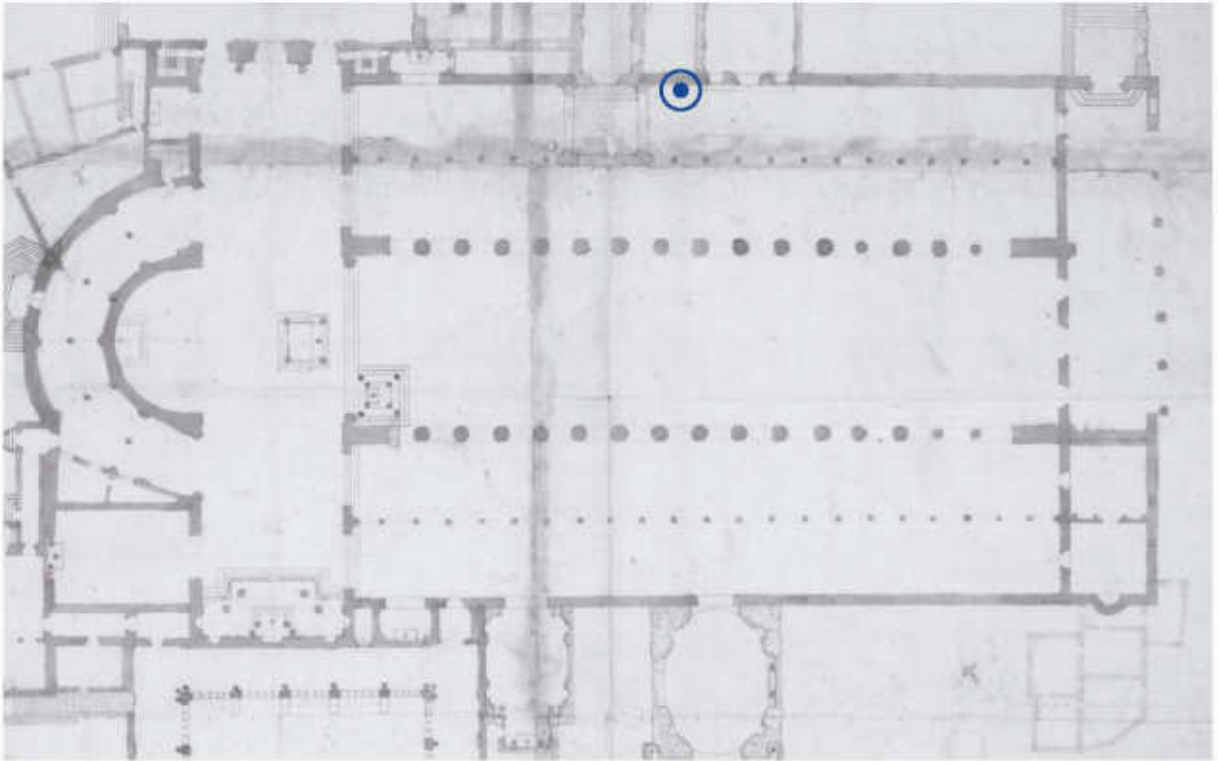
Localizzazione_ Il sepolcro originario era situato nei pressi della cappella Massimo, nella navata settentrionale minore. Attualmente si trova addossato alla parete della prima campata nell'estrema navata sud, appena prima della cappella Corsini.

Datazione_ La tomba medievale fu realizzata dallo scultore fiorentino Arnolfo di Cambio, nel 1280 circa. La mostra funebre borrominiana risale al 1656-57.

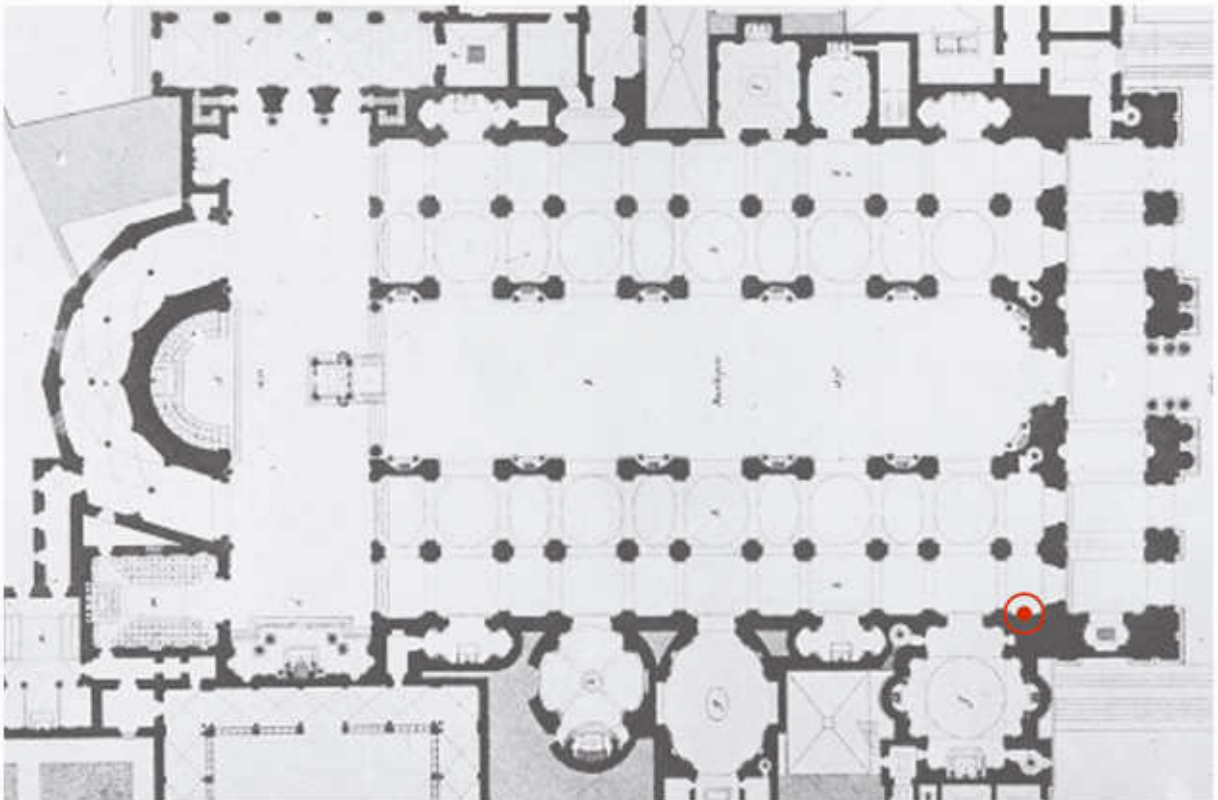
Tipologia_ L'opera si inserisce nel gruppo di monumenti collocati nelle navate minori e strettamente legati alla finestra ovale superiore. Lo schema adottato è quello di una mostra semplice.

Materiali_ La statua giacente e la lapide sono scolpite in marmo. L'edicola borrominiana è realizzata totalmente in stucco, ricoperto da una colorazione che simula il marmo, eseguita in restauri successivi.

Tipo di monumento_ Si tratta di una tomba ma le spoglie in essa contenute potrebbero non appartenere al cardinale.



Vienna, *Graphische Sammlung Albertina*, Az. Rom 27r (particolare). Pianta della basilica con la collocazione originaria del monumento Annibaldi. La pianta rappresenta il rilievo borrominiano prima del restauro del 1646-50.



Pianta della basilica nel sec. XIX (particolare), con la collocazione moderna del monumento. Da P.M. Letarouilly, *Edifices de Rome moderne*, Liège 1849-1866.



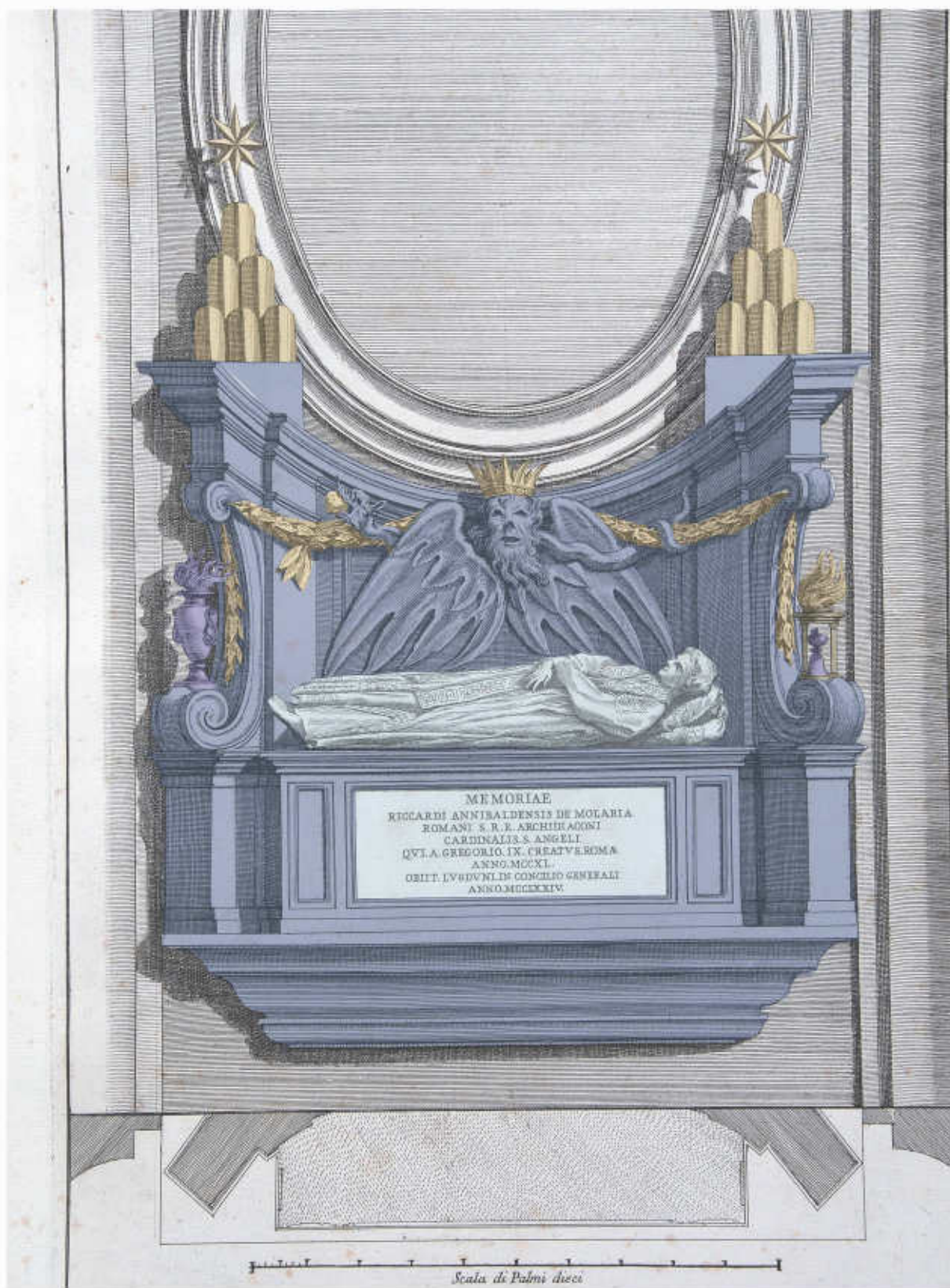
Il monumento di Riccardo Annibaldi con le campiture che segnalano gli apparati scultorei antichi e moderni, inseriti nell'ordine architettonico. Da D.De Rossi, *Studio di architettura civile*, vol. 2, tav. n. 40. Roma 1711 (particolare).

* Il vaso fiammeggiante posto a sinistra e le stelle chigiane sono elementi scomparsi.

■ Cornice architettonica

■ Inseri borrominiani plastico-decorativi

■ Frammenti antichi



Il monumento di Riccardo Annibaldi con le campiture che segnalano i materiali utilizzati. Da D. De Rossi, *Studio di architettura civile*, vol. 2, tav. n. 40. Roma 1711 (particolare).

* Il vaso fiammeggiante posto a sinistra e le stelle chigiane sono elementi scomparsi ma si presume che fossero in stucco.

Stucco dipinto color oro
 Stucco dipinto (marmo simulato)
 Stucco bianco
 Marmi
 Bronzo

Il monumento dedicato al cardinale Riccardo Annibaldi della Molarata è il primo che si incontra se si entra dal portale principale e ci si immette subito nell'estrema navata sinistra. Esso si trova addossato alla parete della prima campata, appena prima della cappella Corsini. Come per la maggior parte delle memorie ricomposte da Borromini, anche questa ha subito nel corso degli anni vari spostamenti e manomissioni, per cui la posizione e la composizione attuali sono l'epilogo di una serie di vicissitudini cominciate al tempo di papa Clemente VIII (1592-1605).

Prima di descrivere la successione dei fatti che hanno preceduto lo stato del monumento come ci appare oggi, è opportuno fare un breve accenno al cardinale e all'opera duecentesca.

Le notizie biografiche sull'Annibaldi⁽¹⁾ risultano pressoché incerte, a cominciare dalla data di nascita che può fissarsi tra il 1200 e il 1210.

Originario di una potente famiglia romana imparentata con papa Innocenzo III, fu creato cardinale di Sant'Angelo in Pescheria da papa Gregorio IX nel 1237; fu inoltre a servizio di ben nove pontefici, nonché primo Protettore dell'ordine di Sant'Agostino.

Certo è, invece, l'anno della morte del cardinale, avvenuta nel 1276, in quanto questa è annunciata da papa Giovanni XXI in un documento dello stesso anno.

(1) Roth 1954, pp. 1-10. Francis Roth (la sigla O.E.S.A. sta a significare «Ordo Eremitarum Sancti Agustini») è stato uno dei maggiori studiosi agostiniani della vita del cardinale Annibaldi, insieme a padre Mario Mattei, il quale ha peraltro curato la versione italiana della biografia.

Il trattato di Roth è conservato negli archivi agostiniani ma è comunque possibile prenderne visione sul sito internet www.ghiradacci.it/annibaldi/indicean.htm in formato "documento di testo".

Lo stretto legame che univa la famiglia Annibaldi al Laterano⁽²⁾ fa supporre che Riccardo sia stato sepolto nella basilica; purtroppo non si hanno notizie precise nemmeno sul luogo di morte e sepoltura. Roth ipotizza che egli possa essere stato sepolto nel duomo di Viterbo, oppure nel castello di Molarra e che il monumento funebre lateranense ospiti non la salma del cardinale, bensì quella di un suo omonimo nipote.⁽³⁾ In ogni caso, l'opera sarebbe da considerarsi come una vera e propria tomba e quindi, contenente delle spoglie.

Il sepolcro duecentesco è concordemente attribuito dagli studiosi ad Arnolfo di Cambio; un importante documento ci è dato da Giacomo De Nicola che descrive l'avello in modo approfondito e fornisce preziosi riferimenti utili a collocarla spazialmente e temporalmente all'interno della basilica, prima del suo spostamento durante i restauri clementini.⁽⁴⁾

Stando alle ipotesi dello studioso, il monumento arnolfiano doveva essere composto di quattro parti: una base sulla quale era adagiata la statua del defunto, sovrastata da un fregio raffigurante la processione dei chierici ed infine coronata da un timpano acuto. Dopo le varie vicende che hanno investito la composizione duecentesca, purtroppo oggi non si ha una certezza su come fossero il basamento e il timpano; nel chiostro è comunque possibile vedere il grande fregio, accostato ad una copia della statua del cardinale (fig. 1).

(2) Tosi 1968, pag. 42.

(3) Roth 1954. L'ipotesi è accolta anche dall'agostiniano Mario Mattei che la ripropone nel suo trattato, *L'ordine agostiniano e il problema del suo fondatore il cardinal Annibaldi*.

(4) De Nicola 1907. A pag. 99, De Nicola rimanda a due fonti appartenenti al Severano e al Gigli, le quali illustrano con certezza l'antica posizione del monumento.

Questa ricomposizione e il disegno del *Cod. Barb. Lat. 4423, f. 23* (fig. 2) possono darci un'idea parziale di come l'opera fosse concepita. Tuttavia l'immagine del codice barberiniano, non trasmette nulla di più di quanto si veda nel chiostro, poiché si ritiene realizzata da un autore anonimo in un periodo in cui il monumento originario risultasse già fortemente compromesso.⁽⁵⁾

Quanto resta del sepolcro ci fa comunque comprendere lo zelo e l'abilità dell'artista toscano. La processione dei chierici è molto espressiva ed ogni personaggio è colto nel preciso istante in cui compie l'azione, conferendo all'insieme una scena nella quale ognuno ha un ruolo. Così vediamo i ceriferi che aprono e chiudono le esequie; un chierico che soffia nel turibolo; quello successivo che immerge l'aspersorio nel secchiello, preceduto da un altro che porta le insegne vescovili e che a sua volta segue un chierico intento a recitare le celebrazioni funebri (fig. 3). Non meno espressiva è la statua del defunto che Arnolfo ritrasse in un sonno sereno, pur non levigando la pietra ed utilizzando tratti talvolta taglienti. E' interessante notare come vi siano teorie diverse in merito agli spostamenti subiti dal monumento Annibaldi. Il saggio di De Nicola così afferma: « [...] Cioè, sapendosi della pianta del Severano, il punto in cui si apriva quella porta, il monumento era collocato vicino alla cappella Massimo dove, del resto, afferma esplicitamente che fosse Giovanni Battista Gigli. Ivi rimase fino al 1650, fino al restauro di Innocenzo, quando fu trasportato, certo non più intero, nel corridoio dietro la tribuna ».⁽⁶⁾

(5) Portoghesi 1955. A pag. 3, Portoghesi afferma che l'autore del disegno ritrasse il monumento nel corridoio che girava intorno all'antica tribuna, dove, durante i lavori, fu rimontato sommariamente.

(6) De Nicola 1907, pag. 99.



Fig. 1_ Copia della statua giacente del cardinale Annibaldi, accostata ad un frammento originale della tomba arnofiana. Roma, San Giovanni in Laterano, chiostro.



Fig. 2_ Disegno del cod. Barb. Lat. 4423, f. 23 che rappresenta il rimontaggio della tomba, avvenuto nel portico leoniano. Da P.Portoghesi 1964, Borromini e la cultura europea, pag. 328.



Fig. 3_ Particolare del fregio originale, raffigurante la processione dei chierici. Roma, San Giovanni in Laterano, chiostro.

Egli sostiene dunque, che il monumento sia sempre stato nella sua posizione originaria fino al restauro innocenziano e questa ipotesi è accolta anche da Portoghesi, il quale nel suo articolo scrive che il sepolcro *«di qui fu rimosso con ogni probabilità intorno al 1646, quando Borromini diede inizio al suo grande restauro»*.⁽⁷⁾

Di impronta ben diversa è invece la teoria di Roca De Amicis che ci illumina sulla vicenda del monumento in modo più approfondito. Egli scrive :*« A ben vedere, anche se ad un livello di minore consapevolezza, si possono inserire in quest'ambito anche le sistemazioni approntate all'epoca di Clemente VIII per due memorie funebri della Basilica Lateranense su cui sarebbe poi intervenuto Borromini. Si tratta delle statue di Riccardo Annibaldi e Berardo Caracciolo, già tolte dalle sistemazioni originarie, e che vengono raffigurate nella nuova collocazione in due disegni conservati nella Royal Library di Windsor»*.⁽⁸⁾ Grazie al disegno di Windsor 911838 (fig. 4), è stato quindi possibile ricostruire con più esattezza la vicenda del sepolcro. Con questo documento, è perciò smentibile l'ipotesi fatta De Nicola e ribadita da Portoghesi; il monumento non rimase nel suo luogo originario fino al 1646-50, ma ricevette importanti cambiamenti già all'incirca cinquant'anni prima.

Esaminando la riproduzione del defunto, che non è affatto fedele alla pacata statua arnolfiana, il disegno dev'essere stato eseguito in maniera alquanto grossolana ma riporta alcuni indizi molto utili.

(7) Portoghesi 1955, pag.3. Portoghesi afferma che l'autore del disegno ritrasse il monumento nel corridoio che girava intorno all'antica tribuna, dove, durante i lavori, fu rimontato sommariamente.

(8) Roca De Amicis 1997, pag. 65.



Fig. 4_ Windsor Royal Library, disegno n. 911838. Sistemazione del monumento di Riccardo Annibaldi all'epoca di Clemente VII.



Fig. 5_ Particolare della memoria di Riccardo Annibaldi, con la lapide re-incisa da Borromini.

Innanzitutto vediamo che il monumento era già stato privato della base, del fregio con i chierici e del coronamento. La statua del cardinale giace su un semplice basamento modanato che presenta al centro una targa inquadrante un teschio. Al di sopra del defunto si leva una struttura arcuata dalla quale pende un pesante tendaggio che si apre per mostrare la targa commemorativa e l'araldica celementina, la quale ci conferma la trasformazione del monumento sotto il pontificato di papa Aldobrandini.

Un altro elemento del tutto nuovo che compare nella composizione è l'epigrafe posta al centro, tra i due stemmi. L'iscrizione, per quanto riguarda il contenuto, risulta simile a quella che oggi si vede inserita nel basamento della statua e dal disegno emergono dei particolari differenti; questo ci fa capire che Borromini la reincise, copiandola neanche troppo fedelmente (fig. 5). Essa è errata nelle date. Infatti Riccardo divenne cardinale nel 1237 e non nel 1240, come è attestato da vari studiosi che si sono basati sui concistori e sui documenti papali. Per quanto riguarda la data di morte non possono esserci dubbi; una bolla di papa Giovanni XXI, scritta il 18 ottobre 1276, dice :« *Qui nuper in eadem Basilica per obitum bone memorie Richardi S. Angeli c.d. Archipresbyteri Basilicae supradictae vacavit*»,⁽⁹⁾ mentre sulla targa è riportato che il cardinale morì al Concilio di Lione nel 1287.

Quando negli anni 1656-57 Borromini fu incaricato da papa Alessandro VII di ripristinare le antiche memorie, del sepolcro annibaldesco scelse di racchiudere nella nuova dinamica cornice soltanto la statua giacente del cardinale.

(9)Roth 1954. L'autore ci rimanda alla nota, in cui è specificato il contenuto della lettera; in essa, *nuper* potrebbe significare pochi giorni o pochi mesi. Dato che l'annuncio è stato scritto il 18 ottobre, giorni o mesi che siano, possiamo essere certi che il cardinale morì nel 1276.

In veste del tutto rinnovata, riprese anche il teschio del basamento clementino, ridisegnandolo e rivestendolo di una carica emotiva completamente nuova.

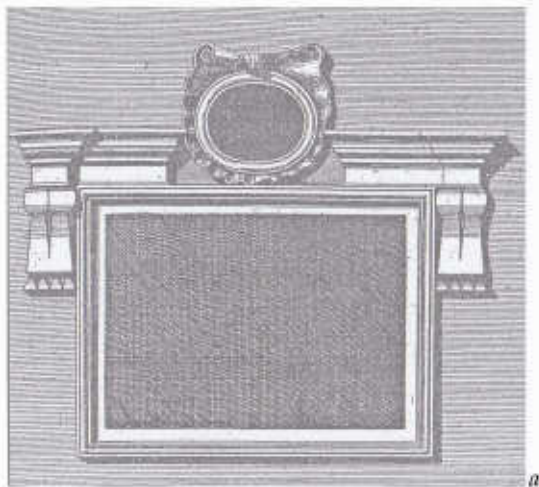
L'edicola che racchiude il ricordo del cardinale è una mostra semplice, alla quale il maestro ticinese conferì una grande plasticità. Osservandola attentamente, è possibile riconoscerle una lontana ma stretta parentela con la finestra del terzo piano della facciata principale di palazzo Barberini (fig. 6). In questa mostra Borromini esplicitò l'intenzione di proseguire la ricerca del suo maestro spirituale Michelangelo: l'idea che sta alla base del progetto proviene infatti dalle finestre dell'attico di San Pietro⁽¹⁰⁾(fig. 7a-b-c). Possiamo notare come Borromini percepì temi e particolari sia dai progetti del Buonarroti, sia da quello del Maderno e come avesse saputo dare un decisivo scatto dinamico alla sua composizione. Il timpano non è più spezzato al centro ad accogliere la conchiglia, bensì è diventato un unico elemento che la circonda piegandosi in alto; esso non si presenta frontalmente ma ruota nelle testate sporgendo dalla facciata con un movimento pluridimensionale. In questo modo si crea una plasticità che non riguarda semplicemente l'opera in sé per sé ma che coinvolge anche la parete circostante, la quale sembra voler trattenere con un gioco di tensioni la forza dirompente della finestra. L'intenzione espressa in quest'opera dei primi anni della carriera borrominiana è portata avanti fino a giungere a risultati ricchi di espressione, come appunto il monumento Annibaldi. La mostra sembra un corpo animato che vitalizza la parete: nel complesso non si vede una sola linea che sia statica, in quanto la composizione non si svolge sul piano. Essa va oltre, plasma l'intorno coinvolgendo l'architettura circostante.

(10) Blunt 1982, pp. 90-94.

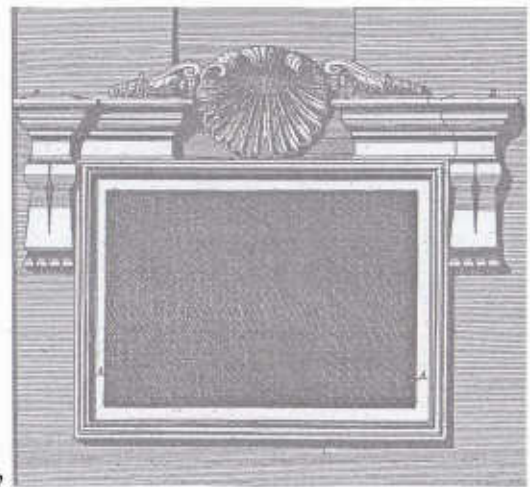
Portoghesi 1967, pag. 37.



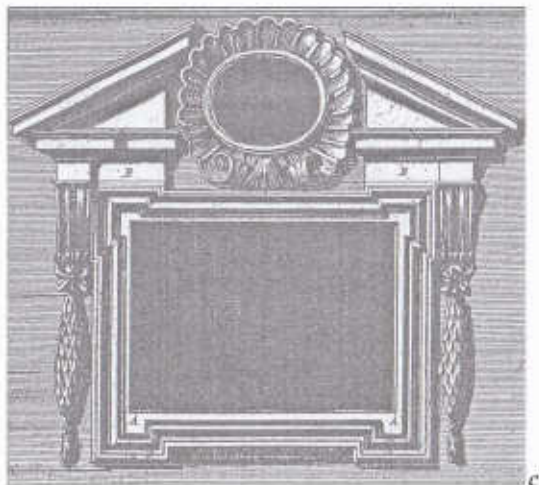
Fig. 6_F. Borromini, finestra dell'attico di palazzo Barberini (1632 circa), Roma.



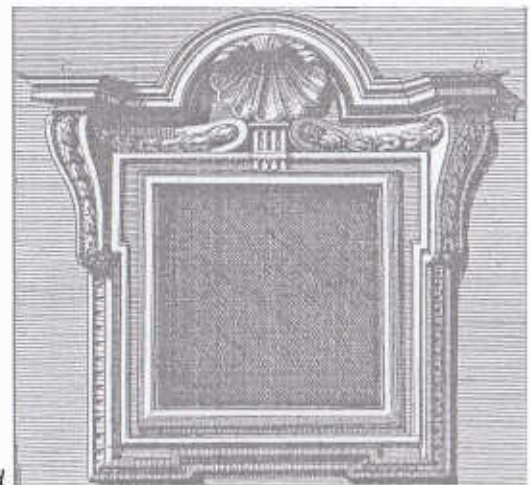
a



b



c



d

Fig. 7_Finestre progettate da Michelangelo in San Pietro (a-b); finestra progettata da Maderno in San Pietro(c); finestra di palazzo Barberini progettata da Borromini (d). Da A. Blunt 1982, *Alla scoperta di Roma barocca*, pp.90-91.

Vediamo ad esempio come i pilastri concavi e la finestra ovata soprastante siano protagonisti di questa sinfonia spaziale. La costruzione, di primo acchito, appare una nicchia scavata nel muro; ebbene, osservandola attentamente e facendo riferimento alla pianta dello Specchi⁽¹¹⁾(fig. 8), si capisce che in realtà è un'illusione dovuta proprio alla rotazione degli stipiti della mostra e alla deformazione della trabeazione. Ciò che sembra sfondare la parete diviene così un corpo che nasce dalla parete stessa squarciandola, per poi arrestare il suo movimento nella forma definitiva.

Il monumento Annibaldi, pur essendo strutturato in maniera semplice, è uno dei pochi sepolcri a trasmettere un forte linguaggio simbolico e presenta un'ampia gamma di elementi scultorei, ai quali è affidata questa funzione. Il maestro non si limitò a creare la cornice architettonica, bensì la arricchì di decorazioni di propria invenzione, espressive e chiare nel loro significato metaforico. L'elemento che più risalta nella composizione è il teschio alato posto al centro, che volutamente Borromini sostituì alla processione dei chierici, caricando di macabro la nuova scena. Non è usuale rintracciare, nel vasto repertorio decorativo borrominiano, figure strettamente legate alla morte, come al contrario avviene nell'architettura funebre del Bernini e, in generale, nell'architettura funebre barocca. L'unico caso nel quale si possono trovare dei teschi, è la tomba Merlini in Santa Maria Maggiore (fig. 9).

(11) De Rossi 1711, vol.2, tav. n. 40.

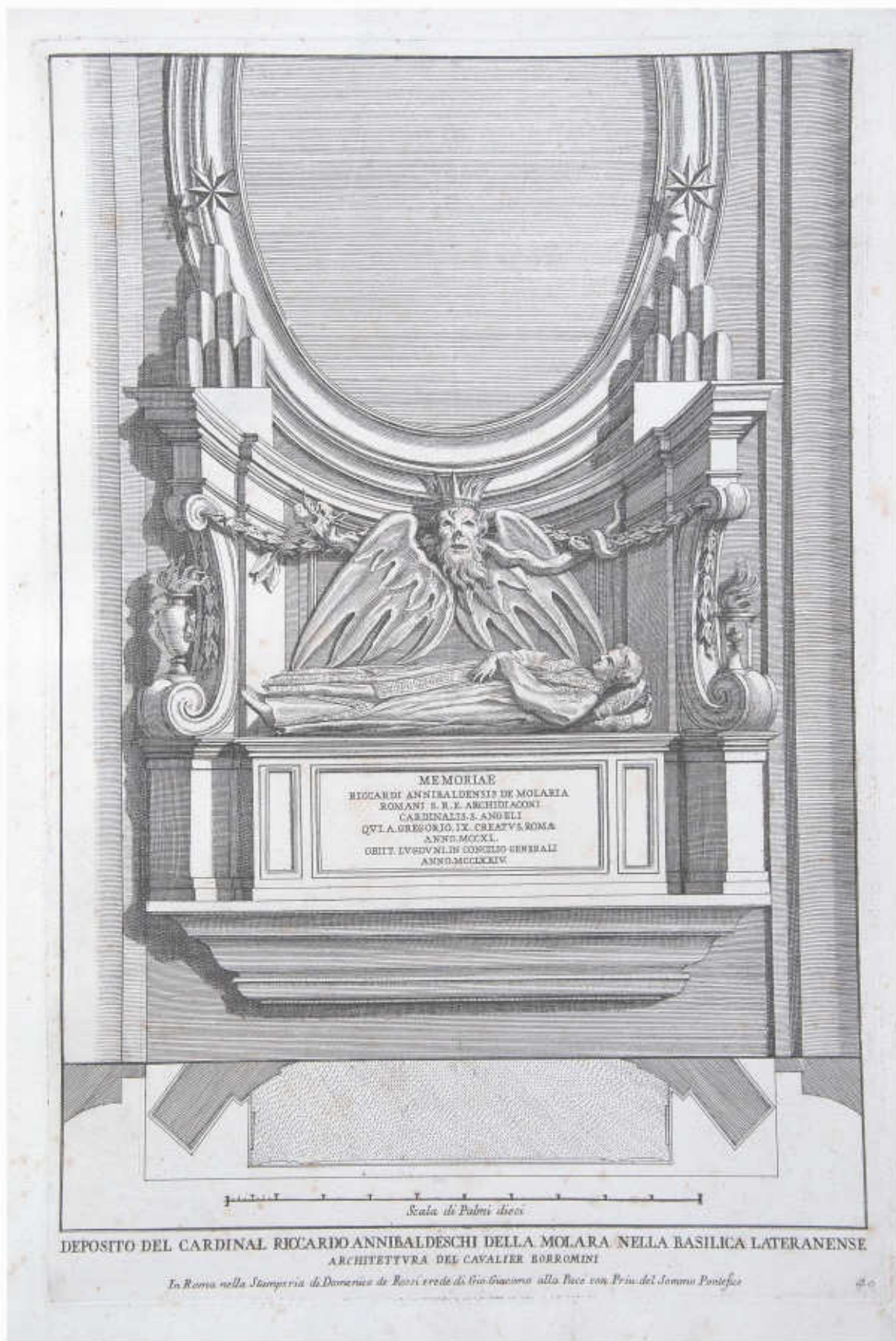


Fig. 8_A. Specchi, incisione del monumento di Riccardo Annibaldi, da D. De Rossi 1711, Studio d'architettura civile sopra varj ornamenti di cappelle e diversi sepolcri tratti da più chiese di Roma colle loro facciate, fianchi, piante e misure. Opera de' più celebri architetti de nostri tempi, (vol.2) Roma 1711. Tav. n.40.

Eppure qui Borromini non li trattò come sculture, ma come partiti architettonici: i teschi, fondendosi con i capitelli delle paraste, costituiscono una sorta di quello che Roca De Amicis definisce mirabilmente *ordine mortuario*.⁽¹²⁾ Il teschio che sorveglia il sonno eterno del cardinale è racchiuso nelle sue decadenti ali, le quali è come se volessero accompagnare il defunto nell'aldilà. La testa non è ossuta ma conserva una scarna pelle alla quale è ancora attaccata la barba, quasi a simboleggiare "l'immortalità della morte", che con la sua corona regna su tutto. Un serpente che stringe nella bocca un pomo, corre dietro il teschio dal volto cinico e beffardo e si arrotola ad un festone di alloro che, con la sua orizzontalità, anticipa la bellissima cornice deformata e riccamente modanata. Il festone si aggancia ai due riccioli superiori delle mensole laterali, dai quali finalmente esce per poi scorrere morbidamente su di esse. Le volute inferiori, più grandi, fanno da base a due motivi scultorei fortemente simbolici, di invenzione borrominiana. Essi sono un'anfora che sprigiona una fiamma ed una clessidra sulla quale pure arde un fuoco. Il primo elemento è andato distrutto, mentre sul ricciolo a destra è ancora visibile la clessidra. Questa ha il bulbo superiore spezzato, come se volesse rappresentare il tempo della vita interrotto dalla morte, ma al contempo la fiamma ridona una speranza e sta forse a simboleggiare la resurrezione.⁽¹³⁾

(12) Roca De Amicis 1987 , pag. 231.

(13) Portoghesi 1955, Pag. 4.

Purtroppo, e non solo nel caso del monumento Annibaldi, molti particolari in stucco sono andati perduti o ci appaiono danneggiati a causa delle installazioni e dei continui spostamenti dei confessionali, progettati nel 1859 da Andrea Busiri Vici.⁽¹⁴⁾ Per quanto riguarda l'opera in questione, si vede come il confessionale ne occluda la parte bassa, mentre la controporta nasconde tutta la fascia sinistra (fig. 10).

Confrontando l'incisione dello Specchi con immagini degli anni Sessanta e con il monumento nello stato attuale, si possono cogliere alcuni cambiamenti che hanno inciso sull'opera (fig. 11). Innanzitutto vediamo la rimozione delle stelle che sovrastavano i monti chigiani; queste non sono state più ripristinate, mentre è stata ricostruita la cima del monte a destra. Inoltre notiamo come i monti siano stati dipinti color oro insieme ad altri particolari quali la corona del teschio, il pomo del serpente, il festone di alloro e la fiammella sulla clessidra. Avvicinandosi al monumento è possibile constatare che esso è un'opera completamente in stucco e che soltanto in lontananza dà la parvenza di essere un marmo bardiglio: anche in questo caso la memoria fu dipinta, sicuramente non per volere di Borromini, bensì in restauri successivi. Vedremo in seguito, che questa operazione riguarda quasi tutte le edicole. Non ci sono fonti o documenti che attestino gli interventi di carattere pittorico ma potremmo fare alcune ipotesi in base alle immagini, per cercare di dar loro una collocazione temporale approssimata.

(14) Roca De Amicis 1996. A pag. 52, si parla dei confessionali lignei che il Vici sistemò proprio come aveva ordinato papa Alessandro VII due secoli prima.



Fig. 9_ F. Borromini, particolare della tomba Merlini in Santa Maria Maggiore (1642), Roma.



Fig. 10_ Il confessionale ligneo di A. Busiri Vici e la controporta che non permettono una completa visione frontale del monumento Annibaldi.

Le fotografie contenute nella monografia su Borromini, di Paolo Portoghesi, già ci informano che la pittura del marmo simulato fu attuata sicuramente già prima del 1967, anno di pubblicazione del libro. Benché le immagini siano in bianco e nero, la visibilità delle sfumature ci assicura che queste operazioni non sono state concepite in restauri recenti. Nell'incisione inoltre, le venature del finto marmo non sono ancora presenti; dunque il colore che ricopre gli stucchi può ritenersi applicato approssimativamente durante restauri del XVIII secolo. Altri particolari emergono dal confronto fotografico, come per esempio gli interventi avvenuti dopo gli anni Sessanta, volti a ripristinare la corona del teschio, il festone che corre ad agganciarsi al ricciolo in alto a sinistra, le scorniciature danneggiate, mentre, oltre alle stelle chigiane, non è stato più reinserito il vaso fiammeggiante che una volta era collocato sulla voluta in basso a sinistra.

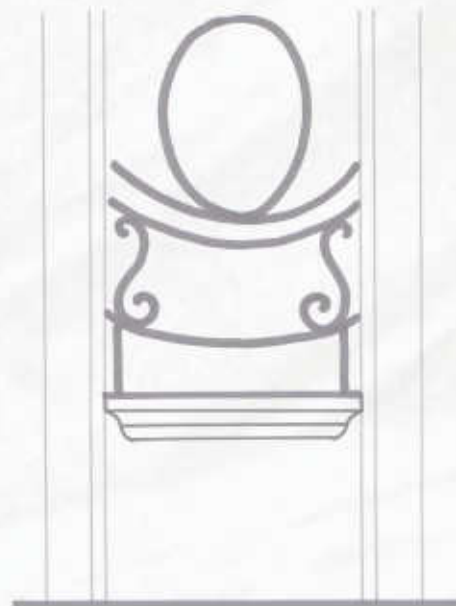


Fig. 11_ Il monumento Annibaldi in una fotografia degli anni Sessanta, da P. Portoghesi 1967, Francesco Borromini, tav. fuori testo n. 110.



Il monumento Annibaldi in una fotografia attuale.

Il monumento di Gerardo Bianchi



Dedicazione_ Il monumento è dedicato a Gerardo Bianchi, nato nei pressi di Parma tra il 1220 e il 1225, creato cardinale da papa Martino IV nel 1281 e morto a Roma nel 1302.

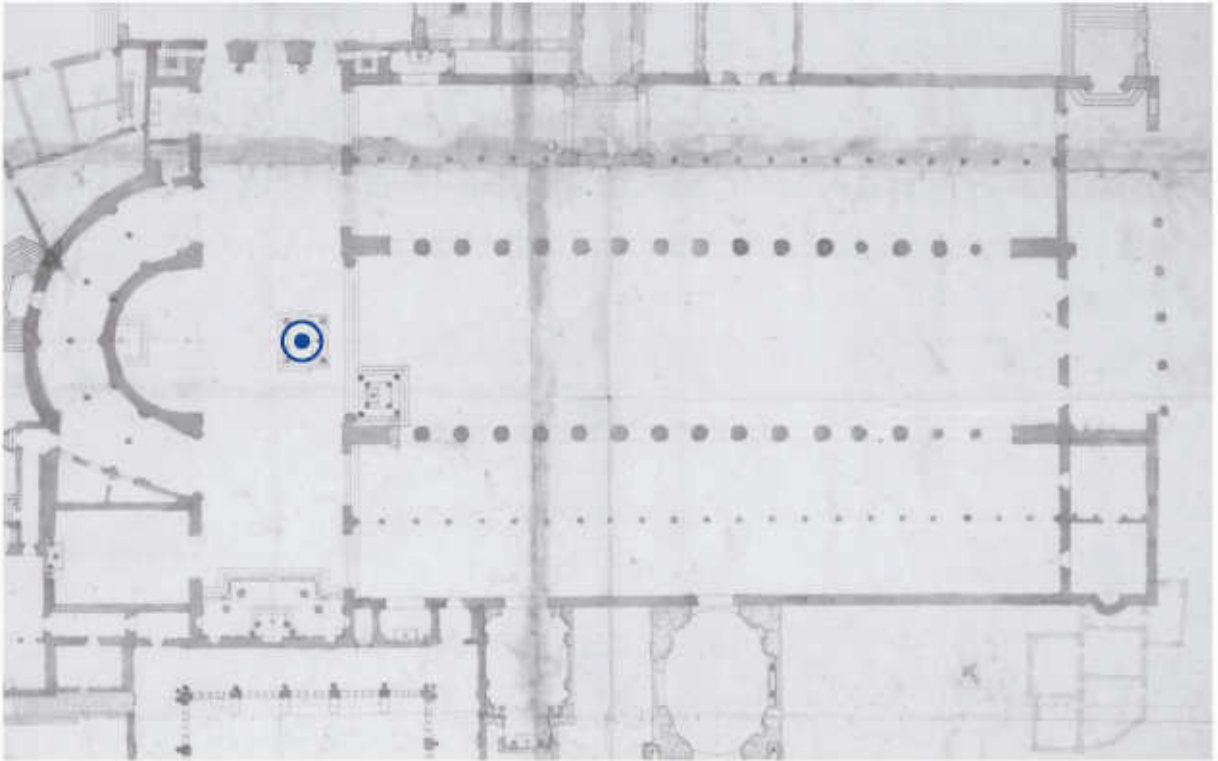
Localizzazione_ Il sepolcro originario era situato accanto all'altare di Santa Maria Maddalena, nel coro. Attualmente si trova nell'estrema navata sud, addossato alla parete fra la capella Corsini e la cappella del Transito.

Datazione_ La tomba medievale fu realizzata intorno allo stesso anno di morte del porporato. La mostra funebre borrominiana risale al 1656-57.

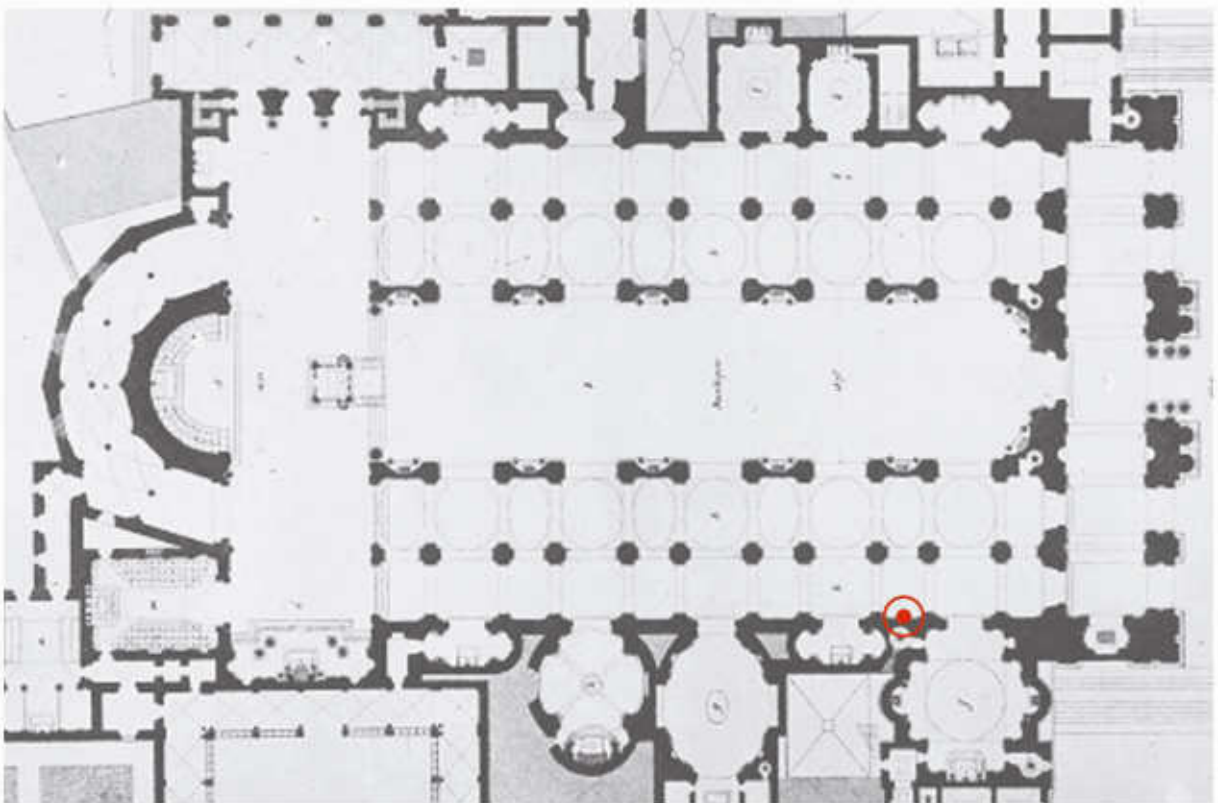
Tipologia_ L'opera si inserisce nel gruppo di monumenti collocati nelle navate minori e strettamente legati alla finestra ovale superiore. Lo schema adottato è quello di una mostra semplice.

Materiali_ Le lastre contenenti il ritratto del cardinale giacente e l'iscrizione furono eseguite in marmo. L'edicola borrominiana è realizzata interamente in stucco, il quale è ricoperto da una colorazione che simula il marmo eseguita in restauri successivi.

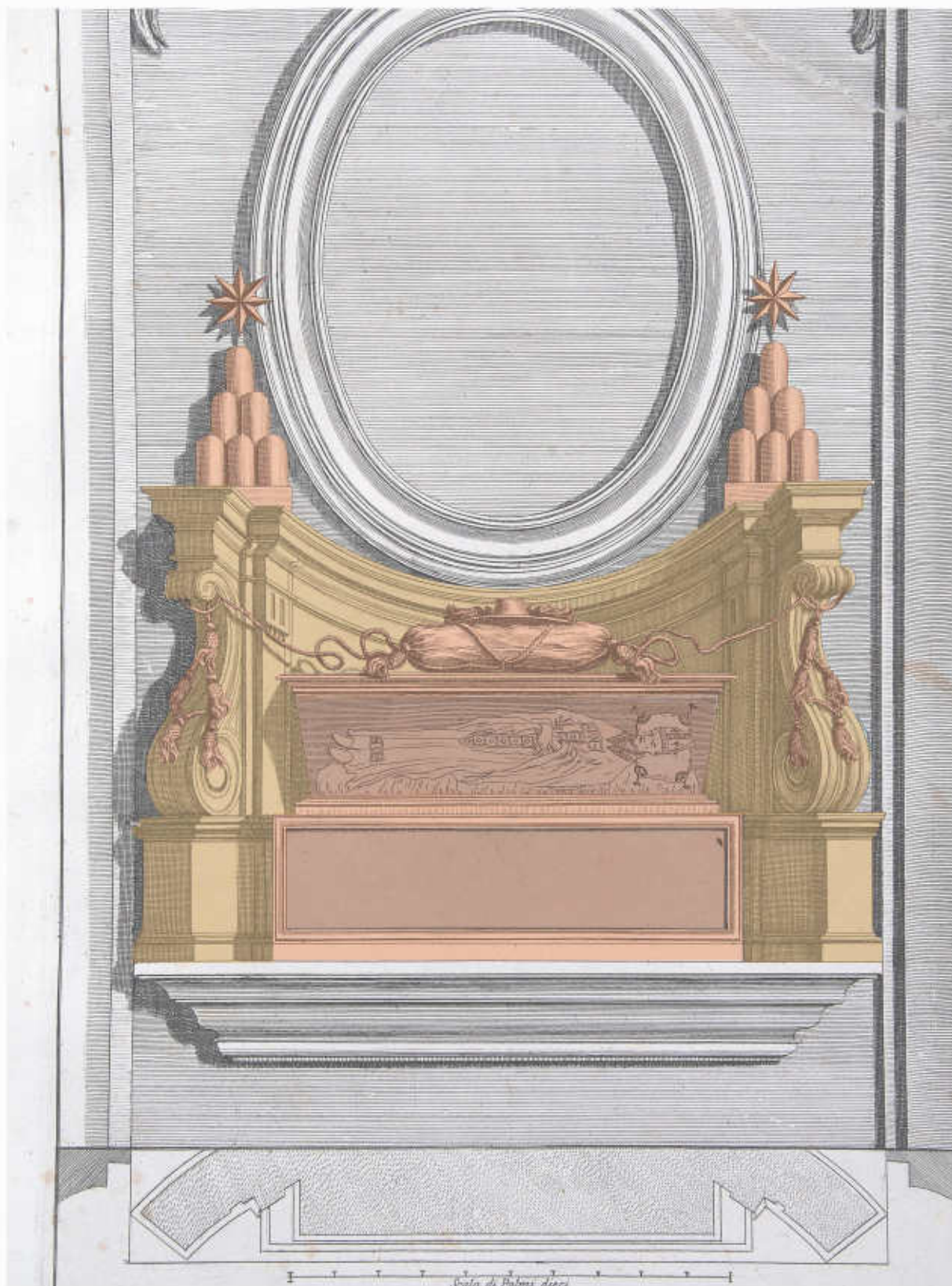
Tipo di monumento_ Si tratta di una tomba ma le spoglie in essa contenute potrebbero non appartenere al cardinale.



Vienna, *Graphische Sammlung Albertina*, Az. Rom 27r (particolare). Pianta della basilica con la collocazione originaria del monumento Bianchi. La pianta rappresenta il rilievo borrominiano prima del restauro del 1646-50.



Pianta della basilica nel sec. XIX (particolare), con la collocazione moderna del monumento. Da P.M. Letarouilly, *Edifices de Rome moderne*, Liège 1849-1866.



Il monumento di Gerardo Bianchi con le campiture che segnalano gli apparati scultorei antichi e moderni, inseriti nell'ordine architettonico. Da D.De Rossi, *Studio di architettura civile*, vol. 2, tav. n. 42. Roma 1711 (particolare).

* Il cappello cardinalizio e le stelle chigiane sono elementi scomparsi.

■ Cornice architettonica

■ Inseri borrominiani plastico-decorativi

■ Frammenti antichi



Il monumento di Gerardo Bianchi con le campiture che segnalano i materiali utilizzati. Da D.De Rossi, *Studio di architettura civile*, vol. 2, tav. n. 42. Roma 1711 (particolare).

* Le stelle chigiane sono elementi scomparsi ma si presume che fossero in stucco bianco.

■ Stucco dipinto color oro

■ Stucco dipinto (marmo simulato)

■ Marmo

Proseguendo lungo la navata sud, tra la cappella Corsini e la cappella del Transito, si trova il monumento dedicato al cardinale Gerardo Bianchi da Parma.

In merito alla vita di questi, si dispone di notizie esaurienti che possono aiutarci a capire la storia del monumento prima dell'intervento borrominiano; grazie alla tesi di dottorato in Storia di Pietro Silanos,⁽¹⁾ abbiamo fonti sicure sulla morte e la sepoltura del cardinale ed è quindi possibile ripercorrere le vicende del sepolcro dalle origini fino al XVII secolo. La vita del porporato emiliano, nato nei pressi di Parma all'incirca tra il 1220 e il 1225, fu ricca di esperienze nell'ambito ecclesiastico; esperienze che ebbero il culmine nella nomina a cardinale vescovo di Sabina nel 1281, da parte di papa Martino IV. Anche il Bianchi fu strettamente legato al Laterano, in primo luogo perché ne divenne primo arciprete pochi anni prima di morire, in secondo luogo perché, come collaboratore di papa Bonifacio VIII, ricevette il compito di riformare il capitolo della basilica. Il cardinale morì a Roma il 28 marzo del 1302 e venne seppellito proprio nella cattedrale romana.⁽²⁾

(1) Silanos 2007-2008. Questa tesi di dottorato in Storia è molto esaustiva e fornisce una validissima base sulla quale fare riferimento per le notizie biografiche sul cardinale. Molto documentata, con riferimenti anche alle opere del Panvinio e del Rasponi, è la parte dedicata alla morte e sepoltura del canonico; questo paragrafo costituisce un'utilissima fonte per determinare la posizione originaria del monumento e le sue vicissitudini nel corso dei vari restauri lateranensi.

(2) Ibidem. La parte introduttiva della tesi offre una panoramica generale sulla vita del cardinale Bianchi, delineando le date ed i punti fondamentali della carriera ecclesiastica del porporato. Pp. I-XIV.

Nelle vicende che hanno interessato la vita di Gerardo, gioca un ruolo importante l'altare di Santa Maria Maddalena che fu costruito e consacrato sotto il pontificato di Onorio II (1124-1130), rifondato da Onorio III e finalmente ristrutturato e nuovamente consacrato durante il papato di Bonifacio VIII, proprio in occasione della rifondazione del capitolo lateranense da parte del cardinale emiliano.⁽³⁾ Forse il legame che univa il Bianchi a quest'opera artistica che egli stesso commissionò, lo spinse a voler essere sepolto accanto ad essa. Fantini afferma nel suo trattato che «il tumulo rimase per qualche tempo *sine aliqua sepultura que apparet supra terram*, quasi nascosto dall'altare predetto, finché Martino V, con la nuova disposizione che volle fosse data alla basilica lateranense assegnò altro luogo all'altare e al sepolcro».⁽⁴⁾

È opportuno, in quest'ambito, rimandare brevemente ai due incendi che rispettivamente nel 1308 e nel 1361 avevano danneggiato pesantemente la basilica⁽⁵⁾ e, con molta probabilità, anche il sepolcro di Gerardo Bianchi; soltanto dal 1417 al 1431, anni del pontificato di Martino V, la tomba ricominciò a vedere un po' di luce. Nel XVI secolo, il Panvinio ci testimonia che «*hoc altare nunc paulo longius ab antiquo loco traslatum est, scilicet prope parastatum novissimam dextero Basilicae latere, ubi sepultus est Gerardu ipse, Blancus Parmensis Cardinalis Sabinus, diciturque et hodie Altare Sanctae Mariae Magdalenaee*».⁽⁶⁾

(3) Silanos 2007-2008, pag. 304.

(4) Fantini 1927, pag. 235.

(5) Roca De Amicis 1995. A pag. 14 si accenna ai due incendi ed ai restauri condotti da papa Martino V.

Grazie a questo passo sappiamo che l'altare, prima di essere smantellato da Borromini per il grande restauro, aveva già subito uno spostamento, e di conseguenza anche il sepolcro. In origine l'altare si trovava in una posizione privilegiata della basilica, precisamente davanti al coro dei canonici nella navata centrale.⁽⁷⁾ Davanti ad esso era posta sul pavimento la lastra commemorativa e poiché il cardinale volle per il suo ricordo una semplice effigie al posto di un monumento sepolcrale solenne, Borromini nel ripristinare quest'antica memoria, si trovò di fronte ad un oggetto bidimensionale che seppe integrare con sagacia nella nuova sistemazione. Della memoria originale, oggi possiamo vedere la lastra tagliata nel marmo bianco, la cui incisione rappresenta il ritratto del defunto corredato da una breve iscrizione che recita:

† QUISQUIS AD ALTARE VENIES HOC SACRIFICARE QUI VEL ADORARE VIS
GERARDI MEMORARE/ ORTU PARMENSIS ET PONTIFICI SABINENSIS ⁽⁸⁾

(6) O. Panvinio, *De sacrosanta Basilica, Baptisterio et Patriarchio Lateranensi Libri Quatuor*, in P. Lauer 1911, pag. 436; la traduzione della citazione è: « questo altare ora si trova un po' più lontano rispetto al suo antico posto, certamente vicino al nuovo pilastro della navata destra della basilica, dove è sepolto lo stesso Gerardo Bianco da Parma Cardinale di Sabina e che attualmente è chiamato Altare di Santa Maria Maddalena».

(7) Ibidem. Pag. 408.

(8) Silanos 2007-2008, pag. 309, nota n. 35. La traduzione del testo è: «Chiunque tu sia, che, appressandoti a questo altare, vuoi compiere un sacrificio o volgere a Dio una preghiera, serba memoria di Gerardo, che nacque in Parma e fu vescovo in Sabina».

Oltre a questa, in basso è posta un'epigrafe che fu aggiunta qualche anno dopo la morte del cardinale, molto più lunga e scritta in rima, nello stesso stile della precedente⁽⁹⁾(fig. 1).

Borromini si trovò a dover operare con due elementi semplici e delicati e per questo scelse di attenersi ad una ricomposizione sobria. La nuova "teca" che accoglie le memorie del cardinale è una mostra semplice che per concezione è vicinissima a quella del cardinale Annibaldi e differisce da essa per alcuni particolari; d'altronde, non potremmo mai trovare nel repertorio borrominiano due soli pezzi uguali. Come per il caso del monumento precedente, non sappiamo se il maestro ticinese riuscì effettivamente a recuperare e conservare le reliquie del cardinale. Borromini concepì, come per il sepolcro annibaldesco, un parallelepipedo sul quale applicò la lastra con l'iscrizione più lunga e su di esso, non disponendo stavolta di un elemento tridimensionale, creò un sarcofago sul quale appose la lastra che raffigura il cardinale giacente. Questi due pezzi, combinati alla plasticità dello scrigno che li racchiude, creano un contrasto che è usuale rintracciare nel linguaggio borrominiano. Portoghesi definisce questa operazione «antitesi»: essa si basa su una polarità di valori e tende a creare un contrasto per far sì che le parti interessate esaltino meglio le loro qualità.⁽¹⁰⁾

(9) Silanos 2007-2008, pag. 309. Silanos ipotizza che le due lastre siano state incise dallo stesso autore e che inoltre, la seconda, sia stata realizzata forse durante il pontificato di Clemente V (1305-1314) o di un altro pontefice avignonese, ovvero quando si cominciò a coprire con tappeti i pavimenti dei cori. A causa di questa usanza, l'effigie del cardinale non sarebbe più stata visibile, per cui si ritenne necessaria la realizzazione di una nuova epigrafe commemorativa.

(10) Portoghesi 1967, pag. 390.



Fig. 1_ Il monumento di Gerardo Bianchi con le due lapidi commemorative che facevano parte del sepolcro originario.



Particolari dell'opera borrominiana

L'opera dedicata al Bianchi, come d'altronde vedremo anche nei casi delle altre edicole, è «un'antitesi nell'antitesi»: la prima è quella generata dal rapporto tra la lastra curvata del monumento e la superficie piana della parete; la seconda si svolge all'interno della mostra e consiste nel contrasto tra la rigida stereometria del sarcofago e la plasticità della mostra stessa. Roca De Amicis, nel suo saggio, ci propone lo stesso concetto: «*Borromini manifesta la propensione a creare una netta polarità tra inserto antico da una parte, e incorniciatura e aggiunte decorative dall'altra*». ⁽¹¹⁾

Un elemento importantissimo che conferiva all'opera un ulteriore effetto di contrapposto, era il bellissimo cappello cardinalizio, adagiato sopra un cuscino posto sul sarcofago. Attualmente gli elementi che componevano il galero sono andati distrutti, dunque è possibile vedere soltanto il cuscino ed alcune nappe che cadono sul morbido profilo delle volute laterali. Grazie all'incisione dello Specchi, ⁽¹²⁾(fig. 2) possiamo avere un'idea della creazione borrominiana: dal galero partono lunghi cordoni che, come nel caso del festone di alloro che percorre la mostra Annibaldi, anticipano la cornice deformata in funzione della finestra ovale soprastante, per poi agganciarsi ai riccioli superiori delle mensole e ricadere con le nappe su di esse.

Esiste, conservato all'Albertina di Vienna, un disegno preparatorio che rappresenta una prima idea per la sistemazione del sepolcro: l'*Az. Rom 406r* (fig. 3).

(11) Roca De Amicis 1997, pag. 68.

(12) De Rossi 1711, vol. 2, tav. n. 42.



Fig. 2_A. Specchi, incisione del monumento di Gerardo Bianchi, da D. De Rossi 1711, Studio d'architettura civile sopra varj ornamenti di cappelle e diversi sepolcri tratti da più chiese di Roma colle loro facciate, fianchi, piante e misure. Opera de' più celebri architetti de nostri tempi, (vol.2) Roma 1711. Tav. n.42.

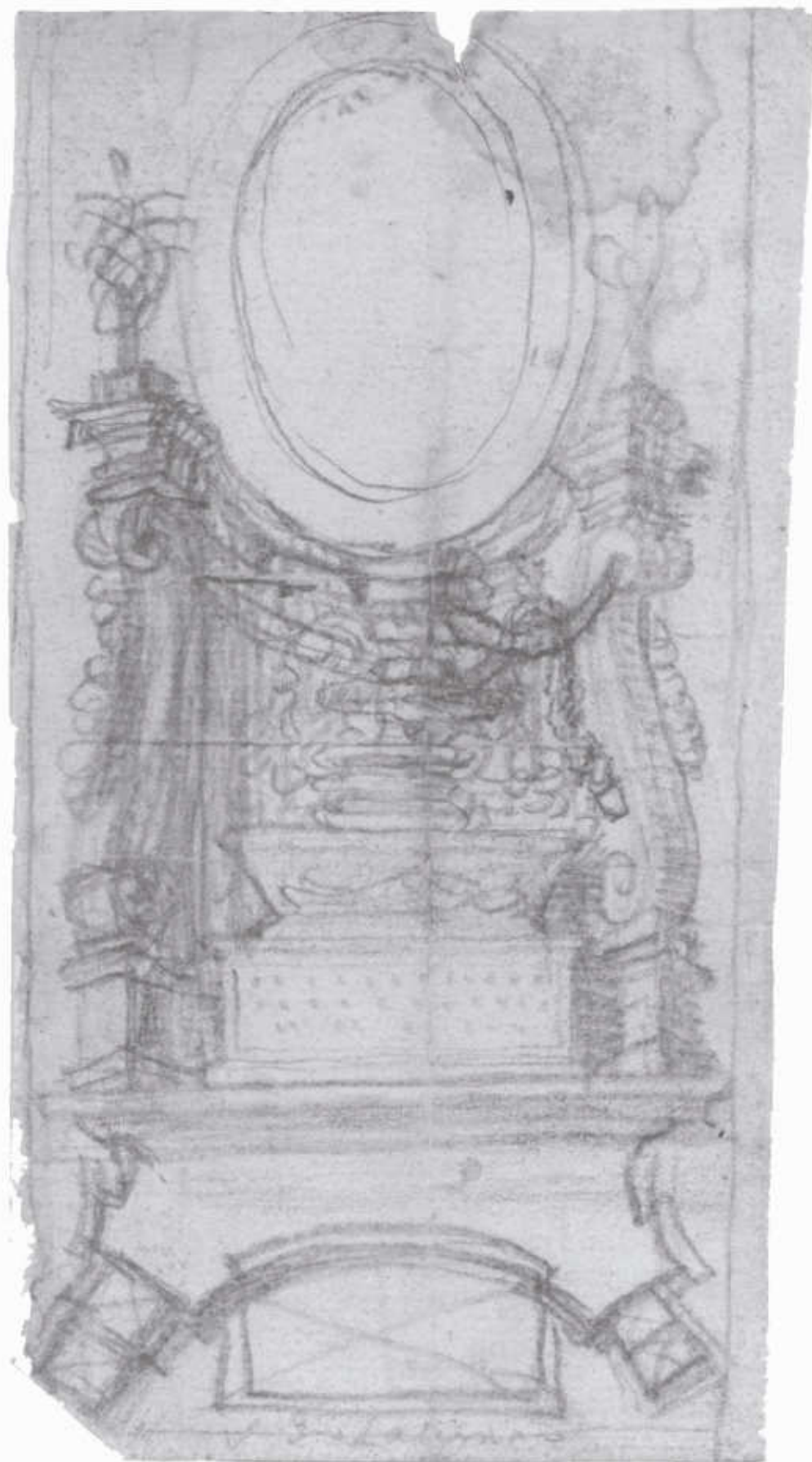


Fig. 3_ Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom 406r. F. Borromini. Progetto iniziale per il monumento di Gerardo Bianchi.

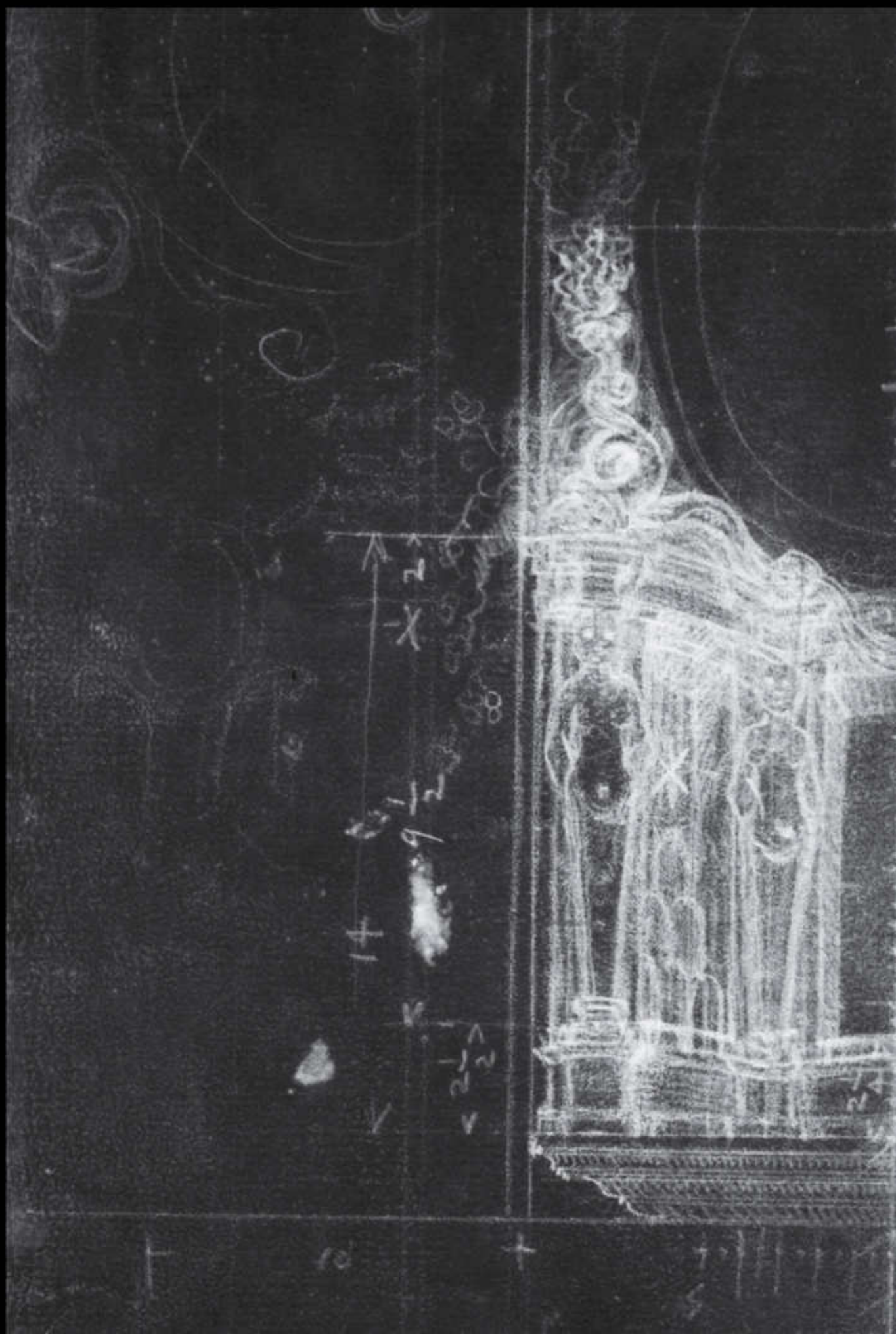
In esso è già possibile individuare alcuni tratti peculiari che Borromini mantenne nella realizzazione. Per quanto concerne le proporzioni, il progetto appare più stretto e slanciato, mentre l'opera eseguita induce l'osservatore ad una lettura per fasce orizzontali. Le volute laterali hanno perso la loro verticalità, assumendo un aspetto più corposo nei riccioli in basso e l'apparato scultoreo del cappello cardinalizio si svolge in modo che i cordoni seguano un andamento orizzontale. Nel disegno preliminare, anche le proporzioni in pianta sono differenti e lo schema planimetrico appare molto più proteso verso l'esterno, rispetto a quanto Borromini eseguì. In alzato invece, possiamo cogliere il fatto che l'architetto aveva già una precisa idea di come sistemare i frammenti antichi e vediamo perfettamente delineati il sarcofago ed il basamento. Una differenza notevole è quella che riguarda i fastigi, i quali, nell'*Az. Rom 406r*, parrebbero essere due cespugli di enormi ghiande, analoghi a quelli che campeggiano nel monumento funerario di Bonifacio VIII e che costituiscono un'alternativa di araldica chigiana, la quale infine fu esplicitata attraverso i monti.

Il monumento è l'unico, oltre a quelli dedicati al cardinale Annibaldi e al cardinale Caracciolo, ad essere costruito totalmente in stucco, fatta ovviamente eccezione per i frammenti recuperati da Borromini che sono in marmo. Le stelle che l'architetto pose a coronamento dei monti chigiani, si possono vedere esclusivamente nell'incisione dello Specchi, poiché sono state rimosse.

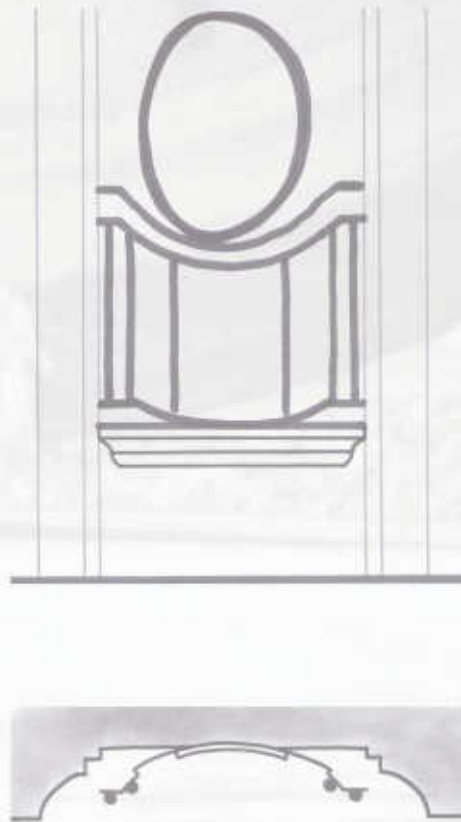
Un altro punto che la mostra del cardinale Bianchi ha in comune con l'opera che la precede, è la presenza del confessionale ligneo che nasconde la bella epigrafe trecentesca. Purtroppo questa memoria ha sofferto molto per la cura che non ha ricevuto e questo si riscontra sia nei cordoni e nel galero scomparsi, sia nella

pittura che simula il marmo sugli stucchi, la quale non fa comprendere appieno il magnifico contrasto che Borromini avrebbe voluto trasmetterci.

I monumenti a "tempietto proiettato"



Il monumento di Bernardo Caracciolo



Dedicazione_ Il monumento è dedicato a Bernardo Caracciolo, nato a Napoli intorno al 1210, creato cardinale da papa Innocenzo IV nel 1244 e morto a Roma nel 1255 circa.

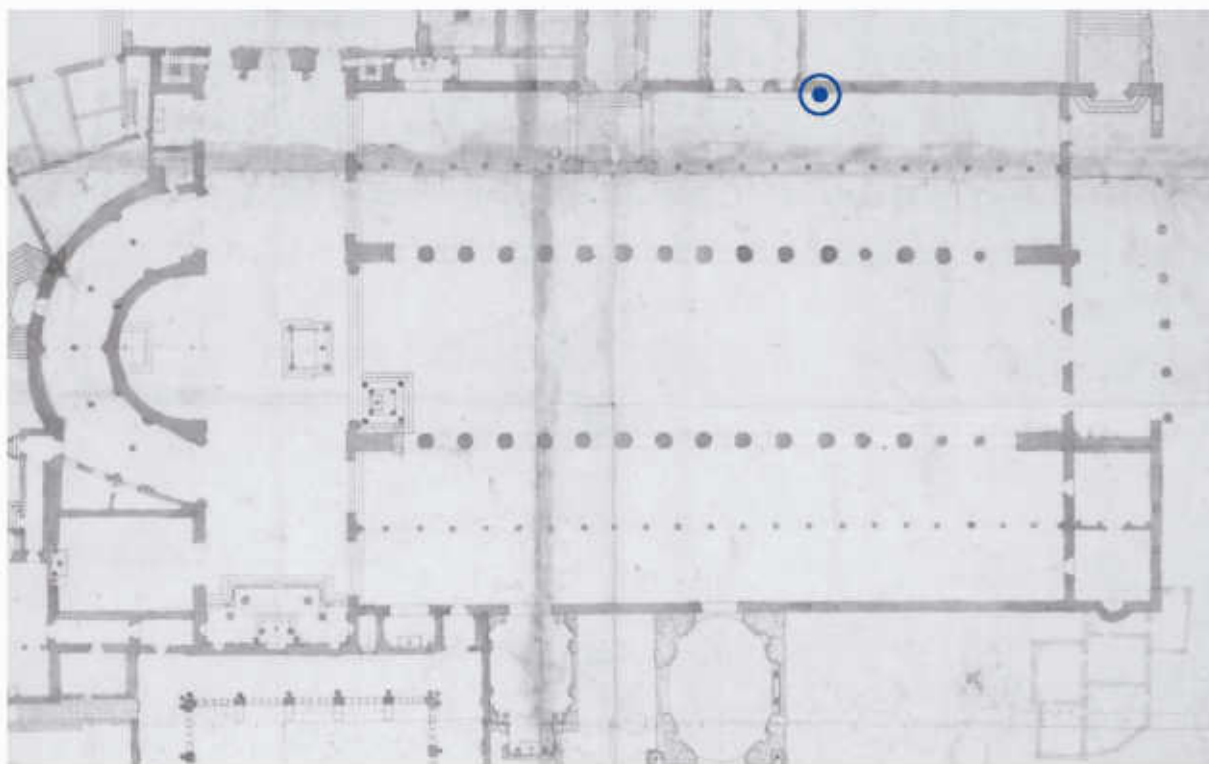
Localizzazione_ Il sepolcro originario era situato nella navata nord, tra la cappella Massimo e la cappella Torlonia. Attualmente si trova nell'estrema navata sud, addossato alla parete fra la capella del Transito e la cappella Santori.

Datazione_ La tomba medievale fu realizzata intorno allo stesso anno di morte del porporato. La mostra funebre borrominiana risale al 1656-57.

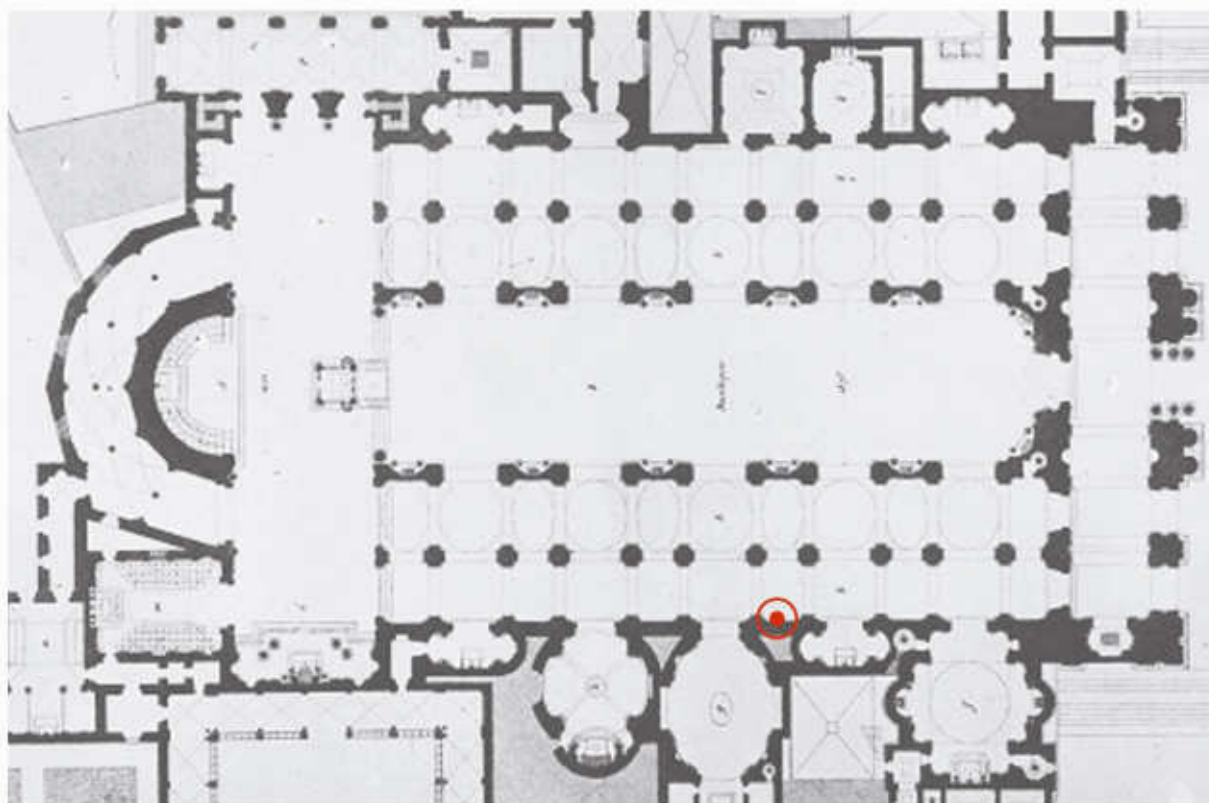
Tipologia_ L'opera si inserisce nel gruppo di monumenti collocati nelle navate minori e strettamente legati alla finestra ovale superiore. Lo schema adottato è quello di un tempietto proiettato.

Materiali_ La statua del cardinale giacente è in marmo. L'edicola borrominiana è realizzata interamente in stucco e presenta una colorazione che simula diverse tonalità di marmo, eseguita in restauri successivi.

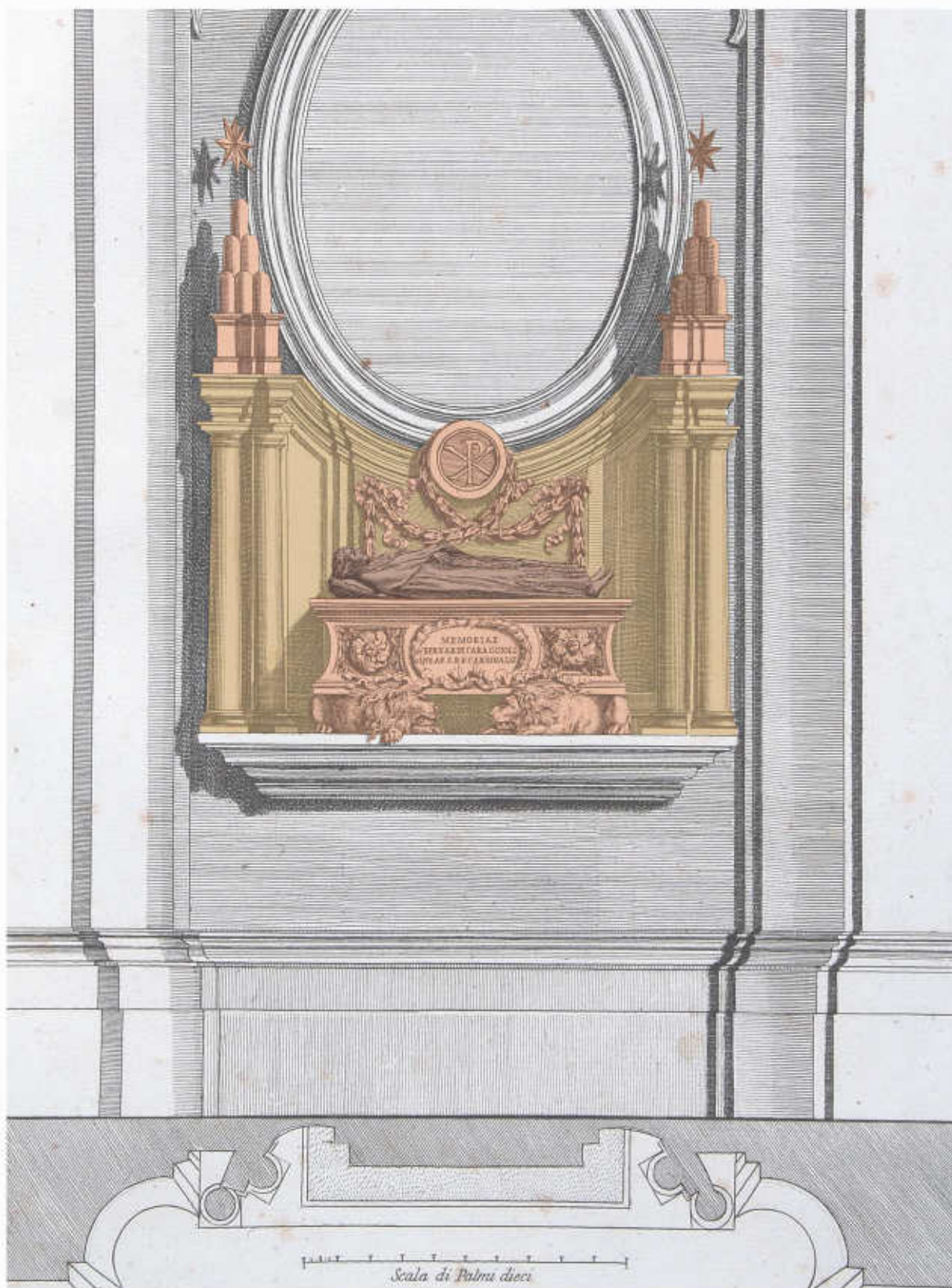
Tipo di monumento_ Si tratta di una tomba ma le spoglie in essa contenute potrebbero non appartenere al cardinale.



Vienna, *Graphische Sammlung Albertina*, Az. Rom 27r (particolare). Pianta della basilica con la collocazione originaria del monumento Caracciolo. La pianta rappresenta il rilievo borrominiano prima del restauro del 1646-50.



Pianta della basilica nel sec. XIX (particolare), con la collocazione moderna del monumento. Da P.M. Letarouilly, *Edifices de Rome moderne*, Liège 1849-1866.



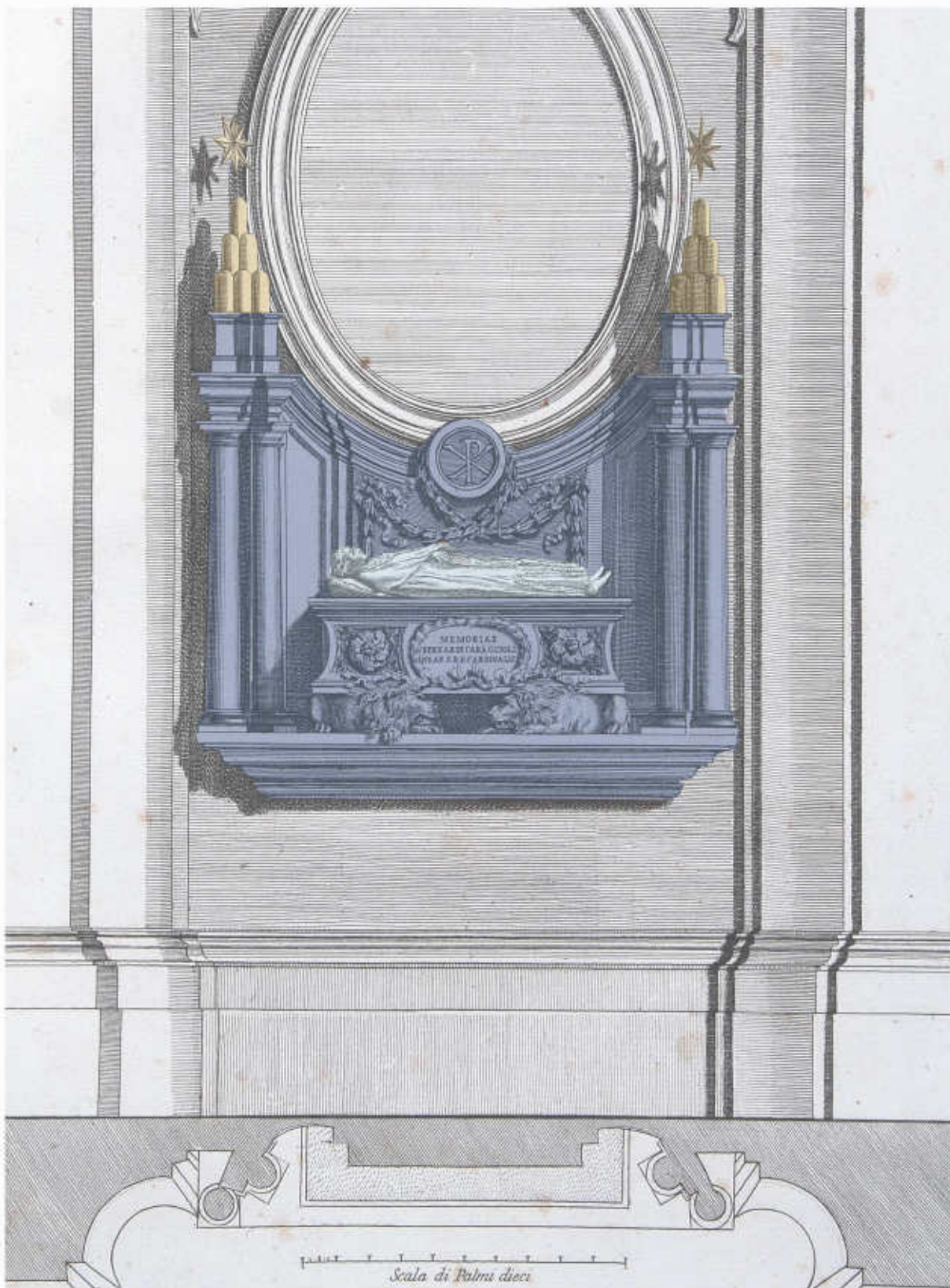
Il monumento di Bernardo Caracciolo con le campiture che segnalano gli apparati scultorei antichi e moderni, inseriti nell'ordine architettonico. Da D.De Rossi, *Studio di architettura civile*, vol. 2, tav. n. 44. Roma 1711 (particolare).

* Le stelle chigiane sono elementi scomparsi.

■ Cornice architettonica

■ Inseri borrominiani plastico-decorativi

■ Frammenti antichi



Il monumento di Bernardo Caracciolo con le campiture che segnalano i materiali utilizzati. Da D.De Rossi, *Studio di architettura civile*, vol. 2, tav. n. 44. Roma 1711 (particolare).

* Le stelle chigiane sono elementi scomparsi ma si presume che fossero in stucco bianco.

■ Stucco dipinto color oro

■ Stucco dipinto (marmo simulato)

■ Marmo

Il monumento dedicato al cardinale Bernardo Caracciolo è quello che chiude la serie delle memorie disposte lungo la navata sud; esso è addossato alla parete della quinta campata, appena prima della cappella Santoro.

Originario di una rilevante famiglia napoletana, Bernardo nacque intorno al 1210; fu creato cardinale da papa Innocenzo IV nel 1244 e morì all'incirca undici anni dopo la sua nomina, quindi in giovane età.⁽¹⁾ Il dizionario redatto da Moroni ci informa che *«egli morì a Roma, ed ebbe tomba nella basilica lateranense, ove sotto la nave destra della medesima, tra la cappella del Crocefisso e quella di s. Domenico, sorge un antico avello col busto del Cardinale»*. Questa notizia biografica dunque, ci informa dell'antica posizione del monumento ma non si capisce con chiarezza la sua precisa collocazione: infatti, mentre sappiamo che la cappella dei Massimo è dedicata al Crocefisso, rimane ignota l'identità della cappella di San Domenico. Potrebbe trattarsi, con ogni probabilità, della cappella Torlonia, in quanto è l'unica immediatamente adiacente a quella Massimo. Anche Portoghesi ci informa che *«l'antico sepolcro si trovava nella opposta navata»* ma non specifica il punto esatto nel quale fosse ubicato.⁽²⁾ Potrebbe darsi, che egli volesse intendere il luogo esattamente opposto a quello in cui si trova attualmente il sepolcro: se così fosse, allora il suo luogo originario sarebbe situato proprio fra le due cappelle citate.

(1) Moroni 1840-1879, pag. 231.

(2) Portoghesi 1955, pag. 5.

In merito all'autore e alla composizione dell'opera duecentesca, non si dispone di notizie, per cui risulta difficile capire come era strutturato il monumento. Probabilmente, come nel caso del sepolcro per il cardinale Annibaldi, la statua del defunto poggiava su una base in pietra e nella parte superiore era cornata da un timpano o un fregio. Portoghesi scrive che *«nessuna precisa descrizione ci consente di ricostruire, sia pure approssimativamente, la forma del monumento, ma la qualità piuttosto scadente della statua giacente, che è l'unico frammento sicuro, fa supporre che anche la parte architettonica non dovesse sollevarsi al disopra della cifra corrente»*.⁽³⁾

Un episodio che certamente ha interessato l'opera, è la sua trasformazione avvenuta sotto il pontificato di Clemente VIII.⁽⁴⁾ Il disegno 911836 (fig. 1), conservato alla Royal Library di Windsor, ci conferma che il monumento fu spostato dalla sua ubicazione originaria e che subì una trasformazione, la quale però, non lasciò traccia della forma primordiale dell'opera. L'anonimo restauratore scelse di riprendere soltanto la statua del cardinale, inserendola in una cornice simile a quella che usò per l'Annibaldi: la figura giacente è posta su una base modanata con un teschio al centro e su di essa si levano i tendaggi in stucco che fanno da contorno all'araldica clementina e ad una lapide commemorativa.

(3) Portoghesi 1955, pag. 5.

(4) Roca De Amicis 1997, pag. 65.



Fig. 1_ Windsor Royal Library, disegno n. 911838. Sistemazione del monumento di Bernardo Caracciolo all'epoca di Clemente VII.

Borromini prese dal sepolcro Caracciolo esclusivamente il frammento originale, ovvero la statua. Non sappiamo se l'architetto fosse a conoscenza dell'intera forma del monumento antico, in quanto non ci sono suoi rilievi che attestino ciò e probabilmente egli riuscì a vederlo soltanto dopo il restauro avvenuto con papa Aldobrandini, in un momento in cui esso era stato già sicuramente privato del suo contesto duecentesco.

La nuova cornice architettonica, nella quale Borromini racchiuse il frammento, assume dei connotati più complessi rispetto alle mostre semplici che la precedono: in questo caso ci troviamo di fronte ad un tempietto proiettato dove, al posto degli stipiti con le volute, troviamo due coppie di colonne binate e quindi, un ordine architettonico. Osservando attentamente la composizione, vediamo quanto essa sia fortemente legata alle finestre del primo piano della facciata, che dà su via di Propaganda, del Collegio di Propaganda Fide (fig. 2). Il prospetto venne completato negli anni 1661-63,⁽⁵⁾ per cui la progettazione dei finestroni e quella delle memorie lateranensi dovettero procedere all'incirca di pari passo; di fatti, oltre al monumento Caracciolo, notiamo come tutte le edicole rispondano agli schemi adottati per le mostre del collegio e viceversa, e come Borromini ne sviluppi le tematiche e le forme in sperimentazioni sempre nuove, con alla base lo stesso comune denominatore. Questo si fonda essenzialmente su un principio: il moto di espansione diagonale, che del resto l'architetto portò sempre con sé sin dagli inizi della sua carriera e che ritroviamo nelle composizioni dei monumenti Annibaldi e Bianchi; moto che nel caso

(5) Portoghesi 1966, pag. 654.

specifico dei finestroni e del monumento del Laterano è suggerito dalle colonne sporgenti le quali trascinano con la loro forza la trabeazione, che di conseguenza si spezza e si deforma.

Confrontando le incisioni dello Specchi, che mostrano rispettivamente due delle finestre di Propaganda Fide⁽⁶⁾(figg. 3a-b) e il sepolcro Caracciolo⁽⁷⁾(fig. 4), vediamo come siano vicini i loro schemi planimetrici. Tuttavia, nel monumento, Borromini raggiunge un altissimo livello di plasticità ed una continuità più intensa anche rispetto al resto della campata: basti osservare la concavità dei due pilastri laterali alternata alla convessità delle colonnine sporgenti del monumento, che a loro volta abbracciano l'ulteriore leggera concavità interna. La parete che accoglie la tomba, si carica di una forza dinamica e appare animata; le due coppie di colonne binate sembrano voler abbracciare il frammento antico, con un richiamo antropomorfo che rimanda proprio a due braccia accoglienti e protettive. Gli elementi che maggiormente contribuiscono al movimento della composizione sono certamente le due colonne interne: esse compiono una rotazione di circa 45 gradi verso il centro del monumento, rispetto alle colonne più esterne che rimangono frontali. La rotazione va a generare in questo modo la conseguente deformazione della trabeazione che, in corrispondenza dei sostegni, si suddivide in tre parti e viene estrusa verso l'alto ed in scala minore a fare da base per le insegne chigiane.

(6) De Rossi 1711, vol. 1, tavv. 75 e 76.

(7) De Rossi 1711, vol. 2, tav. 44.



Fig. 2_ F. Borromini, finestre della facciata del Collegio di Propaganda Fide (1661-63), Roma.

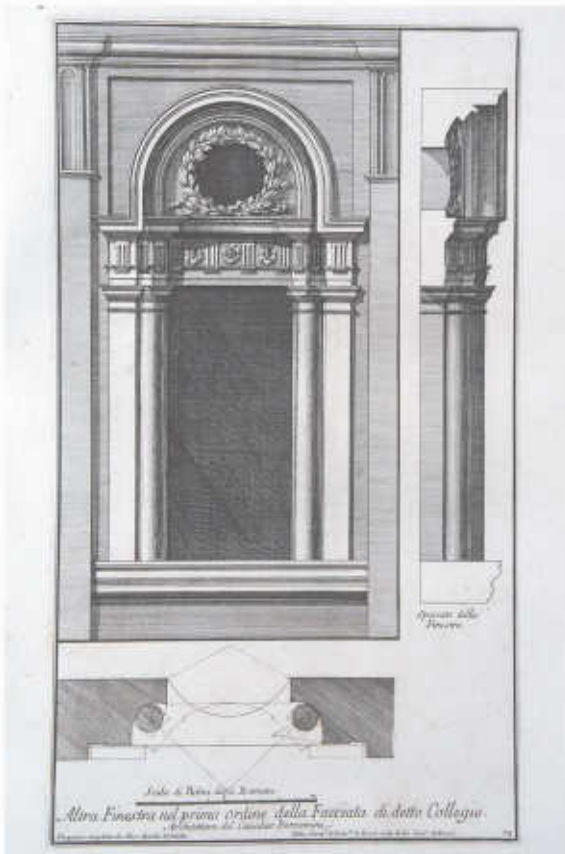


Fig. 3a_ A. Specchi, incisione di una delle finestre della facciata del Collegio di Propaganda Fide, da D. De Rossi, Studio d'architettura civile sopra gli ornamenti di porte e finestre tratti da alcune fabbriche insigni di Roma con le misure, piante, modini e profili, (vol.1) Roma 1711. Tav. 75.

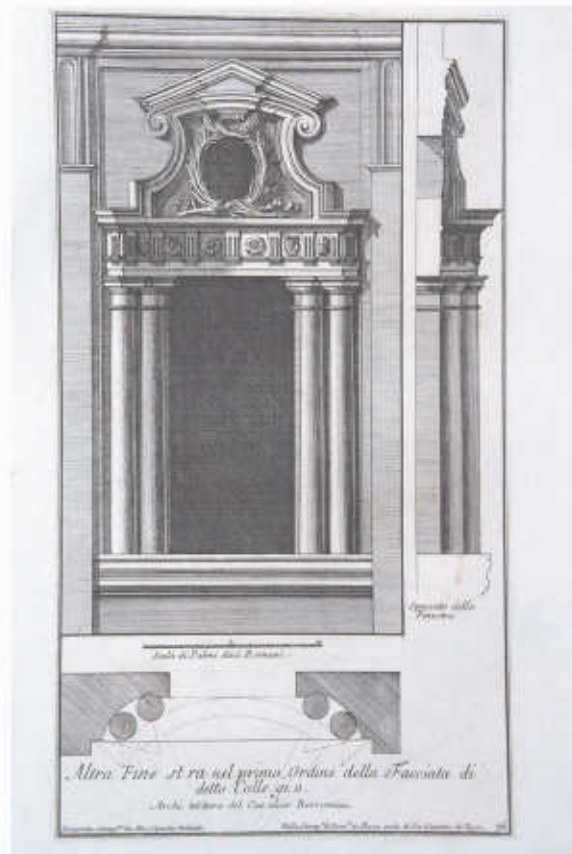


Fig. 3b_ A. Specchi, incisione di una delle finestre della facciata del Collegio di Propaganda Fide, da D. De Rossi, Studio d'architettura civile sopra gli ornamenti di porte e finestre tratti da alcune fabbriche insigni di Roma con le misure, piante, modini e profili, (vol.1) Roma 1711. Tav. 76.

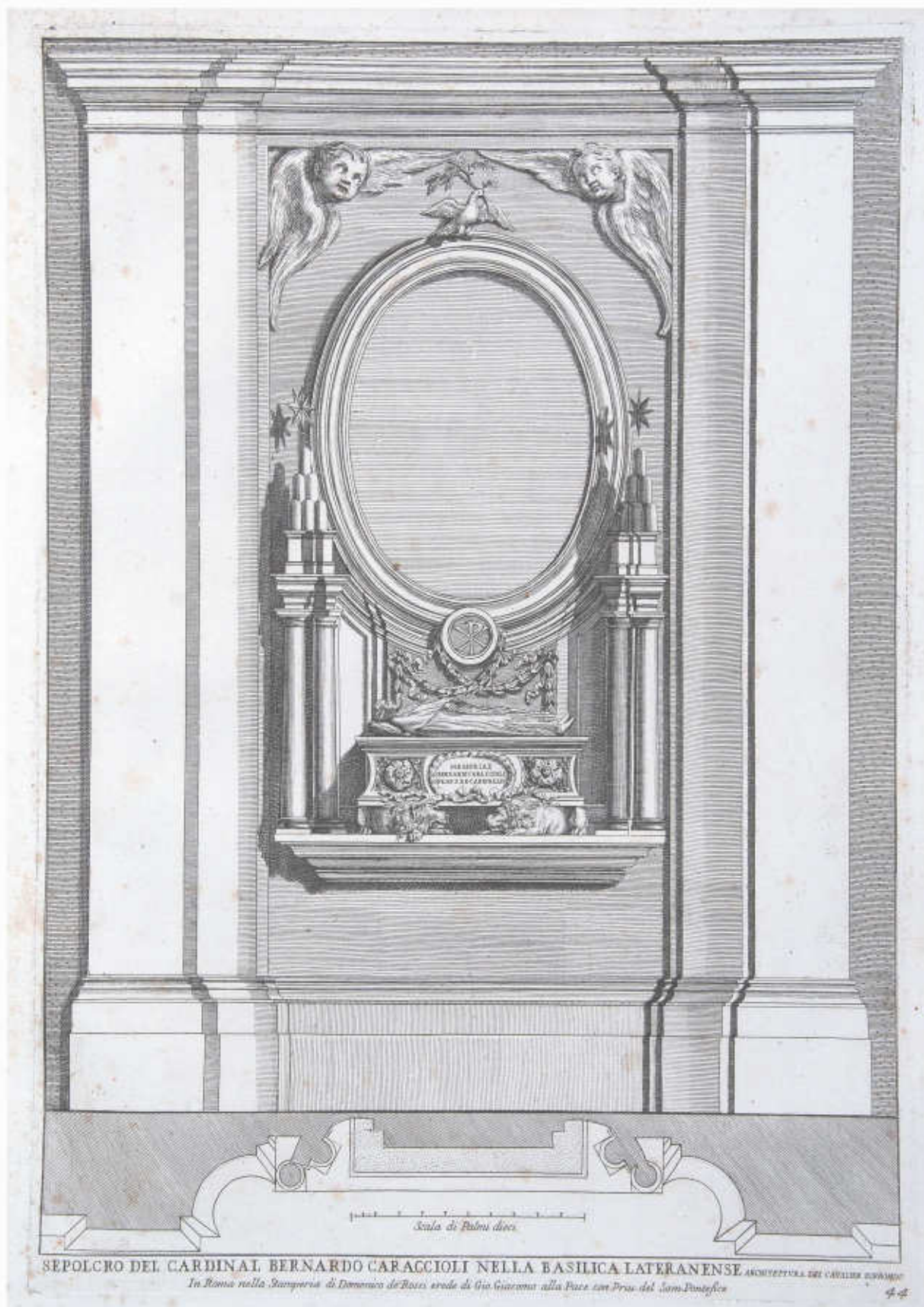


Fig. 4_A. Specchi, incisione del monumento di Bernardo Caracciolo, da D. De Rossi 1711, *Studio d'architettura civile sopra varj ornamenti di cappelle e diversi sepolcri tratti da più chiese di Roma colle loro facciate, fianchi, piante e misure. Opera de' più celebri architetti de nostri tempi*, (vol.2) Roma 1711. Tav. n. 44.

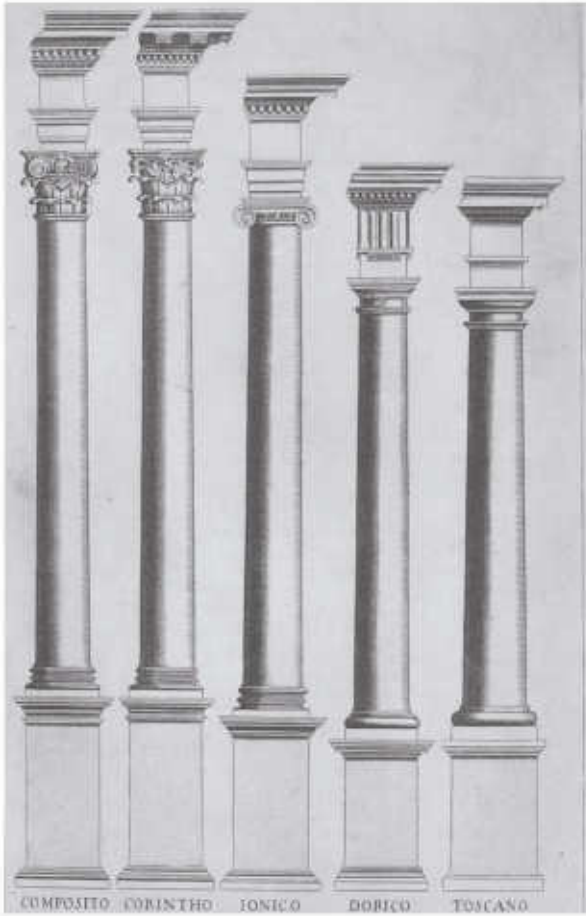
La trabeazione si presenta riccamente modanata ed è privata del fregio; essa è deformata in funzione della finestra ovale, che gioca un ruolo importantissimo nella matrice progettuale di tutte le memorie e che qui accentua con più forza il lavoro svolto dalla rotazione dei sostegni, conferendo all'insieme una straordinaria sensazione di elasticità. Peraltro, la finestra del monumento Caracciolo, è l'unica ad essere rimasta aperta e, sebbene attualmente lasci passare solo una flebile luce, ci fa immaginare quale importanza avesse quest'ultima: una luce che certamente Borromini aveva inserito come protagonista plasmante l'opera.

L'ordine utilizzato dall'architetto è in questo caso il dorico, che nei fusti delle colonne presenta un'entasi appena accennata e che viene personalizzato nella base: infatti, mentre nell'ordine canonico essa presenta un unico toro, nel sepolcro Caracciolo le basi ne hanno due. Peraltro i tori non sono alternati a scozia e listelli, bensì sono modellati seguendo un profilo fluido e continuo⁽⁸⁾(fig. 5).

Come detto precedentemente, Borromini trasportò nella nuova mostra soltanto la statua giacente del cardinale, mentre gli altri elementi della composizione, come il medaglione, l'urna ed i leoni sono moderni. Il monumento, fatta eccezione per il ritratto del Caracciolo scolpito nella pietra, è costruito totalmente in stucco e successivamente fu dipinto, forse nel XVIII secolo, con dei colori che simulano marmi diversi, dal giallo al rosso antico.

(8) Barozzo da Vignola 1562, pag. 5.

Valeri 1999, pp. 96-99.



F. Borromini, base a due tori dal profilo continuo nel monumento di Bernardo Caracciolo.

Fig. 5_ I cinque ordini architettonici secondo il Vignola, da G. Barozzo da Vignola, Regola delli cinque ordini d'architettura, pag. 5.



Le colonne binate del monumento Caracciolo ed i particolari dei capitelli e della trabeazione spezzata.

Il sarcofago, a differenza di quanto visto nelle tombe precedenti, non è ricavato da un rigido blocco regolare ma è più morbido, soprattutto nelle facce laterali che sono concave: questa curvatura dona meno severità rispetto alla rigorosa stereometria di urne come quelle del Bianchi e dell'Annibaldi. Il contrasto con la dura sagoma allungata è accentuato dalle rose che fiancheggiano l'epigrafe posta al centro, a sua volta circondata da un festone di alloro. Le rose sono molto analoghe a quelle utilizzate dal Borromini nei suoi cassettonati: basti osservare ad esempio la volta del vano che conduce dalla basilica al palazzo Laterano (fig. 6), oppure uno dei catini di San Carlino (fig. 7). Nei monumenti funebri borrominiani non è molto usuale rintracciare questo fiore; tuttavia nella tomba per il cardinale Francesco Adriano Ceva⁽⁹⁾(fig. 8), che si trova nella cappella di San Venanzio al Battistero lateranense, le rose non solo vengono inserite nel contesto scultoreo, ma trovano anche una giustificazione scritta. Nell' *Az. Rom 370* (fig. 9), che rappresenta il progetto elaborato da Borromini nel 1950, in basso al foglio, a sinistra, c'è una nota di tre righe nella quale si legge:

Le Rose per simbolo della brevità

della vita humana

Le Palme per la gloria delle bone opere

Poiché nell'accenno biografico sul cardinale Caracciolo abbiamo visto che egli morì a soli 45 anni, è probabile che l'architetto, includendo i due rosoni nel disegno del sarcofago, volesse proprio alludere a quella *brevità della vita humana* descritta nel progetto per la targa Ceva.

(9) Schiavo 1968, pp. 344-346.



Fig. 6_ F.Borromini, volta del vestibolo del palazzo Laterano (1646-50), San Giovanni in Laterano, navata nord.



Fig. 7_ F.Borromini, catini di San Carlo alle Quattro Fontane (1634-41), Roma.

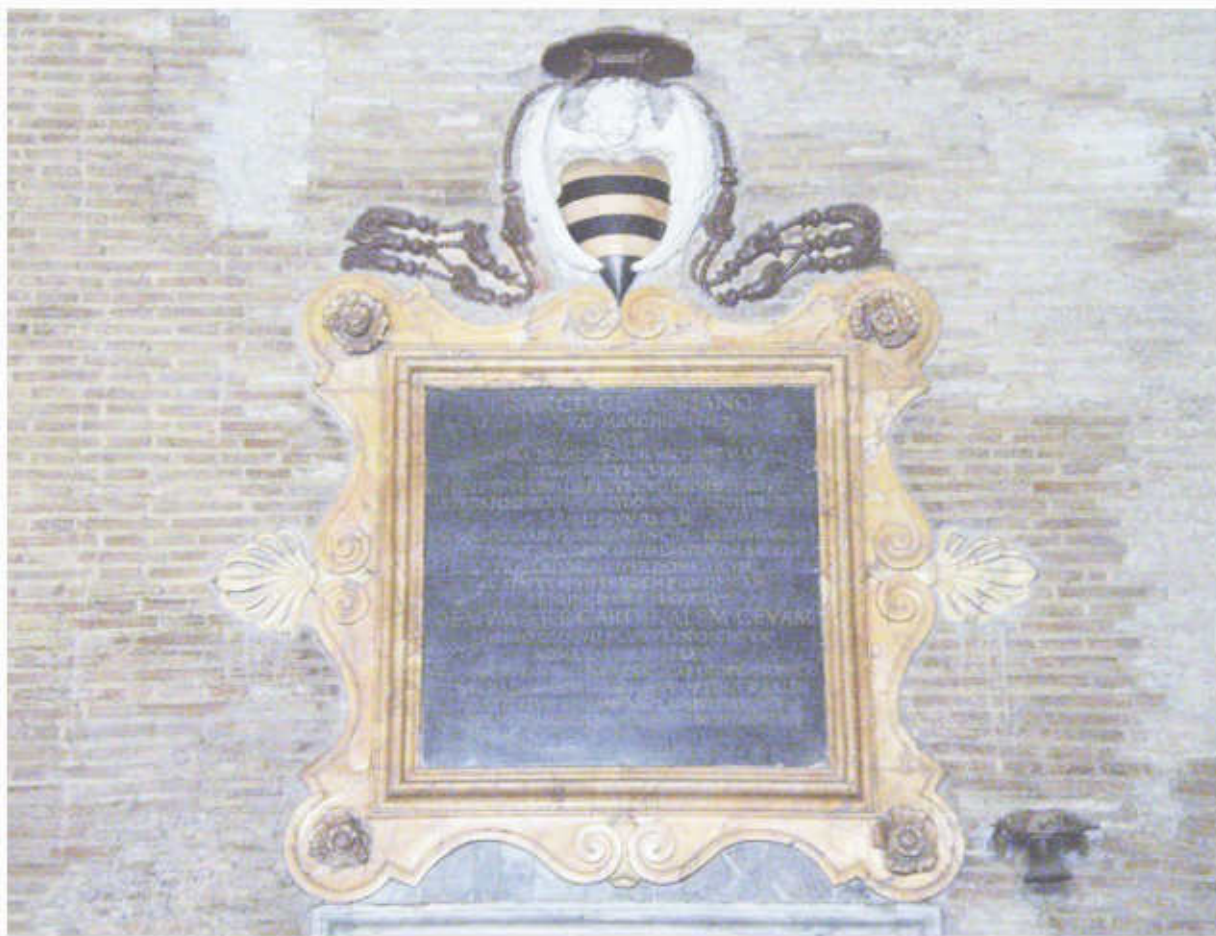


Fig. 8_ F. Borromini, memoria funebre per il cardinale Ceva (1950), Battistero lateranense, Roma.

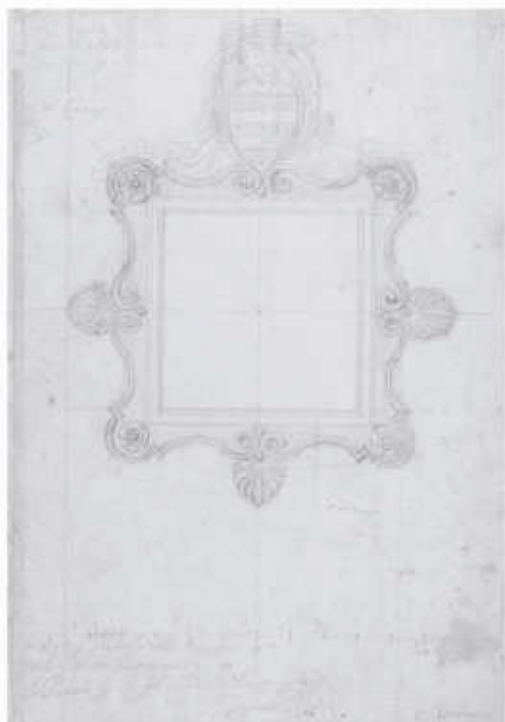


Fig. 9_ Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom 370. F. Borromini. Progetto per la tomba Ceva.



Az. Rom 370, particolare.

Particolare del monumento Caracciolo.

La rete decorativo-simbolica è arricchita dai due leoni posti sotto l'urna: essi, oltre ad essere uno dei simboli di Cristo, si ricollegano anche al tema della Resurrezione e al contempo potrebbero raffigurare le virtù e le qualità positive del personaggio che sostengono.

Elementi come le rose, i leoni ed i festoni ci fanno capire quanto Borromini volesse scindere l'antico dal moderno: i monumenti lateranensi sono sì le teche protettive che racchiudono gli antichi frammenti, ma rappresentano soprattutto l'abilità compositiva del maestro, il quale tiene con scaltrezza a mantenerle differenziate dall'inserito antico. Come si è visto nel monumento Bianchi, in cui i cordoni e le nappe del galero contrastano volutamente con il rigore dell'opera medievale, qui gli elementi vegetali e le criniere dei leoni rispondono alla stessa necessità, con lo scopo di creare una netta polarità tra essi stessi e la statua giacente. Il frammento antico dunque, non è il centro del monumento, bensì è sfruttato da Borromini proprio per creare il fraseggio antitetico che sta alla base dell'unitarietà della composizione; atteggiamento questo, che ritroveremo in tutti i sepolcri.

Dell'edicola per il cardinale napoletano, ci è stato tramandato il disegno preparatorio *Az.Rom 404* (fig. 10), il quale dovrebbe costituire un'idea quasi definitiva per la sua sistemazione. Lo schema della cornice architettonica infatti, sia in alzato che planimetricamente, è rimasto pressoché invariato nella fase esecutiva. Al contrario invece, Borromini apportò alcune modifiche nei riguardi della decorazione e nell'organizzazione generale dell'apparato scultoreo. Il sarcofago è pensato come un semplice parallelepipedo allungato, in cui sono sistemati tre scudi nei quali dovevano campeggiare gli stemmi della famiglia Caracciolo. Quest'urna poi, è sorretta dai leoni (Borromini ne disegnò soltanto

uno), ma essi hanno il corpo rivolto verso le colonne. Anche la statua giacente è immaginata con un diverso orientamento, con i piedi a sinistra ed è disegnata in modo inconsueto, data l'anomala presenza della mitra sul capo del cardinale. Nel monumento Caracciolo si sono purtroppo verificati alcuni danneggiamenti, i quali sono comunque molto meno significativi di quelli subiti dalle mostre che lo precedono. Un episodio che rimane costante è la rimozione delle stelle dei monti chigiani, che non sono più state reinserite, mentre, confrontando un'immagine dello stato attuale con l'incisione dello Specchi, notiamo la perdita della zampa anteriore del leone posto a sinistra, certamente danneggiato in seguito allo spostamento di un confessionale.

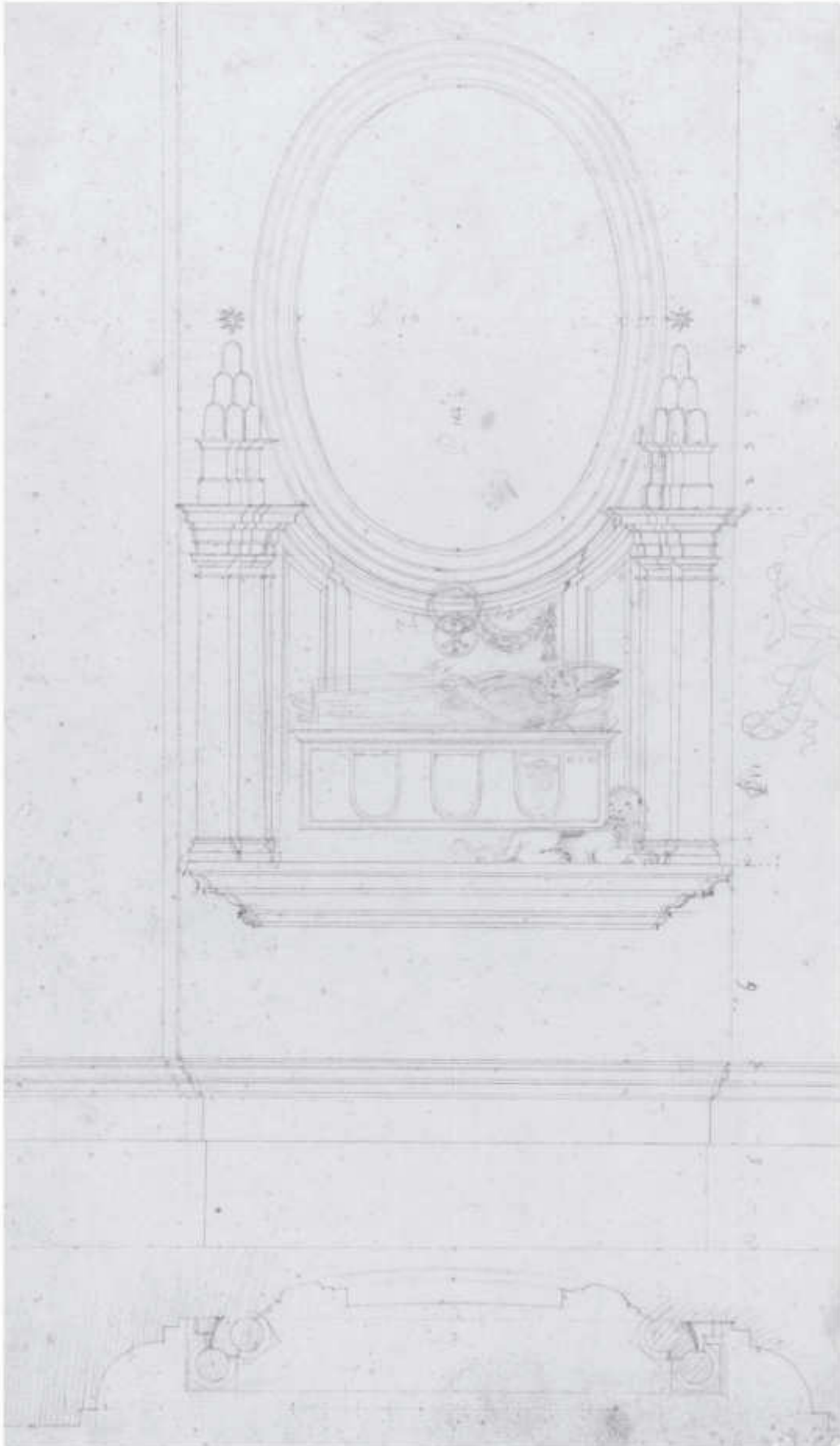
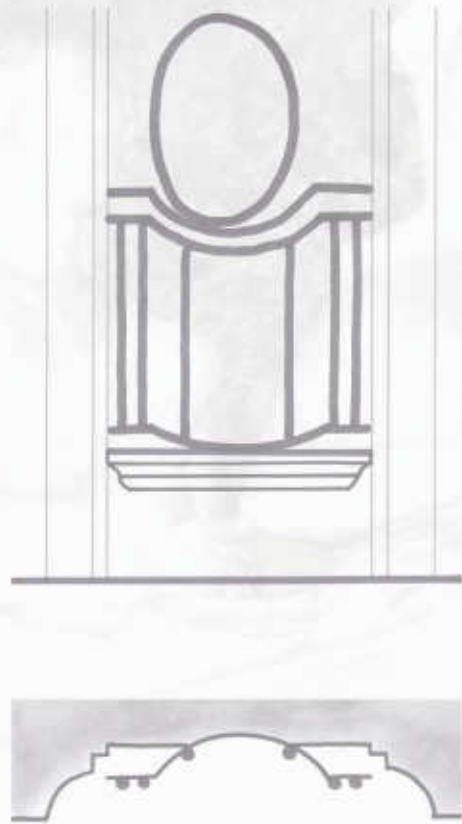


Fig. 10_ Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom 404. F. Borromini. Progetto per la sistemazione del monumento di Bernardo Caracciolo.

Il monumento di Antonio Martínez De Chaves



Dedicazione_ Il monumento è dedicato ad Antonio Martínez De Chaves, portoghese, creato cardinale da papa Eugenio IV nel 1439 e morto a Roma nel 1447.

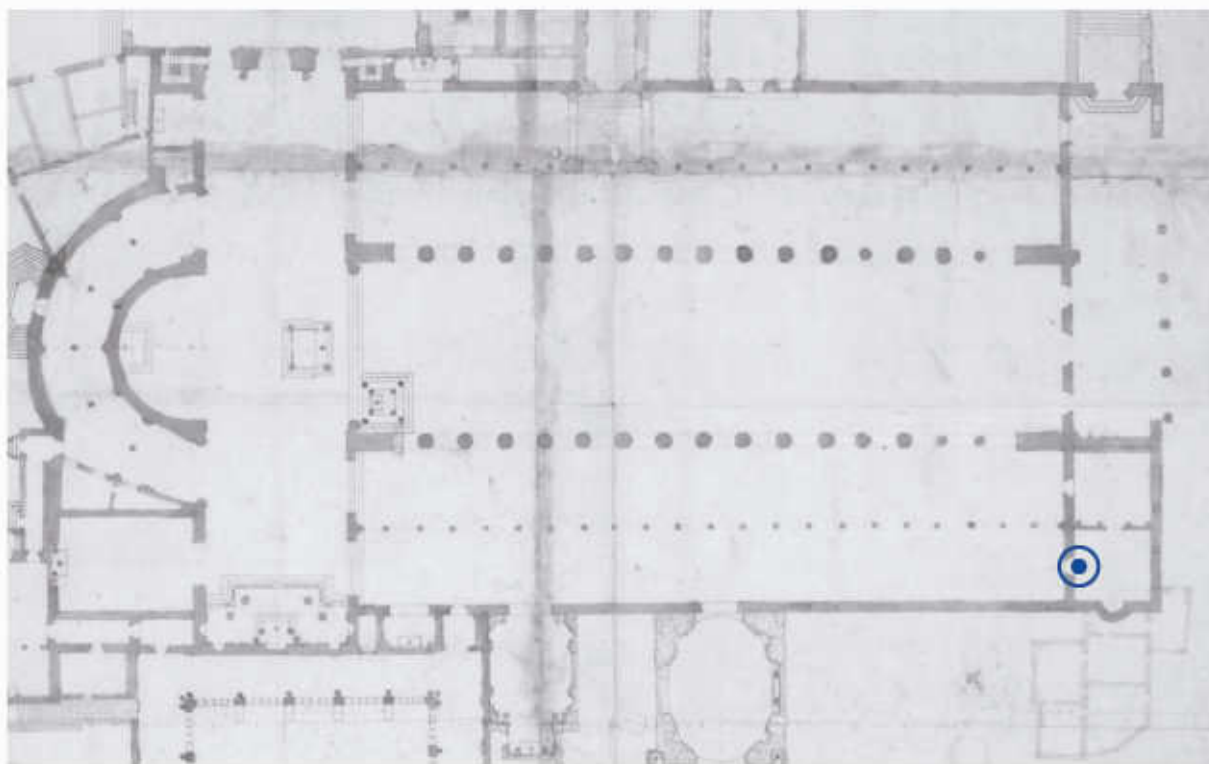
Localizzazione_ Il sepolcro originario era situato nel sacello di San Tommaso, oggi non più esistente, che anticamente fu ricavato nel narcece. Attualmente si trova nella navata nord, addossato alla parete fra il transetto e la cappella Inghirami.

Datazione_ La tomba quattrocentesca fu cominciata dal Filarete e conclusa da Isaia da Pisa. La mostra funebre borrominiana risale al 1656-57.

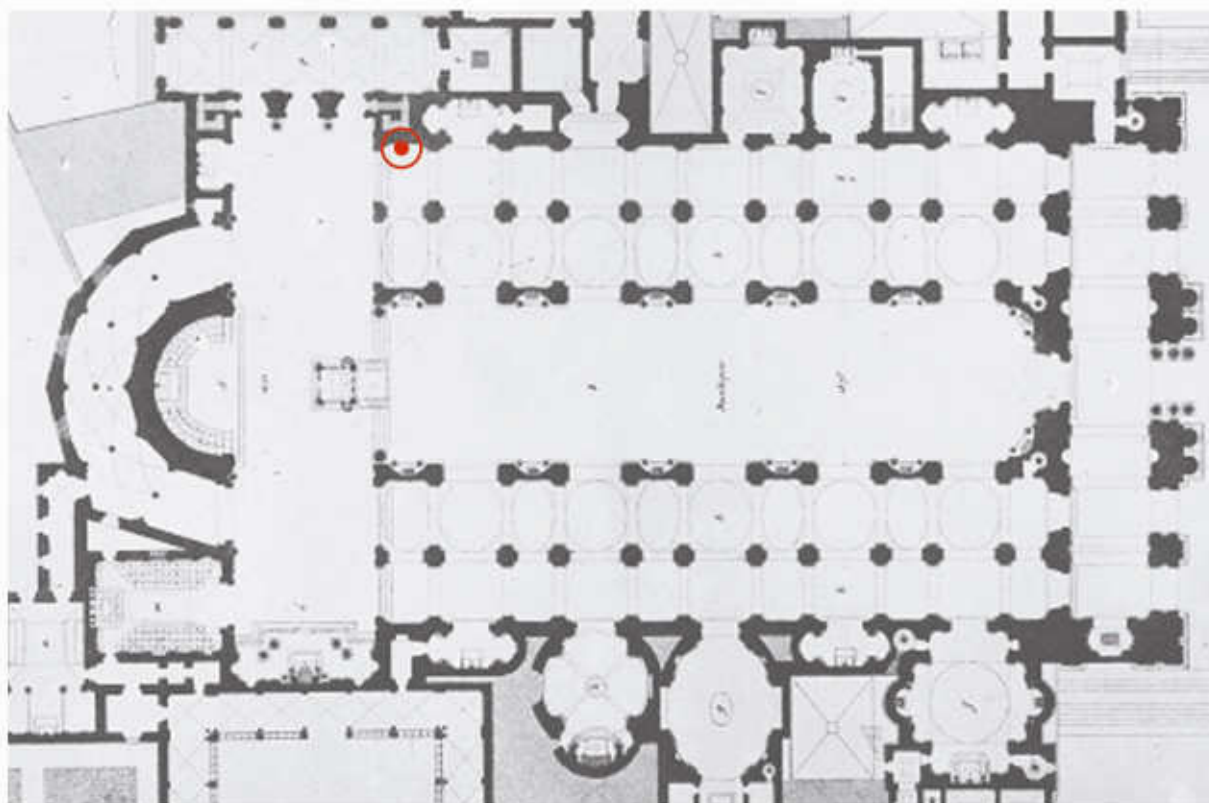
Tipologia_ L'opera si inserisce nel gruppo di monumenti collocati nelle navate minori e strettamente legati alla finestra ovale superiore. Lo schema adottato è quello di un tempietto proiettato.

Materiali_ Tutti i frammenti antichi sono in marmo. Lo zoccolo superiore della mensola è in marmo bardiglio. L'edicola borrominiana è realizzata interamente in stucco e presenta una colorazione che simula diverse tonalità di marmo, eseguita in restauri successivi.

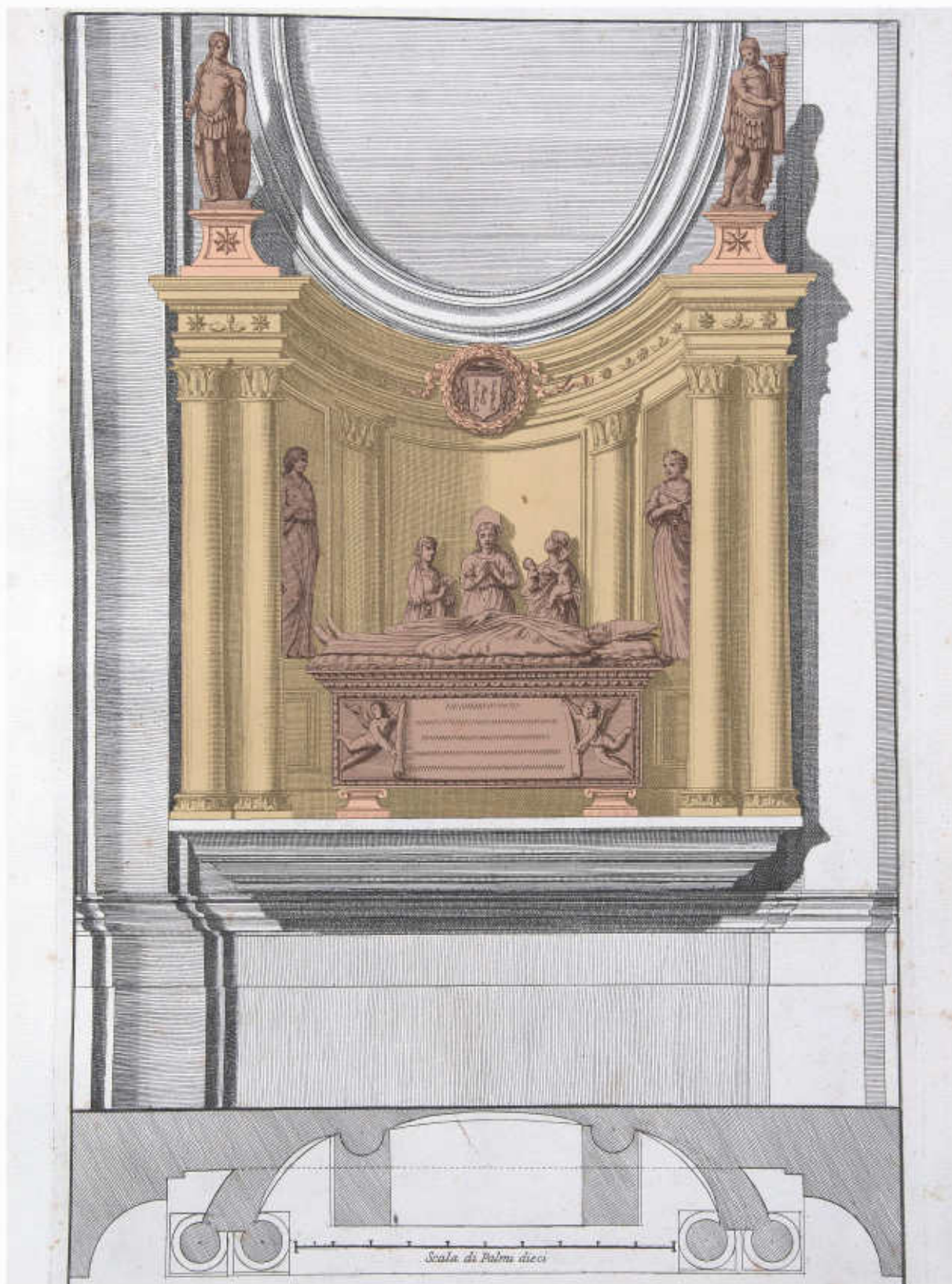
Tipo di monumento_ Si tratta di una tomba che, con molta probabilità, contiene le spoglie del cardinale portoghese.



Vienna, *Graphische Sammlung Albertina*, Az. Rom 27r (particolare). Pianta della basilica con la collocazione originaria del monumento De Chaves. La pianta rappresenta il rilievo borrominiano prima del restauro del 1646-50.



Pianta della basilica nel sec. XIX (particolare), con la collocazione moderna del monumento. Da P.M. Letarouilly, *Edifices de Rome moderne*, Liège 1849-1866.

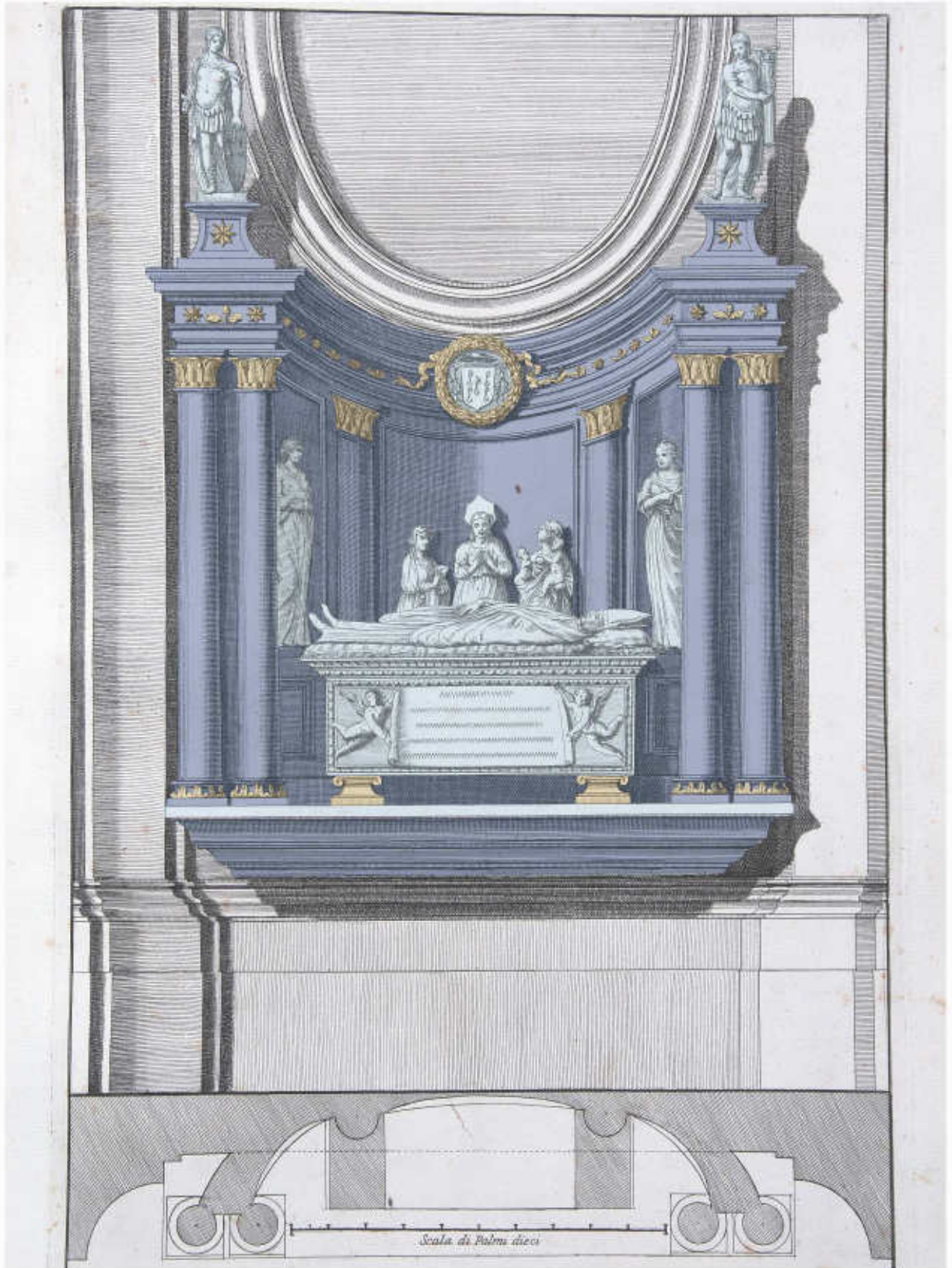


Il monumento di Antonio Martinez De Chaves con le campiture che segnalano gli apparati scultorei antichi e moderni, inseriti nell'ordine architettonico. Da D.De Rossi, *Studio di architettura civile*, vol. 2, tav. n. 43. Roma 1711 (particolare).

■ Cornice architettonica

■ Inseri borrominiani plastico-decorativi

■ Frammenti antichi



Il monumento di Antonio Martinez De Chaves con le campiture che segnalano i materiali utilizzati. Da D.De Rossi, *Studio di architettura civile*, vol. 2, tav. n. 43. Roma 1711 (particolare).

Stucco dipinto color oro

Stucco dipinto (marmo simulato)

Marmi

Il monumento dedicato al cardinale di Portogallo Antonio Martínez de Chaves è situato nell'estrema navata nord e si trova esattamente fra il transetto e la cappella dedicata a San Giovanni Evangelista, la quale fu costruita dallo stesso Borromini per la famiglia Inghirami, proprio contemporaneamente alla realizzazione delle memorie funebri.⁽¹⁾ Quest'opera è una delle più interessanti, sia per la tipologia adottata dal maestro ticinese nel realizzare l'edicola, sia per l'importanza dei frammenti antichi che furono recuperati e reinterpretati dall'architetto.

Il cardinale di Portogallo, nominato tale da papa Eugenio IV nel 1439 e morto nel 1447,⁽²⁾ ebbe un profondo rapporto con il capitolo lateranense: egli donò alla basilica un ricco organo ed una tenuta fuori della porta Ostiense e per questo, si decise di creare per lui un magnifico monumento funebre che tenesse viva la sua memoria.⁽³⁾ Esistono fonti importantissime che illustrano con precisione la storia di questo sepolcro; in primis, il rilievo effettuato da Borromini, che ci mostra la sua forma originaria ed in secondo luogo, documenti che attestano l'esatta ubicazione quattrocentesca della tomba, nonché le vicende legate alla sua realizzazione.

Anticamente il monumento era collocato all'esterno della basilica, in un ambiente definito *Secretarium*:⁽⁴⁾ esso consisteva in una piccola cappella situata a sinistra del nartece della facciata orientale, nella quale si svolgeva la vestizione del papa prima del suo ingresso nella cattedrale.

(1) Roca De Amicis 1996, pag. 54.

(2) Ciaccio 1906, pag. 170.

(3) Lazzaroni-Muñoz 1908, pag. 149.

(4) Ibidem.

Roca De Amicis ci informa con precisione che la zona del narcece aveva le prime tre arcate a sinistra tamponate, in modo da poter ricavare all'interno il suddetto ambiente, un oratorio dedicato a San Tommaso suddiviso ulteriormente in due vani che comunicavano direttamente con la basilica.⁽⁵⁾ Quest'opera, risalente al pontificato di Giovanni XII (955-964), fu soppressa all'incirca nel 1647,⁽⁶⁾ dunque possiamo ipotizzare che il monumento funebre del cardinale Antonio, non fu spostato dal sacello prima di quella data, come d'altronde è attestato dal rilievo borrominiano che rappresenta l'opera originale nella sua integrità. Una notizia ancora più precisa ci viene data da Lazzaroni e Muñoz, i quali affermano che il sepolcro era poggiato alla parete destra della cappella di San Tommaso, comunicante con la navata laterale della basilica,⁽⁷⁾ riferendosi alla testimonianza del Rasponi che nel 1656 scrisse: « *Ad parastatam, quae est e regione huius navis minoris, situm erat nobile sepulchrale monumentum Antonij de Clavibus* ». ⁽⁸⁾ Questa tesi è ripresa anche da Portoghesi, che nel suo saggio dice: « *Il monumento del cardinale di Portogallo si trovava in antico addossato al primo pilastro tra le due navate minori a sinistra, presso la parete interna dell'Oratorio di San Tommaso* ». ⁽⁹⁾

(5) Roca De Amicis 1995, pp. 26-27.

(6) Ibidem.

(7) Lazzaroni-Muñoz 1908, pag. 149.

(8) Rasponi 1656, pag. 64.

(9) Portoghesi 1955, pag. 6.

Quando il cardinale morì nel 1447, l'artista che venne subito incaricato per la costruzione del sepolcro fu il fiorentino Antonio Averulino, detto Filarete. L'architetto però, dopo poco tempo, fu costretto ad abbandonare Roma poiché accusato del furto di alcune reliquie; invano la Signoria di Firenze chiese al pontefice di accogliere nuovamente Averulino, affinché potesse terminare l'opera intrapresa, per cui l'unica parte attribuibile al fiorentino è il sarcofago in marmo che accoglie l'epigrafe commemorativa.⁽¹⁰⁾ Essa, scritta in grandi lettere capitali, è incisa su una pergamena, srotolata da due putti posti ai lati, anch'essi di mano averuliana. Tutto il resto, ovvero la struttura architettonica, la statua giacente e le statue allegoriche che arricchiscono la composizione, è concordemente attribuito dagli studiosi allo scultore Isaia da Pisa.

Il rilievo tramandatoci dal maestro ticinese, l'*Az. Rom 396ar* (fig. 1), descrive con estrema chiarezza la tomba del cardinale, tant'è che grazie alla precisione dei particolari, sono perfettamente riconoscibili tutti gli elementi che compongono il complesso barocco. Il monumento si articolava in un vero e proprio fornice, inquadrato ai lati da due grandi pilastri formati da tre ordini sovrapposti di nicchie, contenenti le sculture allegoriche. Nel pilastro a sinistra, procedendo dal basso verso l'alto, vediamo le figure della Prudenza, della Giustizia ed infine l'Arcangelo, mentre il pilastro a destra ospitava la Temperanza, la Fortezza e la Vergine Annunziata. Al di sopra del primo ordine di nicchie, c'era una trabeazione sulla quale si impostava il sarcofago, mentre sotto di essa si apriva un passaggio che con ogni probabilità metteva in diretta comunicazione il sacello e la basilica.

(10) Ciaccio 1906, pag. 170.



Fig. 1_ Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom 396ar. F. Borromini. Rilievo della tomba antica del cardinale Antonio Martínez De Chaves.

Lo stesso Borromini annotò sul disegno: « *Qui si passava sotto come a un arco trionfale* »; da qui possiamo comprendere la maestosità del sepolcro. I due ordini superiori invece, inquadravano una grande nicchia contenente il fulcro del monumento, cioè la tomba vera e propria. Come visto precedentemente, essa era composta dall'urna sulla quale era distesa la statua del porporato e a far la veglia sul suo ricordo si trovavano le figure scolpite delle tre virtù teologali: la Fede, la Speranza e la Carità. Per concludere l'imponente opera, l'artista quattrocentesco pose sui grandi capitelli corinzi che terminavano i pilastri un coronamento timpanato nel quale campeggiava l'immagine di Dio.

L'accuratezza del rilievo condotto da Borromini mostra con quanto amore egli si rivolse nei confronti del monumento rinascimentale, prima di doverlo smantellare per dar vita al grandioso progetto del restauro lateranense. Inoltre, il fatto che l'architetto poté vedere la tomba nella sua integrità, senza che essa avesse subito precedenti manomissioni, lo condusse a trasportare nella nuova composizione la maggior parte degli elementi. Il sepolcro del cardinale De Chaves è infatti quello che più di tutti conserva il maggior numero di pezzi originali. Qui Borromini si limitò a modellare la teca che doveva proteggere come uno scrigno i preziosi frammenti e per questo motivo, il monumento è forse tra i più suggestivi della basilica, dal momento che ci trasmette la volontà borrominiana di conservare, con affetto, l'antico. Non per questo egli rinunciò alla sua eccezionale poetica basata sulla polarità che sottolinea il contrasto tra il vecchio e il nuovo, tra le forme curve e quelle rigide. Ancora più affascinante, è osservare come l'architetto dispose i frammenti, svolgendone un'analisi critica adattata al progetto moderno e dunque esprimendo un'emozione sua. Questa composizione personale ha trovato tuttavia una lettura sprezzante, soprattutto

nei primi anni del Novecento; basti leggere il passo tratto dal testo della Ciaccio, in cui Borromini e la sua squadra sono definiti «*vandali di Innocenzo X, ubbriacati dal loro bisogno di movimento e di libertà ed odio per tutto ciò che sapesse di compostezza e di timidezza*».⁽¹¹⁾

(11) Ciaccio 1906, pag. 172.



Antonio Averulino, detto Filarete e Isaia da Pisa. Frammenti antichi della tomba del cardinale di Portogallo.



Le statue della Prudenza e della Temperanza, reimpiegate da Borromini nel monumento di Giulio Acquaviva.

Fatta eccezione per le statue della Prudenza e della Temperanza, che l'architetto trasportò nel monumento dedicato al cardinale Acquaviva, il sepolcro in questione contiene tutti gli elementi che ornavano l'architettura originaria.

In questo ambito è fondamentale fare riferimento al disegno conservato all'Albertina di Vienna, l'*Az.Rom 397* (fig. 2), che costituisce una preziosa fonte per operare un confronto tra il progetto su carta e quanto realizzato. Sebbene il documento si presenti un po' sbiadito, si possono comunque riconoscerne i tratti salienti: Borromini aveva già in mente un'idea precisa su come sistemare i reperti. Al centro del sepolcro, si vede perfettamente il sarcofago, che l'architetto decise di ricollocare insieme alle tre figure delle virtù teologali, senza mutare perciò la forma primitiva. Queste sono riconoscibili grazie al rapido ma esplicito schizzo della statua della Speranza, resa inconfondibile dalle sue mani giunte in preghiera e dalla particolare aureola poligonale. Sul lato sinistro, si riconosce bene la scultura dell'Arcangelo, con la veste lunga e il braccio destro piegato. Ora esaminiamo le modifiche apportate da Borromini alla realizzazione. I primi elementi notevoli che differiscono, sono i fastigi che coronano le colonne binate: nel disegnare, l'architetto aveva sicuramente pensato di introdurre due erme angeliche, con le ali distese lungo il corpo, al posto dei classici monti chigiani. In fase d'opera invece, vediamo come egli optò per il reimpiego di figure provenienti dal monumento originario: sui due piedistalli, al centro dei quali campeggiano le stelle alessandrine, sono poste le statue della Giustizia e della Fortezza (fig. 3), nelle vesti di soldati romani. Le colonne, che in fase embrionale furono pensate in ordine ionico, sono completate da capitelli corinzi di una straordinaria semplicità: le foglie di acanto sono stilizzate e sembrano quasi corone formate da piccole fiamme.

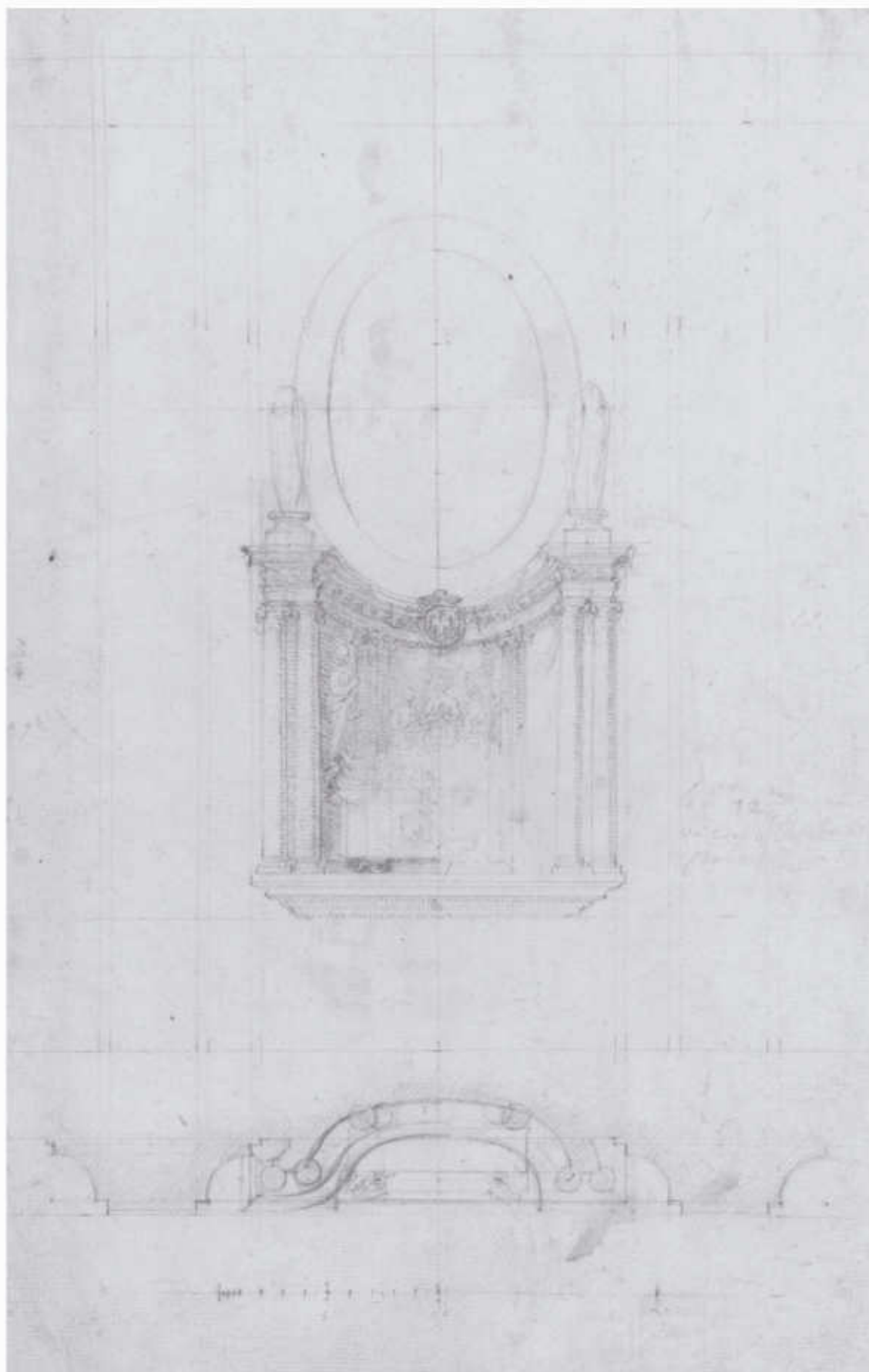


Fig. 2_ Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom 397. F. Borromini. Progetto per la sistemazione del monumento De Chaves.

Il fregio, che nel progetto appare elaborato e ricco, si presenta ora di un'estrema sobrietà e lungo esso si alternano stelle e ghiande molto distanti tra loro, che lasciano respirare le già ricche modanature dell'intera trabeazione (fig. 4).

L'*Az. Rom 397* costituisce una fonte di grande valore, non solo perché mostra il modo di operare dell'architetto ma perché ci fa capire quanto egli diede importanza all'architettura circostante. Il monumento non è soltanto contestualizzato nella navata (cosa inevitabile, dato l'ineluttabile legame che intercorre sempre tra la finestra e l'edicola), ma è disegnato soprattutto tenendo conto della luce. Nel progetto sono molto chiare le linee di ombreggiatura e questo significa che Borromini attribuiva alla luce un ruolo fondamentale e soprattutto studiato. Il monumento De Chaves è situato in un punto assolutamente particolare rispetto agli altri sepolcri: esso infatti non è addossato alla parete sulla quale si imposta la volta a schifo, bensì sul muro della campata adiacente al transetto, ed è quindi sovrastato da un'ampia volta contenente una bucatura che crea la cosiddetta camera di luce⁽¹²⁾(fig. 5). Questo espediente, utilizzato largamente nella basilica di San Giovanni, per attutire il flusso luminoso nelle navate intermedie e favorire così la massima luminosità nella navata centrale, aveva la funzione di veicolare i raggi solari in una determinata direzione oppure di modificarne l'intensità. Purtroppo, a causa del tamponamento della finestra ovale, oggi non si coglie pienamente il gioco di luci progettato dall'architetto, ma l'accuratezza del disegno ci dà quasi la sensazione di essere di fronte ad una sorta di *rendering* del Seicento.

(12) Portoghesi 1967, pag. 394.



Fig. 3_ Le statue della Giustizia e della Fortezza, reimpiegate da Borromini al posto dei monti chigiani.

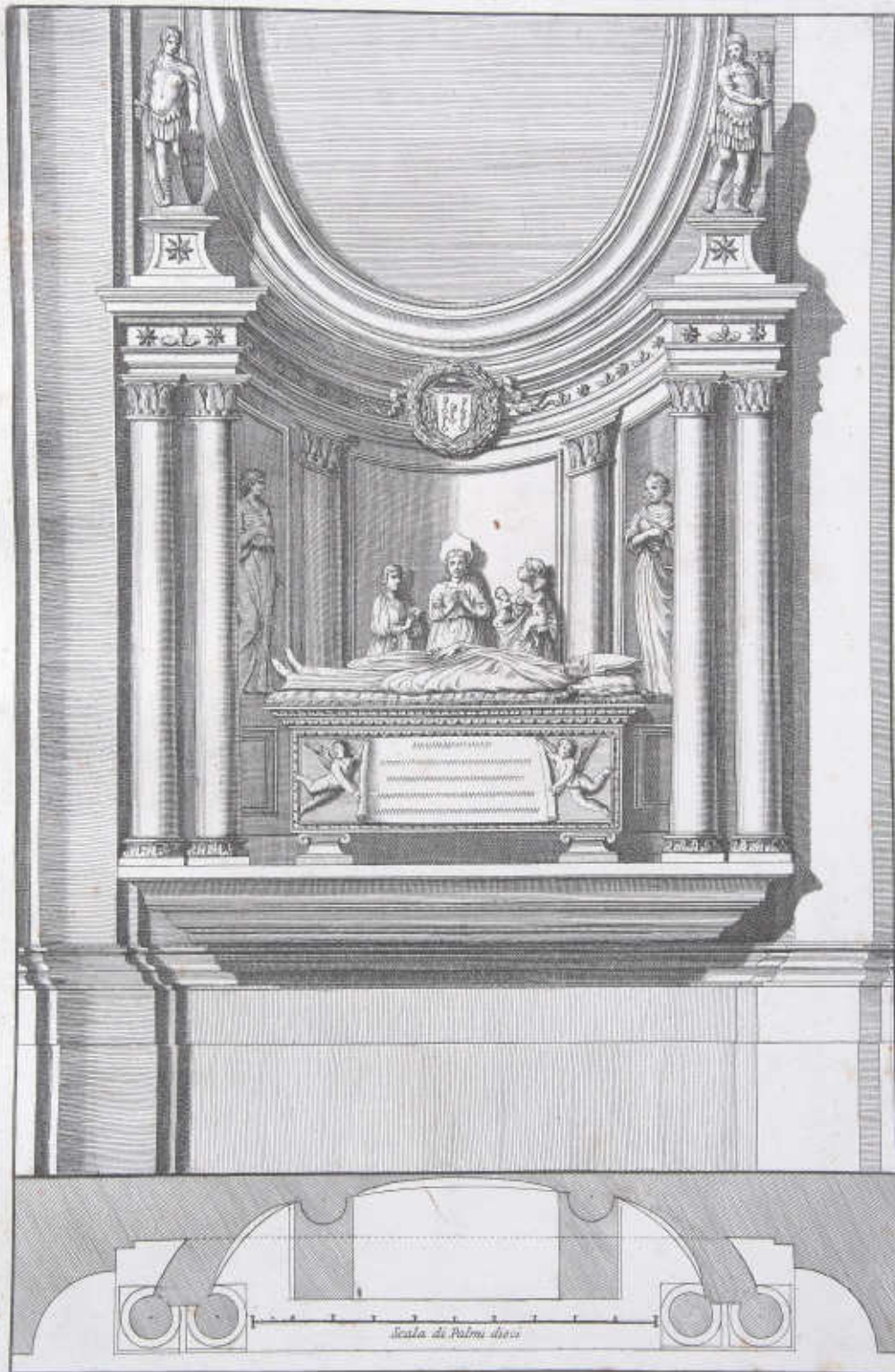


Fig. 4_ Particolare dei capitelli e della trabeazione, con il fregio a motivi radi di stelle e ghiande.

Senza dubbio, osservando l'allestimento borrominiano, si rimane colpiti, oltre che dalla ricchezza dei frammenti e dalle condizioni luminose, dal modo in cui il maestro ticinese progettò l'edicola. La tipologia usata è quella di un tempietto proiettato ma la cosa che più stupisce è la sua spazialità, il senso di profondità e di ampiezza che esso comunica. L'incisione dello Specchi⁽¹³⁾(fig. 6) fornisce dati essenziali per comprendere come lavorò il l'architetto; il rilievo è nella scala di dieci palmi,⁽¹⁴⁾ per cui risulta semplice ricavare qualche misura utile. Borromini scavò nel muro una nicchia, che in mezzeria, rispetto al piano tratteggiato della parete, misura appena un palmo e mezzo e quindi circa 33 centimetri, mentre i due bracci che si staccano dal piano, e ai quali sono attaccate le coppie di colonne binate, raggiungono una distanza di due palmi e mezzo dalla parete, equivalenti a circa 56 centimetri. Il risultato è formidabile se si pensa che entro soli 90 centimetri l'architetto sia riuscito a comunicare uno spazio ben più profondo. Un ruolo importante è ricoperto dal gioco trabeazione-finestra in cui, a ben vedere, la trabeazione non viene diminuita per creare un'illusione prospettica, bensì è deformata quasi a voler proiettare verso l'alto ciò che in falso sarebbe accaduto all'interno del muro (fig. 7). La deformazione, accentuata dal peso della finestra ovale, ci suggerisce uno scavo significativo mentre, leggendo la planimetria, possiamo verificare che si tratta di un'esigua operazione.

(13) De Rossi 1711, vol. 2, tav. n. 43.

(14) Il palmo romano equivale a cm 22,34. Per una sufficiente documentazione riguardo ai metodi di misurazione si veda il testo Bellini 2004, pag. 74, nota 6.



DEPOSITO DEL CARDINALE ANTONIO DE CLAVIJO DENOMINATO DI PORTOGALLO NELLA BASILICA LATRANENSE.
 ARCHITETTURA DEL CASALIER BORROMINI SU VITRUBIA ANTICA
 In Roma nella Stamperia di Domenico Rossi creata di Gio: Giacomo alla Pace con Prati del Sommo Pont.

Fig. 6_A. Specchi, incisione del monumento di Antonio Martínez De Chaves, da D. De Rossi 1711, Studio d'architettura civile sopra varj ornamenti di cappelle e diversi sepolcri tratti da più chiese di Roma colle loro facciate, fianchi, piante e misure. Opera de' più celebri architetti de nostri tempi, (vol.2) Roma 1711. Tav. n. 43.



Fig. 5_ F. Borromini. Camera di luce realizzata nella volta che si trova al di sopra del monumento De Chaves.



Fig. 7_ La trabeazione deformata in funzione della sua finestra ovale corrispondente.

Anche i setti che si staccano dal piano, come fossero due braccia che cingono l'urna, contribuiscono in larga misura ad aumentare l'effetto di profondità, ma soprattutto generano quella ricercata polarità presente nel linguaggio delle memorie borrominiane: le morbide curve dell'edicola accolgono e al contempo spezzano la rigidità degli inserti quattrocenteschi.

Il monumento De Chaves è costruito completamente in stucco, e lo zoccolo superiore della mensola è in marmo bardiglio. Anche in questo caso la cornice architettonica ha subito la tinteggiatura che simula vari tipi di marmo; sulle colonne e sulla trabeazione è stesa una colorazione che si avvicina al rosso antico, mentre sui piedistalli dei fastigi e sulla nicchia è simulato un marmo verde con schegge di nero. Della pittura color oro è stata poi applicata su altri elementi, quali le stelle dei basamenti delle statue, i capitelli e le basi delle colonne, le basi del sarcofago, le stelle e le ghiande del fregio ed infine il festone che circonda lo stemma. Non ci sono notizie che documentino le operazioni di pittura del sepolcro; nonostante ciò possiamo provare a determinare approssimativamente il periodo in cui esse sono avvenute, tramite alcune immagini. Nell'incisione dello Specchi, l'edicola è pulita e non presenta alcun segno di verniciatura; ciò significa che, almeno fino al 1711, il monumento non subì modifiche e rimase in stucco semplice. Nella fotografia pubblicata nella monografia di Portoghesi (fig. 8) sebbene sia in bianco e nero, si vede perfettamente una patina che non corrisponde assolutamente alla colorazione attuale: questo vuol dire che la mostra è stata maneggiata almeno due volte e che il colore che vediamo oggi è stato applicato in un arco di tempo successivo alla prima metà del XX secolo. La memoria del cardinale di Portogallo appare attualmente ben conservata e non si riscontrano in essa danneggiamenti

particolarmente rilevanti. In questo, come negli altri monumenti della navata settentrionale, la salvaguardia è stata resa possibile grazie alla loro esigua altezza da terra. Mentre i sepolcri della navata sud sono collocati ad una quota di circa due metri, quelli della navata nord si impostano a un metro e 40 centimetri da terra.⁽¹⁵⁾ Questa differenza di altezza ha inciso sul posizionamento dei confessionali, che obbligatoriamente hanno trovato sistemazione esclusivamente sotto le mostre della navata a sinistra. Questo spiega perché i sepolcri come quello del cardinale De Chaves versino attualmente in condizioni migliori, a differenza delle memorie Annibaldi, Bianchi e Caracciolo che hanno per sempre perduto parte dei loro preziosi ornamenti.

(15) Roca De Amicis 1996, pag. 54.



Fig. 8_ Il monumento De Chaves in una fotografia degli anni Sessanta, da P. Portoghesi 1967, Francesco Borromini, tav. fuori testo n. 109.



Il monumento De Chaves in una fotografia attuale.

Il monumento di Conte Casati



Dedicazione_ Il monumento è dedicato a Conte Casati, lombardo, creato cardinale da papa Martino IV nel 1281 e morto a Roma nel 1287.

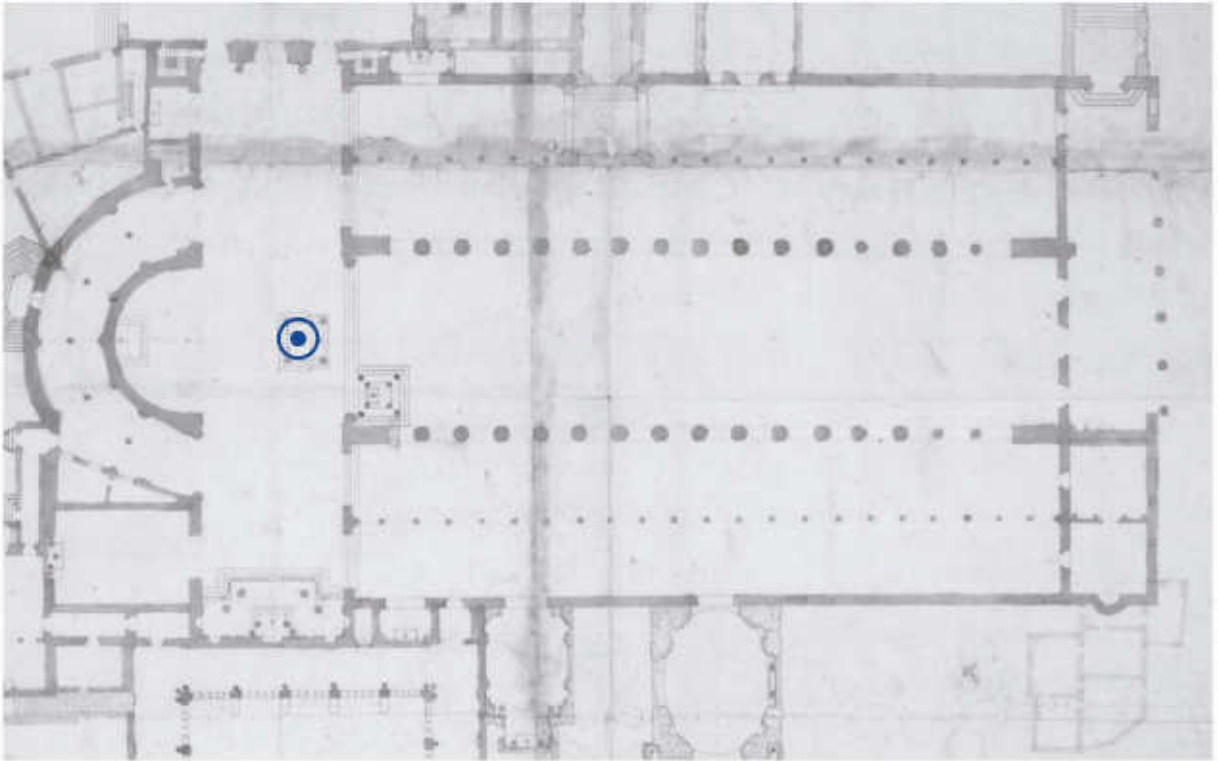
Localizzazione_ Non si hanno notizie sull'ubicazione originaria del sepolcro; alcuni frammenti inseriti da Borromini provengono dall'altare della Maddalena. Attualmente si trova nella navata nord, addossato alla parete fra la cappella Inghirami e il vestibolo del palazzo Laterano.

Datazione_ La tomba antica fu realizzata probabilmente intorno al 1287. La mostra funebre borrominiana risale al 1656-57.

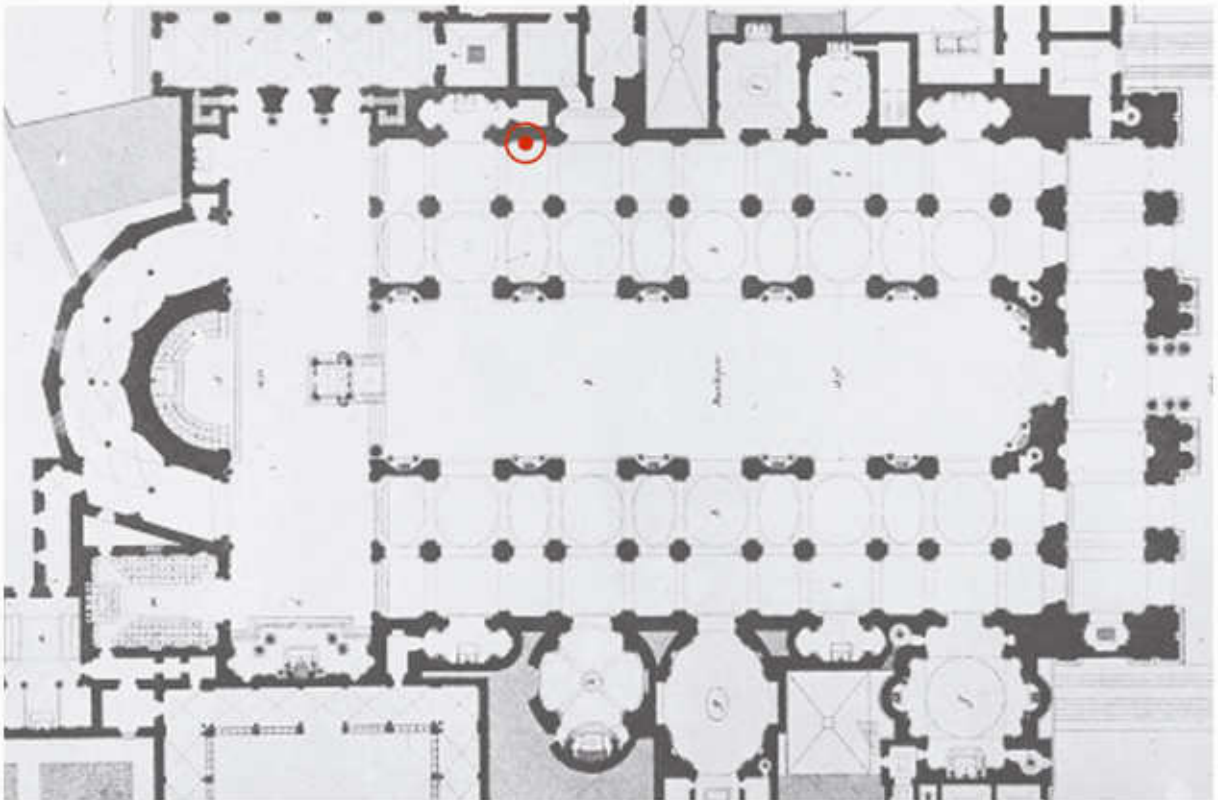
Tipologia_ L'opera si inserisce nel gruppo di monumenti collocati nelle navate minori e strettamente legati alla finestra ovale superiore. Lo schema adottato è quello di un tempietto proiettato.

Materiali_ La lapide centrale e le finestre gotiche poste sui mosaici cosmateschi sono in marmo. Di questo materiale sono anche i due pannelli contenenti lo stemma e lo zoccolo superiore della mensola. L'edicola borrominiana è realizzata interamente in stucco e presenta una colorazione che simula il marmo, eseguita in restauri successivi.

Tipo di monumento_ Si tratta di un cenotafio.



Vienna, *Graphische Sammlung Albertina, Az.Rom 27r (particolare)*. In questa pianta è segnalata soltanto la posizione dell'altare di Santa Maria Maddalena, in quanto alcuni suoi frammenti vennero utilizzati nel nuovo monumento Casati, mentre la posizione originaria della tomba è sconosciuta. La pianta rappresenta il rilievo borrominiano prima del restauro del 1646-50.



Pianta della basilica nel sec. XIX (particolare), con la collocazione moderna del monumento. Da P.M. Letarouilly, *Edifices de Rome moderne*, Liège 1849-1866.



Il monumento di Conte Casati con le campiture che segnalano gli apparati scultorei antichi e moderni, inseriti nell'ordine architettonico.

■ Cornice architettonica


■ Inseri borrominiani plastico-decorativi


■ Frammenti antichi (altare della Maddalena)


■ Frammenti antichi (tomba Casati)



Il monumento di Conte Casati con le campiture che segnalano i materiali utilizzati.

 Mosaici cosmateschi

 Stucco dipinto (marmo simulato)

 Stucco bianco

 Marmi

Il monumento che segue quello del cardinale di Portogallo è dedicato a Conte Casati e precisamente è collocato sulla parete che separa la cappella Inghirami dal vestibolo che introduce al palazzo Laterano.

È opportuno fare alcune precisazioni sul nome del personaggio in questione, prima di esaminare quello che è uno dei monumenti più delicati e complessi eretti sotto papa Alessandro VII nella cattedrale romana. Il sepolcro appartiene a Conte Casati, ricordato dalla storia “Comes de Casate” e che nella lapide viene appunto menzionato “de mediolano Comes”. In tutti i testi che illustrano la memoria dedicata al porporato invece, questi è sempre chiamato “cardinale Conte Giussiano” oppure “cardinale Giussano”, rischiando così di cadere in equivoco e di confonderlo con la famiglia milanese dei Giussiani; l'appellativo Giussano dunque, deriva dal fatto che il Casati nacque in una località prossima all'omonima cittadina, per cui non rappresenta assolutamente il cognome, né d'altra parte, è presente sulla lapide un'incisione che alluda al suo luogo natale.⁽¹⁾

Il 12 aprile 1281 egli fu nominato cardinale con il titolo dei Santi Pietro e Marcellino da papa Martino IV e morì a Roma nel 1287, proprio com'è inciso sul fianco sinistro del blocco lapideo.⁽²⁾

(1) Ho voluto fare questa precisazione in quanto, cercando notizie biografiche in merito a chi fosse dedicato il cenotafio, ho riscontrato alcune difficoltà dovute al nome effettivamente errato del personaggio. La biografia dei canonici sepolti al Laterano è stata spesso per me fondamentale, poiché fornisce un valido aiuto a capire le vicende accadute alle tombe originarie.

(2) Giulini 1760, pp. 389-392.

È curioso notare che il Casati fu pressoché coetaneo di Gerardo Bianchi e che i due ricevettero la promozione al cardinalato nello stesso concistoro indetto dal papa francese, al quale peraltro era presente Benedetto Caetani, che sarebbe poi salito al soglio pontificio con il nome di Bonifacio VIII.

Le notizie sulla morte del cardinale non specificano i dettagli sulla sua sepoltura e non ci sono stati tramandati rilievi del sepolcro originario. Mentre nei casi delle memorie Annibaldi e Caracciolo si è riusciti a seguire un iter grazie ai disegni di Windsor, nel caso della memoria Bianchi c'è una solida documentazione e nel caso del monumento De Chaves abbiamo il disegno borrominiano, non sappiamo nulla a riguardo della tomba antica di Conte Casati, se non che l'unico frammento certo appartenente ad essa è la lapide che Borromini pose al centro della sua composizione (fig. 1). Si tratta di un blocco in marmo bianco sul quale lo scultore incise una lunga iscrizione, in rima e con caratteri simili a quelli della scritta sulla lastra del cardinale Bianchi. Il fatto che Borromini riprese soltanto questo pezzo dall'antico avello del Casati, potrebbe ricollegarsi ai due incendi che danneggiarono la basilica e di cui si è accennato nel paragrafo dedicato al monumento del cardinale emiliano, in particolare a quello del 1308, che con tutta probabilità, investì il sepolcro, di cui appunto ci è giunta soltanto la lapide.

Per arricchire l'edicola, Borromini importò altri pezzi che non appartenevano alla tomba originaria del Casati, bensì all'altare di Santa Maria Maddalena (fig. 2), il quale era situato originariamente nel coro e di cui oggi si possono vedere altri frammenti, conservati nel chiostro della cattedrale. Nei campi laterali del monumento, egli pose due bifore gotiche con archetti trilobati e ulteriormente contornati da un arco a sesto acuto contenente un rosone e queste finestre hanno



Fig. 1_ La lapide marmorea al centro del monumento, che costituisce l'unico frammento originale proveniente dalla tomba antica di Conte Casati.



Fig. 2_ Frammenti in marmo a sfondo musivo appartenenti all'antico altare di Santa Maria Maddalena.

come sfondo splendidi mosaici cosmateschi, nei quali predominano tessere dorate. Al centro invece, campeggia la scena in cui il cardinale Giovanni Colonna mostra al Cristo un modello del ciborio, con la benedizione di San Giovanni Evangelista.⁽³⁾

In quest'opera, Borromini sembra operare una sorta di collage con l'impiego di materiali provenienti da fonti diverse ed inseriti in un contesto moderno, anticipando di tre secoli le correnti artistiche che fanno uso dell'*objet trouvé* oppure di oggetti riciclati. In tal proposito, Roca De Amicis ci ricorda che proprio in occasione del Convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca, tenutosi negli anni Sessanta, in un interessante dibattito, l'utilizzo dei frammenti reimpiegati da Borromini era stato definito attraverso termini quali "ready-made", "objet trouvé" e "bricolage".⁽⁴⁾ Ma la parola chiave, che in particolar modo permea il monumento Casati, è proprio il reimpiego. Qui l'architetto non si limitò a recuperare il pezzo prettamente appartenente al sepolcro originario, bensì attuò un'operazione di più ampia veduta, "incollando" sullo sfondo il trittico a mosaico proveniente da tutt'altra architettura. È proprio su questo atteggiamento che la critica ha emesso giudizi negativi, senza comprendere le ragioni concettuali che furono alla base del procedere di Borromini, considerato un vandalo che ripulì la basilica delle parti antiche ed in seguito ripristinate in modo inappropriato.

(3) Portoghesi 1955, pag. 9.

(4) Roca De Amicis 1997, pag. 64 e nota 25 a pag. 74.

Mentre durante il Medioevo, l'uso di elementi delle architetture classiche sanciva l'affermazione di Cristo sul mondo pagano,⁽⁵⁾ nel caso della basilica lateranense è essa stessa ad essere spogliata, e per ragioni di peculiare importanza. Ebbene, in seguito al restauro innocenziano, il maestro ticinese si trovò a celebrare gli *spolia christiana*, trattati come documento di interesse storico e come preziosa testimonianza da conservare. Borromini sfruttò sì il loro reimpiego per trasmettere il suo linguaggio e il suo ingegno e per accentuare quei ricercati contrapposti tra antico e moderno, ma non è da meno riconoscere in questa creazione il rispetto rivolto a coloro che operarono nella basilica molti secoli prima, citandone la maestria in un contesto nuovo. La volontà di riproporre all'interno della cattedrale una minima parte dell'altare della Maddalena, ci fa capire con quanto impegno l'architetto si mosse per trasmettere ai posteri il valore degli arredi sacri che furono rimossi nel 1646. L'altare soprattutto, doveva avere grossa importanza per Borromini, che rimase sempre affezionato all'ambiente gotico del duomo milanese, nel quale si era formato come scalpellino⁽⁶⁾ e dal quale aveva appreso l'organicità di quell'architettura. Un documento fondamentale giuntoci è l'*Az. Rom 401* (fig. 3), ovvero il progetto per il monumento Casati che, come nel caso della memoria che lo precede, è utilissimo per comprendere le scelte iniziali e le modifiche apportate in fase di realizzazione della composizione, prima di descriverne la forma definitiva.

(5) Roca De Amicis 1997, pag. 62.

(6) Borromini 1999. Si veda il paragrafo di J. Connors dedicato alla vita di Borromini, pp. 7-21.

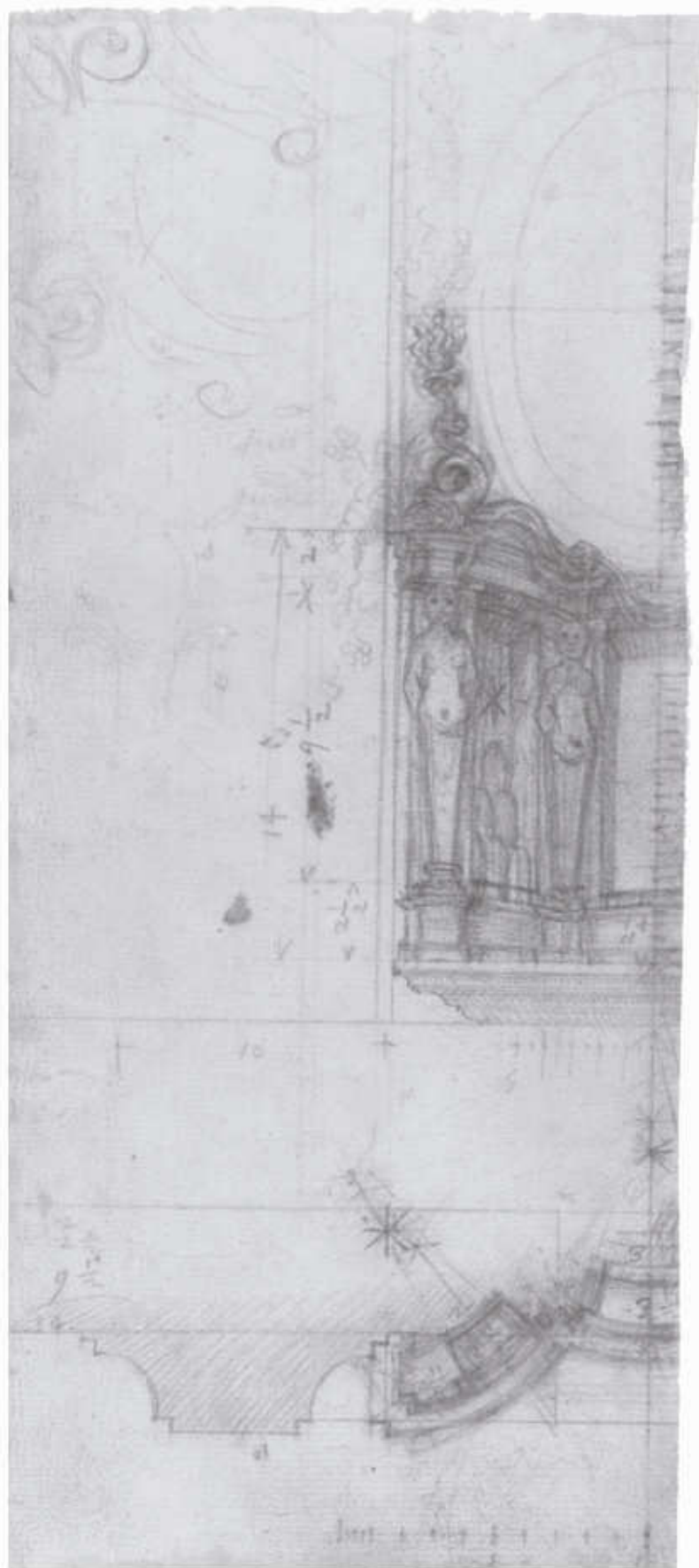


Fig. 3_ Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom 401. F. Borromini. Progetto per la sistemazione del monumento Casati.

Per quanto riguarda lo schema planimetrico, Borromini rimase fedele alla scelta di modellare lo spazio nel quale apporre la lapide, tramite tre convessità. Differenze sostanziali tra il progetto e la realizzazione, sono rintracciabili nell'alzato. Per prima cosa vediamo che le cariatidi progettate erano femminee e tutte delle stesse dimensioni, mentre quelle realizzate hanno sembianze maschili e, le erme in secondo piano, sono rimpicciolite; peraltro sulle loro teste, non si attacca direttamente la trabeazione, come era stato pensato inizialmente, ma ci sono dei capitelli modellati a forma di cesti di frutta e verdura. Anche i fastigi e la trabeazione subirono delle modifiche, che restarono comunque su un piano formale; un'interessante rivisitazione invece, sta negli interassi laterali, nei quali Borromini aveva originariamente pensato di sistemare i monti chigiani. L'*Az. Rom 401* è la prova che l'architetto, prima ancora di decidere quali reperti far dialogare con l'insieme, aveva ben chiara nella mente l'immagine complessiva del monumento.⁽⁷⁾ Di conseguenza, l'inserzione dei pannelli musivi apportò qualche cambiamento all'assetto generale, ma sostanzialmente non variò la concezione di partenza, che anzi risulta beneficiata: i vani che ospitano il trittico sono più ampi ed ariosi e le erme che inquadrano la scena centrale sono rimpicciolite e con il piedritto più assottigliato.⁽⁸⁾ Questo adattamento ha condotto anche alla percezione di uno spazio più profondo. Il monumento è molto particolare rispetto ai precedenti, per l'aspetto "gonfiato" suggerito dalle convessità della cornice e del basamento: esso sembra infatti proteso verso l'esterno, ma al contempo accoglie i resti antichi come fosse una nicchia.

(7) Roca De Amicis 1997, pag. 71.

(8) Ibidem.

La trabeazione, privata del fregio, è deformata con grande plasticità (fig. 4): essa si spezza in corrispondenza delle erme più piccole (fig. 5), dunque si abbassa, diversamente dai basamenti che sviluppano le convessità mantenendo un'altezza costante.



Fig. 4_ La trabeazione deformata vista dal basso.



Fig. 5_ La trabeazione che si spezza, in corrispondenza delle erme poste in secondo piano.



Particolare del basamento.

Nel ricchissimo risultato finale, rivestono un ruolo di primo piano le inserzioni moderne, soprattutto le quattro cariatidi (fig. 6). Esse si presentano dai piedi fino al busto con pilastrini rastremati verso il basso e, nella parte alta, hanno le sembianze di vecchi barbuti con il petto nudo e asciutto, e ricoperti parzialmente da pesanti panneggi. Queste erme, oltre a fungere da sostegni nel concetto di tempietto proiettato, hanno una forte valenza simbolica, specialmente nei capitelli di fiori e frutta che, stando sopra le loro teste, sembrano rappresentare il ciclo della vita che fiorisce, invecchia e muore.

Nel gioco dei contrapposti si inserisce il bianco delle quattro sculture che si alternano ai coloratissimi mosaici, ma lo stacco non avviene in modo istantaneo, è anzi attenuato dal bianco delle bifore. Due elementi di spicco, pure di concezione borrominiana, sono i grandi vasi che occupano il posto dei consueti monti chigiani (fig. 7), unici nel loro genere e con un piccolo fuoco in cima che, come nel monumento Annibaldi, sta forse a simboleggiare la resurrezione. Oltre a questi oggetti, possiamo vedere nella composizione altri piccoli inserti moderni, quali i due pannellini che contengono lo stemma cardinalizio, posti nei basamenti convessi, in corrispondenza delle erme in primo piano ed inoltre, due drappi appesi agli stipiti laterali (fig. 8a-b).

Per quanto riguarda i materiali utilizzati, il tempietto è fatto interamente in stucco, come pure i vasi e i drappi, mentre i riquadri contenenti lo stemma sono di marmo, usato anche per lo zoccolo superiore del basamento. Anche a questo monumento sono stati applicati interventi pittorici che simulano un marmo grigio con venature di varia tonalità ma l'applicazione di questo colore, sebbene metta in risalto le erme, ha cancellato il voluto contrasto tra il candore assoluto del tempietto secentesco e il colorismo sfavillante dei reperti cosmateschi.



Fig. 6_ Particolare di un'erma con il capitello a forma di cesta di fiori e frutta.



Fig. 7_ Vaso fiammeggiante al posto dell'araldica alessandrina.

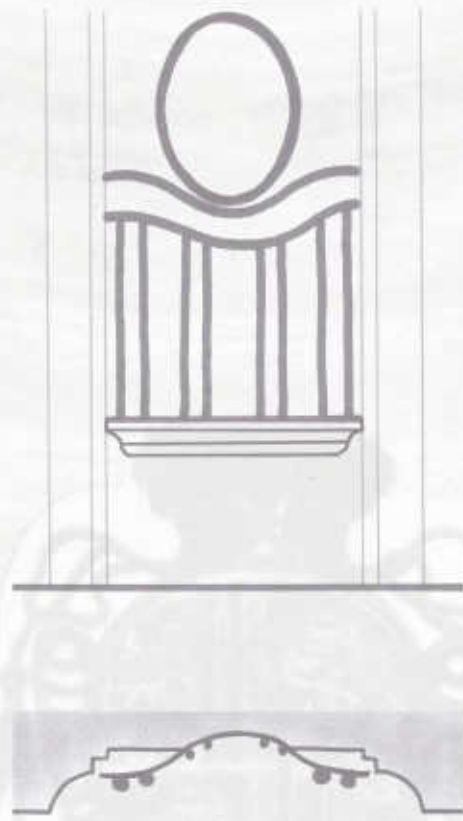


Fig. 8a_ Pannello marmoreo con lo stemma di Conte Casati.



Fig. 8b_ Il drappo appeso allo stipite laterale, che non si legge bene a causa della stessa colorazione del monumento.

Il monumento di Giulio Acquaviva



Dedicazione_ Il monumento è dedicato a Giulio Acquaviva d'Aragona, nato a Napoli nel 1546, creato cardinale da papa Pio V nel 1570 e morto a Roma nel 1574.

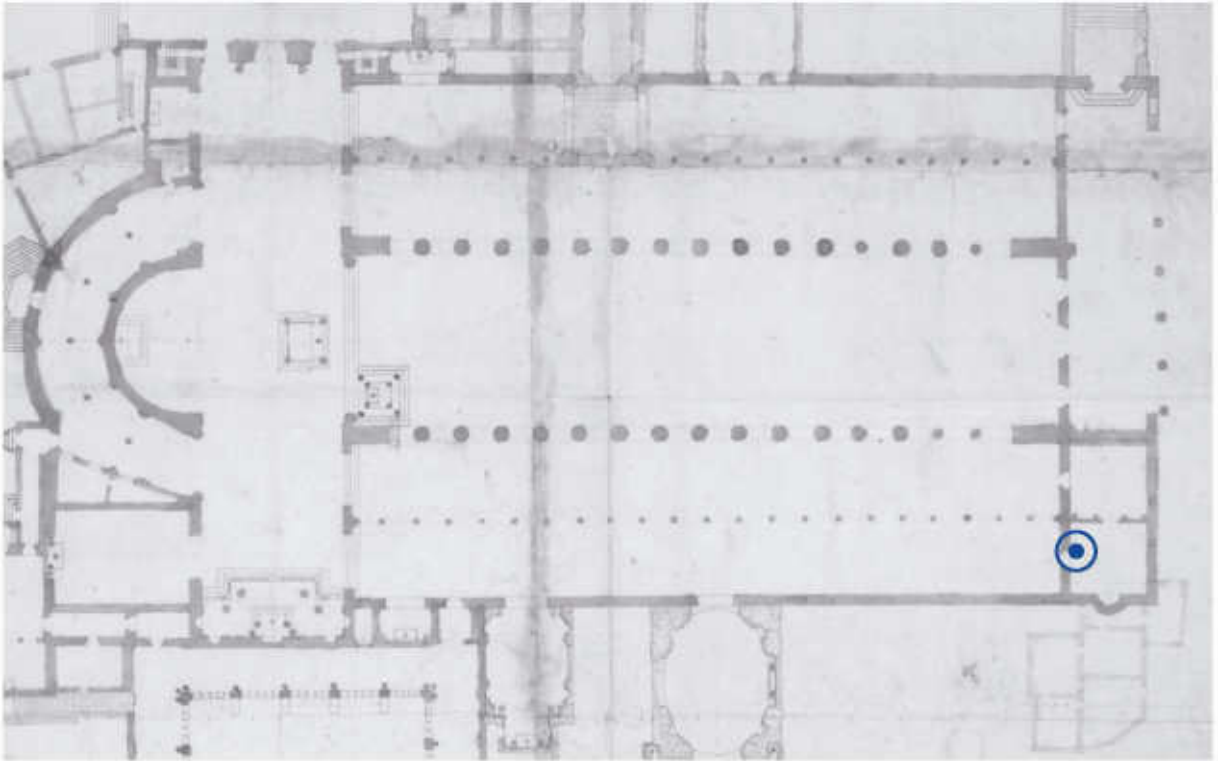
Localizzazione_ La collocazione originaria del sepolcro è ignota. Nell'edicola moderna, Borromini inserì due frammenti provenienti dalla tomba del cardinale portoghese. Attualmente si trova nella navata nord, addossato alla parete fra la cappella Torlonia e la cappella Orsini.

Datazione_ La tomba cinquecentesca fu realizzata probabilmente intorno al 1574. La mostra funebre borrominiana risale al 1656-57.

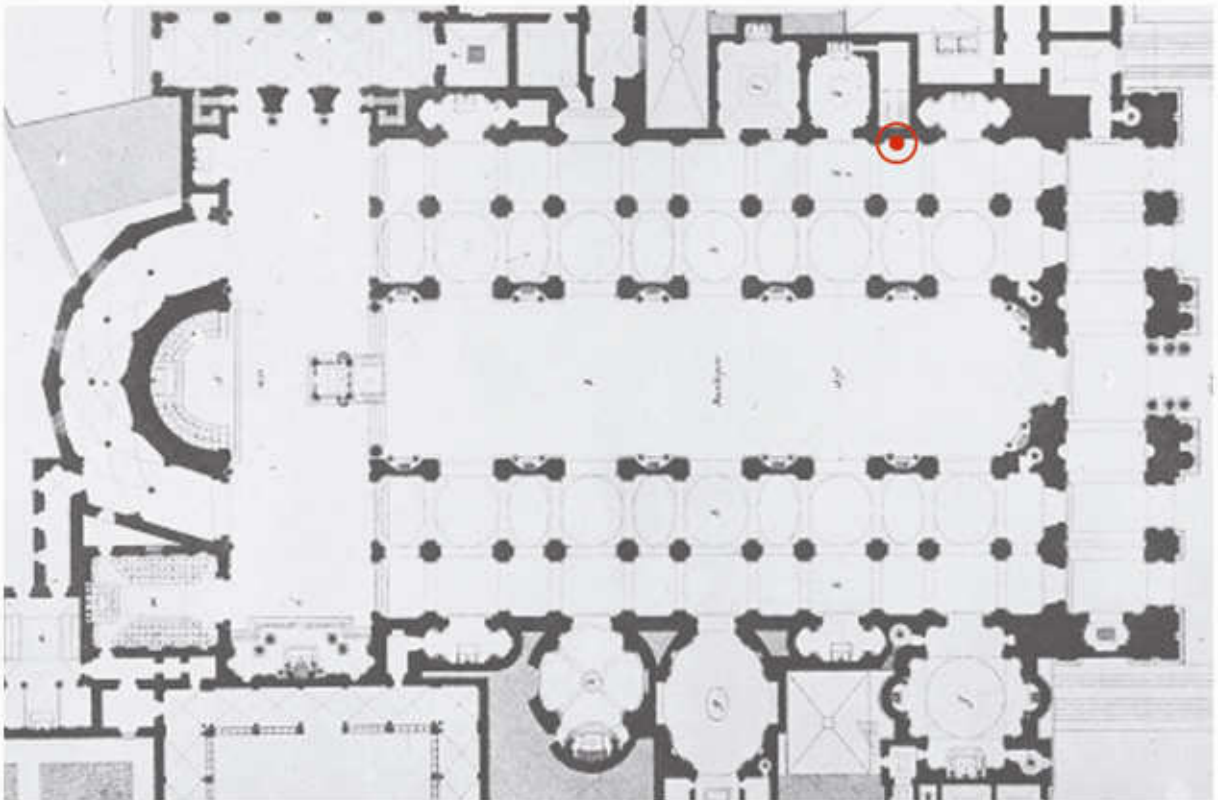
Tipologia_ L'opera si inserisce nel gruppo di monumenti collocati nelle navate minori e strettamente legati alla finestra ovale superiore. Lo schema adottato è quello di un tempietto proiettato.

Materiali_ La lapide, le due statue nelle nicchie e lo zoccolo superiore della mensola sono in marmo. Lo stemma cardinalizio è in bronzo. L'edicola borrominiana è realizzata interamente in stucco e presenta una colorazione che simula il marmo, eseguita in restauri successivi. I monti e le stelle chigiane sono in stucco e dipinti color oro.

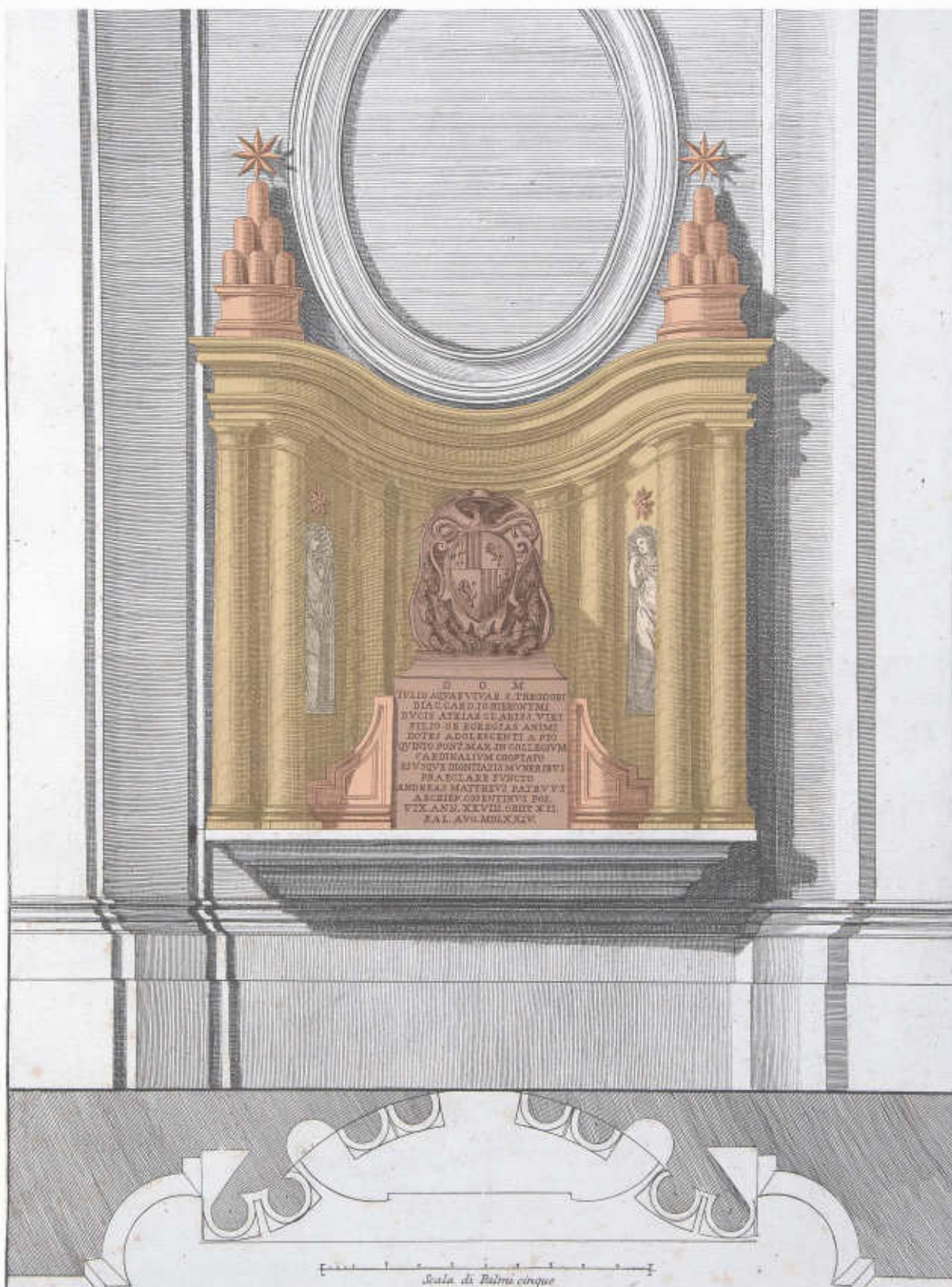
Tipo di monumento_ Si tratta di un cenotafio.



Vienna, *Graphische Sammlung Albertina*, Az.Rom 27r (particolare). In questa pianta è segnalata la posizione dell'antico monumento del cardinale di Portogallo, in quanto alcuni suoi frammenti vennero utilizzati nella ricomposizione borrominiana del cenotafio Acquaviva, mentre la posizione originaria della tomba è sconosciuta. La pianta rappresenta il rilievo borrominiano prima del restauro del 1646-50.



Pianta della basilica nel sec. XIX (particolare), con la collocazione moderna del monumento. Da P.M. Letarouilly, *Edifices de Rome moderne*, Liège 1849-1866.



Il monumento di Giulio Acquaviva con le campiture che segnalano gli apparati scultorei antichi e moderni, inseriti nell'ordine architettonico. Da D.De Rossi, *Studio di architettura civile*, vol. 2, tav. n. 41. Roma 1711 (particolare).

- Cornice architettonica
- Inseriti borrominiani plastico-decorativi
- Frammenti antichi (tomba De Chaves)
- Frammenti antichi (tomba Acquaviva)



Il monumento di Giulio Acquaviva con le campiture che segnalano i materiali utilizzati. Da D.De Rossi, *Studio di architettura civile*, vol. 2, tav. n. 41. Roma 1711 (particolare).

Stucco dipinto color oro
 Stucco dipinto (marmo simulato)
 Stucco bianco
 Marmi
 Bronzo

Il monumento dedicato a Giulio Acquaviva d'Aragona è situato nella navata nord ed è addossato alla parete posta tra la cappella Orsini e la cappella Torlonia.

Originario di una rilevante famiglia di Napoli, Giulio nacque nel 1546 e, in giovanissima età, fu creato cardinale da papa Pio V, nel 1570; egli fu colto da morte prematura appena quattro anni dopo la sua nomina e venne sepolto nella basilica lateranense. Tuttavia, non ci è giunta notizia riguardo al luogo in cui si trovasse il suo avello, né sappiamo la forma originaria di quest'ultimo. Ciò che oggi è possibile vedere dell'antico sepolcro, è la bianca lastra marmorea che contiene l'iscrizione e lo stemma di bronzo. Portoghesi ritiene che la bidimensionalità della lapide e l'assenza di tracce di incorniciature, autorizzino a supporre che la tomba fosse molto semplice, magari che si componesse soltanto di questo episodio e che fosse addossata al muro.⁽¹⁾

Nel monumento moderno, possiamo vedere altri due frammenti, che provengono dalla tomba antica del cardinale di Portogallo: essi sono le statue della Prudenza e della Temperanza, le quali in origine erano poste nel primo ordine di nicchie, contenute nei pilastri del suddetto sepolcro che, come abbiamo visto, era collocato nel Secretarium ricavato nell'antico narcece.

L'elemento che risalta più di tutti nella composizione borrominiana è senza dubbio la lastra centrale (fig. 1): essa infatti, è proprio il mezzo di cui il maestro si servì per attuare la sua formidabile poetica di contrapposti.

(1) Portoghesi 1955, pag. 10.

La polarità che si genera dal rapporto contrastante tra la rigidezza del frammento e l'innaturale flessuosità dei partiti architettonici dell'edicola, raggiunge nel monumento Acquaviva un risultato eccelso rispetto a tutte le altre memorie. Ebbene il reperto è un mezzo, non il fine: benché sia al centro della scena, non ne rappresenta il fulcro, ma è sfruttato per comunicare qualcosa, ovvero quell'eccezionale linguaggio antitetico. Come ci fa notare Roca De Amicis, parlando delle memorie in generale, *le "reliquie" sono in funzione della "teca" e non viceversa. Giocano un attivo ruolo in vista del risultato finale; sono elementi dialoganti nell'insieme e non il centro gravitazionale del monumento.*⁽²⁾ In questo caso la lastra, leggibile esclusivamente da un punto di vista frontale, instaura un dialogo complesso con la scenografia che la accoglie e viene osservata in rapporto allo spazio anamorfico e straordinariamente plastico circostante (fig. 2). Intanto il frammento, da semplice e piatto qual è, contestualizzato nella nuova cornice, acquista un'eccezionale solennità; Borromini dunque, adottò un rapporto di reciprocità, secondo il quale si accentuano i contrasti fra il moderno e l'antico, non senza celebrare quest'ultimo, al contempo.

La tipologia scelta da Borromini per il monumento Acquaviva è quella del tempietto proiettato; questo è ottastilo ed i sostegni si distribuiscono secondo uno schema di quattro coppie di colonne binate.

(2) Roca De Amicis 1997, pag. 71.



Fig. 1_ La rigidità della lastra bidimensionale con l'iscrizione commemorativa, unico elemento pervenuto dalla tomba originale del cardinale Acquaviva.



Fig. 2_ La lapide marmorea inserita nella flessuosa edicola borrominiana.

Prima di analizzare questa piccola architettura nel complesso, è interessante soffermarci sulla pianta, ben leggibile nell'incisione dello Specchi⁽³⁾(fig. 3); lo schema planimetrico è il risultato di un rigoroso studio geometrico che si fonda sulla circonferenza. La curva policentrica, che nasce da precisi raccordi tra la concavità centrale e le convessità laterali, anticipa in negativo la flessuosa facciata di San Carlo alle Quattro Fontane, cominciata nel 1665⁽⁴⁾(fig. 4).

L'edicola del cardinale Acquaviva rappresenta una delle sperimentazioni più appropriate a comprendere la psicologia borrominiana e quello che modernamente chiameremmo concept delle mostre funebri lateranensi. Questo esempio, che comunque costituisce una delle innumerevoli varianti del tema spaziale preferito da Borromini, è forse il più rilevante per la sua singolare plasticità. L'architetto riuscì a conferire all'opera un impressionante distacco dall'inerzia della parete di fondo, pur rimanendo strettamente vincolato ad essa, conquistando tridimensionalità, nonché influenzando lo spazio circostante con morbido dinamismo (fig. 5). Peraltro, qui lo stucco è plasmato in un tale modo da raggiungere un mirabile virtuosismo plastico. Non dimentichiamo comunque, che le memorie funebri del Laterano non hanno assolutamente compiti strutturali: esse simulano architetture e spazi, ma fanno fondamentalmente parte di un ambito scultoreo.

(3) De Rossi 1711, vol. 2, tav. n. 41.

(4) Portoghesi 1955, pag. 11.

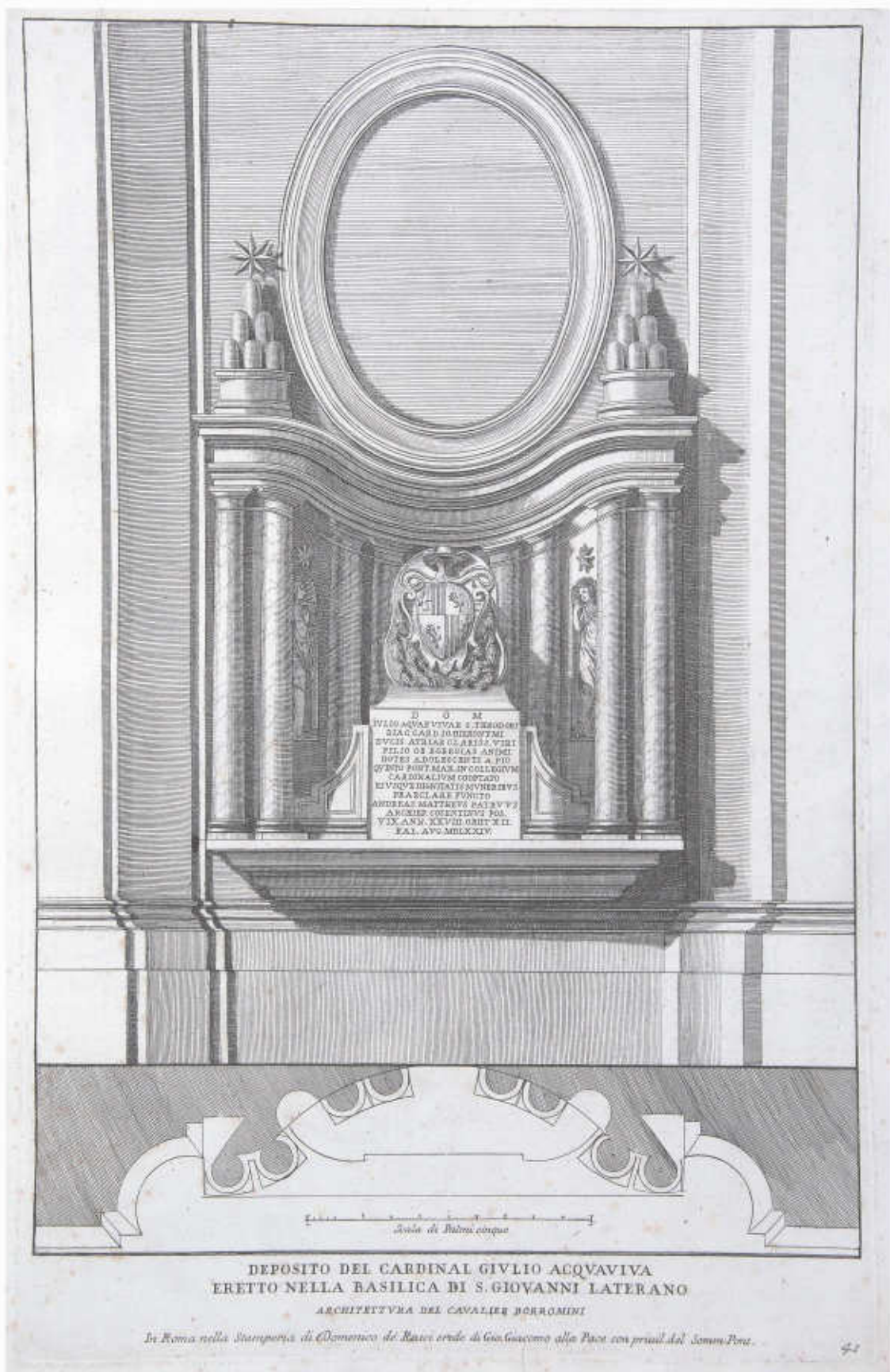


Fig. 3_A. Specchi, incisione del monumento di Giulio Acquaviva, da D. De Rossi 1711, Studio d'architettura civile sopra varj ornamenti di cappelle e diversi sepolcri tratti da più chiese di Roma colle loro facciate, fianchi, piante e misure. Opera de' più celebri architetti de nostri tempi, (vol.2) Roma 1711. Tav. n. 41.

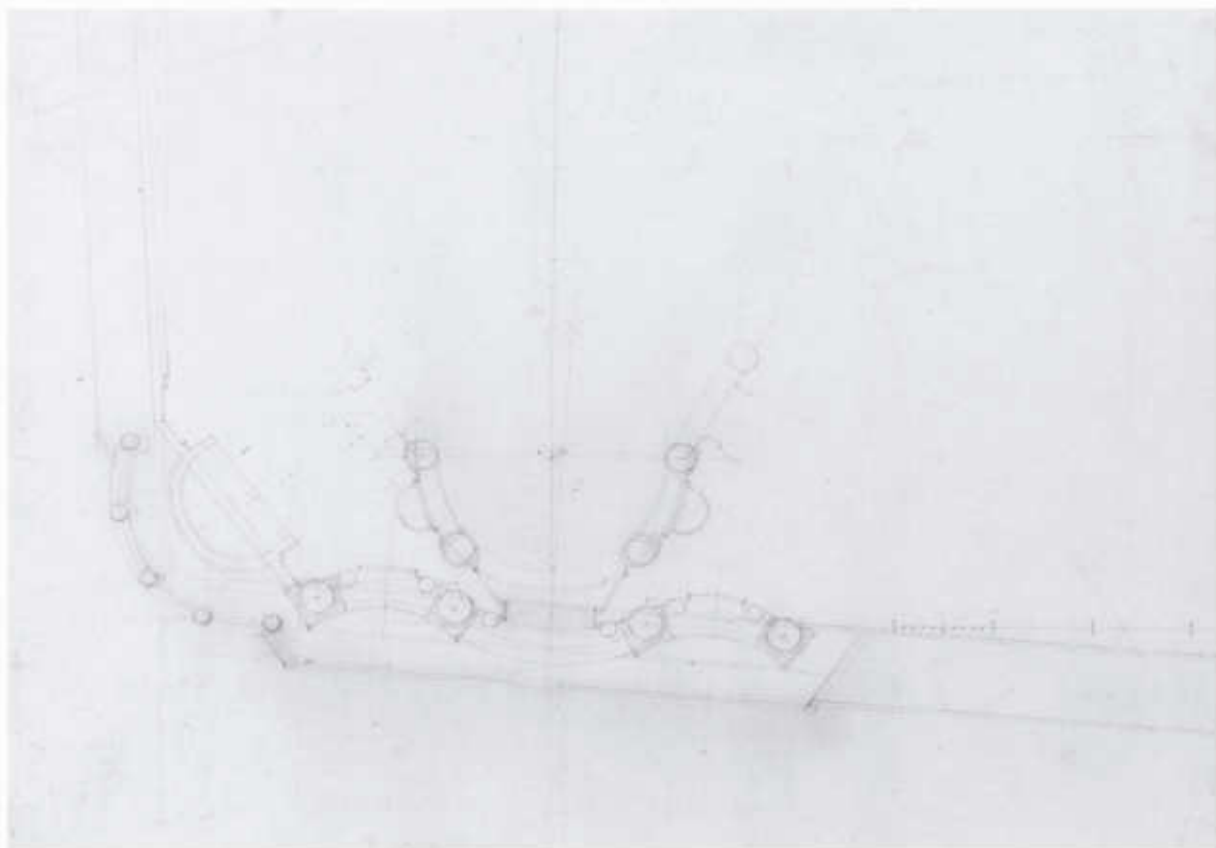


Fig. 4_ Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom 177. F. Borromini. Progetto per la facciata di San Carlo alle Quattro Fontane.

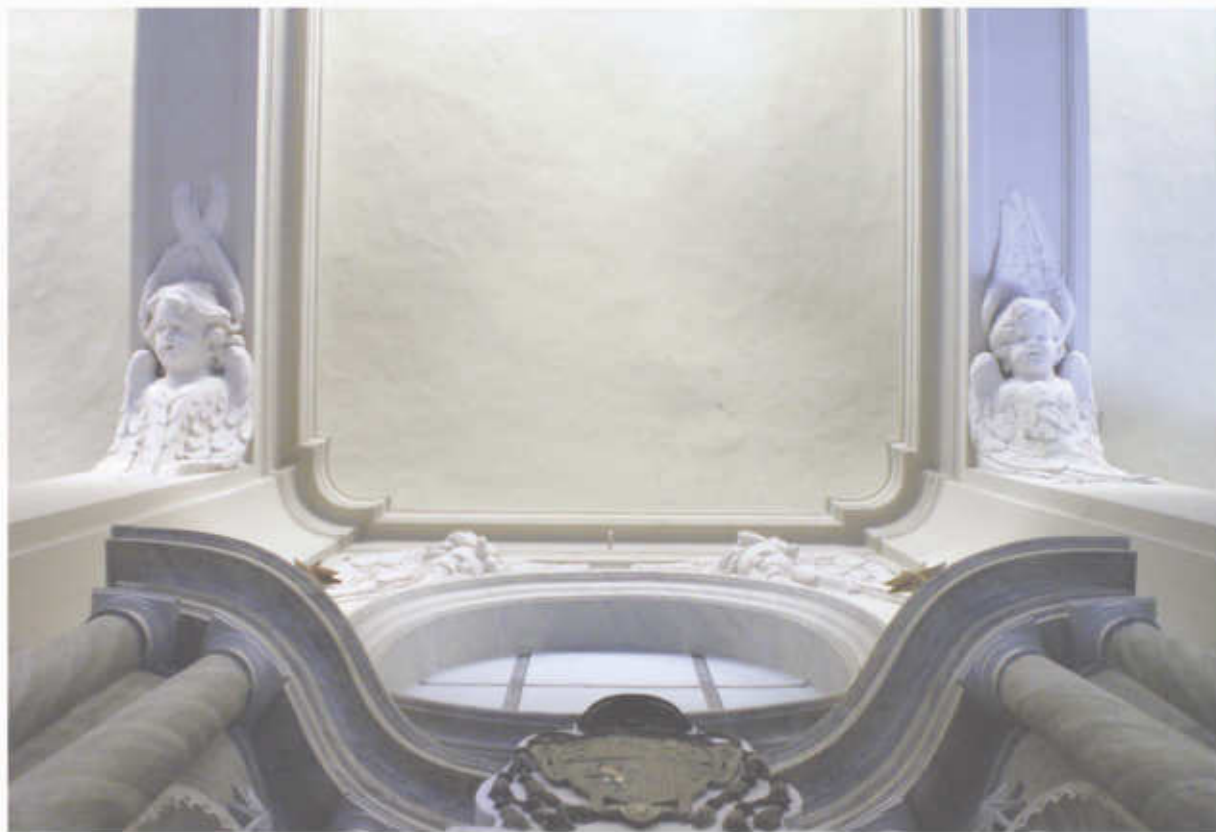


Fig. 5_ La trabeazione del monumento Acquaviva vista dal basso.

La pianta ci rivela che Borromini scavò nel muro una nicchia, profonda un palmo e mezzo nel punto mediano, quindi circa 33 centimetri, una misura davvero poco significante se rapportata ad uno spazio che suggerisce una profondità ben più consistente. Quanto serve alla completezza di questa “macchina prospettica”, è affidato alle quattro colonne in primo piano che sporgono dai due bracci liberati dalla parete e protesi in avanti, alle colonne retrostanti che sono rimpicciolite rispetto a quelle anteriori e soprattutto alla consueta trabeazione deformata in funzione della mostra ovata superiore: questi elementi accentuano la terza dimensione del monumento facendolo apparire un tempietto dotato di un ampio spazio proprio. Il cenotafio Acquaviva segna dunque un punto cardine nella ricerca del maestro, una ricerca volta a realizzare spazi plasmati come sculture, ma dotati di un assoluto rigore geometrico. La fluida continuità adottata da Borromini si ritrova anche nei particolari: basti osservare le basi delle colonne che perdono le classiche modanature per divenire un unico oggetto plastico, proprio come abbiamo visto nel caso del monumento Caracciolo (fig. 6). Pure nell'opera acquaviviana, l'architetto scelse l'ordine dorico, che presenta una leggera entasi nei fusti delle colonne. Ciò che più meraviglia è l'adattarsi dei capitelli all'elasticità della trabeazione; essi ne seguono sistematicamente la curvatura e gli abaci si deformano in funzione del profilo dell'architrave (fig. 7).

Altri episodi, che conferiscono continuità al complesso, sono i collarini delle colonne che non si limitano a circondarle, bensì corrono lungo tutto il profilo concavo-convesso, anticipando con la loro sottile modanatura la linea morbida della trabeazione. Inoltre, Borromini non lasciò la lapide centrale isolata ma la raccordò all'edicola per mezzo di due scorniciature dal profilo concavo,

riproponendo anche in questo caso un rapporto di continuità, dal momento che la lastra non è squadrata, ma si presenta con un taglio mistilineo. Quest'ultima gioca peraltro un ruolo fondamentale nella progettazione del monumento: infatti la sua altezza impone una misura alla trabeazione stessa, per cui il limite basso di questa si allinea perfettamente al margine superiore della lapide.

Il cenotafio del cardinale Acquaviva fu realizzato completamente in stucco, fatta eccezione per lo zoccolo superiore della mensola, il quale è in marmo bardiglio. Gli unici episodi decorativi che furono aggiunti da Borromini sono le due stelle che campeggiano negli interassi laterali, al di sopra delle nicchie contenenti i frammenti antichi che appartenevano alla tomba del cardinale De Chaves.

A far da fastigio, l'architetto realizzò due piedistalli che seguono la linea convessa della parte sottostante e su di essi pose la caratteristica araldica alessandrina, con i monti sovrastati dalle stelle a otto punte. Questo monumento è l'unico ad aver conservato le insegne chigiane nella loro integrità, rispetto a tutte le altre edicole collocate sotto i finestroni e nelle quali originariamente gli emblemi dei Chigi esistevano. Le stelle, agganciate alla parete di fondo tramite connettori sporgenti e sottili (fig. 8), appaiono "miracolosamente" sollevate se scegliamo di guardare l'opera da un punto di vista frontale; l'amore per i dettagli e per le piccole accortezze, contribuiscono a fare di queste opere un vero e proprio trofeo dell'ingegno borrominiano.

Come quasi tutte le memorie funebri, il cenotafio Acquaviva venne dipinto simulando il marmo e probabilmente, proprio da esso, presero il via le ulteriori operazioni di colore che hanno interessato le altre edicole. Infatti, osservando con attenzione il disegno dello Specchi, possiamo constatare che esso è l'unico

nel quale l'incisore abbia riportato tracce di pittura. Dunque, già nel 1711, che ricordiamo essere l'anno di pubblicazione dello *Studio d'architettura civile*, lo stucco bianco era stato ricoperto, ma purtroppo non vi sono fonti che ci informino sulla paternità di questa scelta.



Fig. 6_ Base di colonna nel monumento Acquaviva

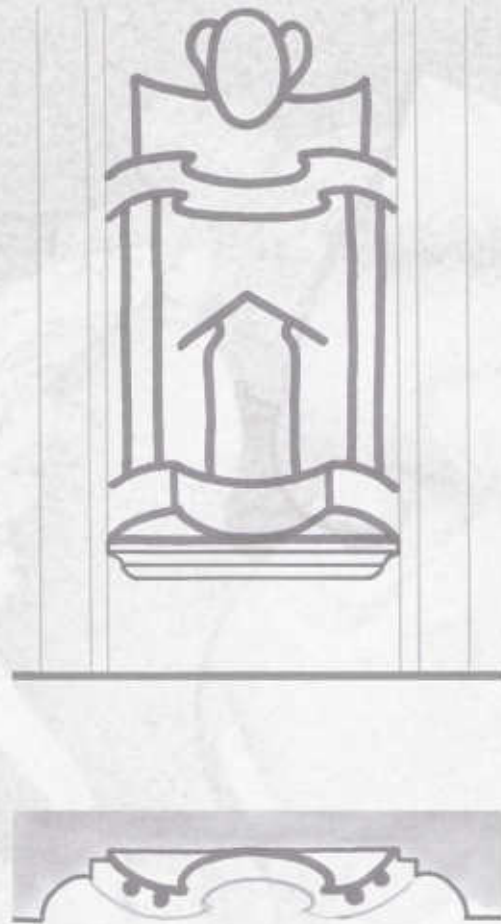


Fig. 7_ Capitelli deformati in funzione dell'architrave.



Fig. 8_ La stella dei monti chigiani sorretta dai perni "invisibili".

Il monumento di Bonifacio VIII



Dedicazione_ Il monumento è dedicato a Benedetto Caetani, nato ad Anagni nel 1230 circa, creato papa con il nome di Bonifacio VIII nel 1294 e morto a Roma nel 1303.

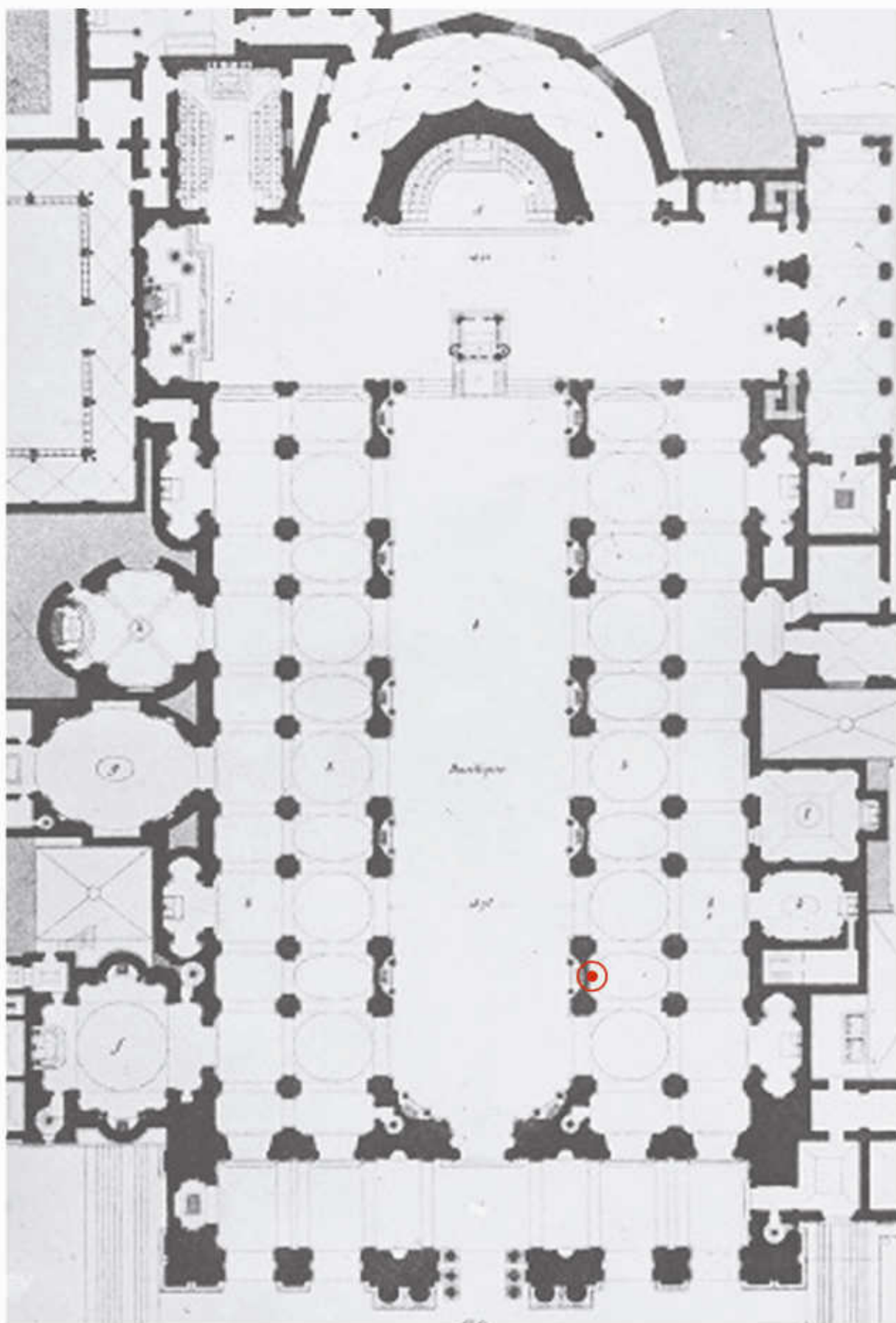
Localizzazione_ La memoria funebre si trova nella navata intermedia nord, addossata al pilastro contenente il tabernacolo con la statua di San Matteo e di fronte al monumento di Giulio Acquaviva.

Datazione_ La mostra funebre borrominiana risale al 1656-57.

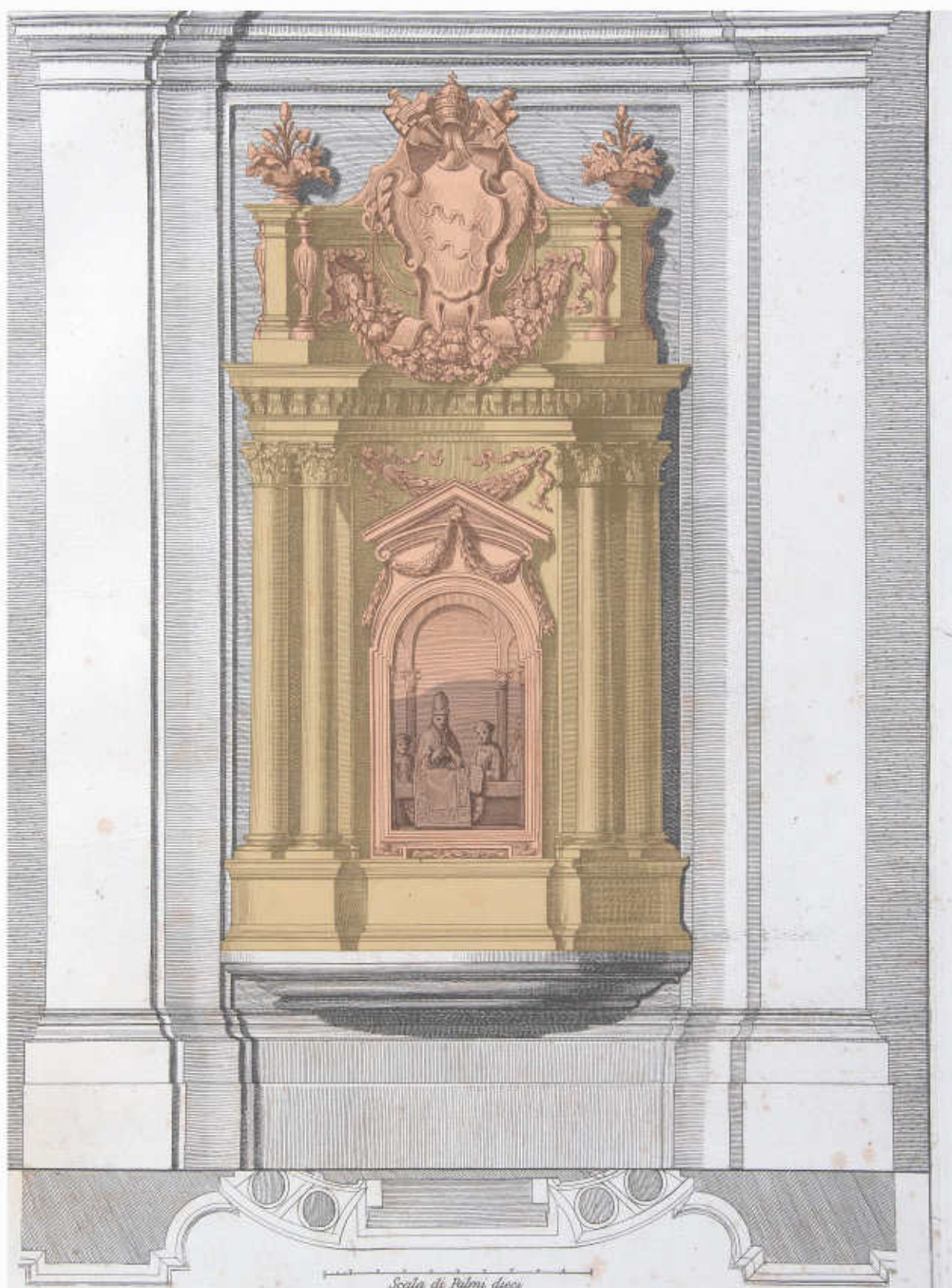
Tipologia_ L'opera si inserisce nel gruppo di monumenti collocati nella navata intermedia, che non interagiscono con la finestra ovale superiore. Lo schema adottato è quello di un tempietto proiettato.

Materiali_ Il monumento è realizzato totalmente in stucco, fatta eccezione per i fusti delle colonne, i quali sono in granito. Lo zoccolo superiore della mensola è in marmo, come pure la targa, inserita nel nel XVIII secolo.

Tipo di monumento_ Si tratta di un cenotafio.



Pianta della basilica nel sec. XIX (particolare), con la collocazione del monumento di Bonifacio VIII. Da P.M. Letarouilly, Edifices de Rome moderne, Liège 1849-1866.

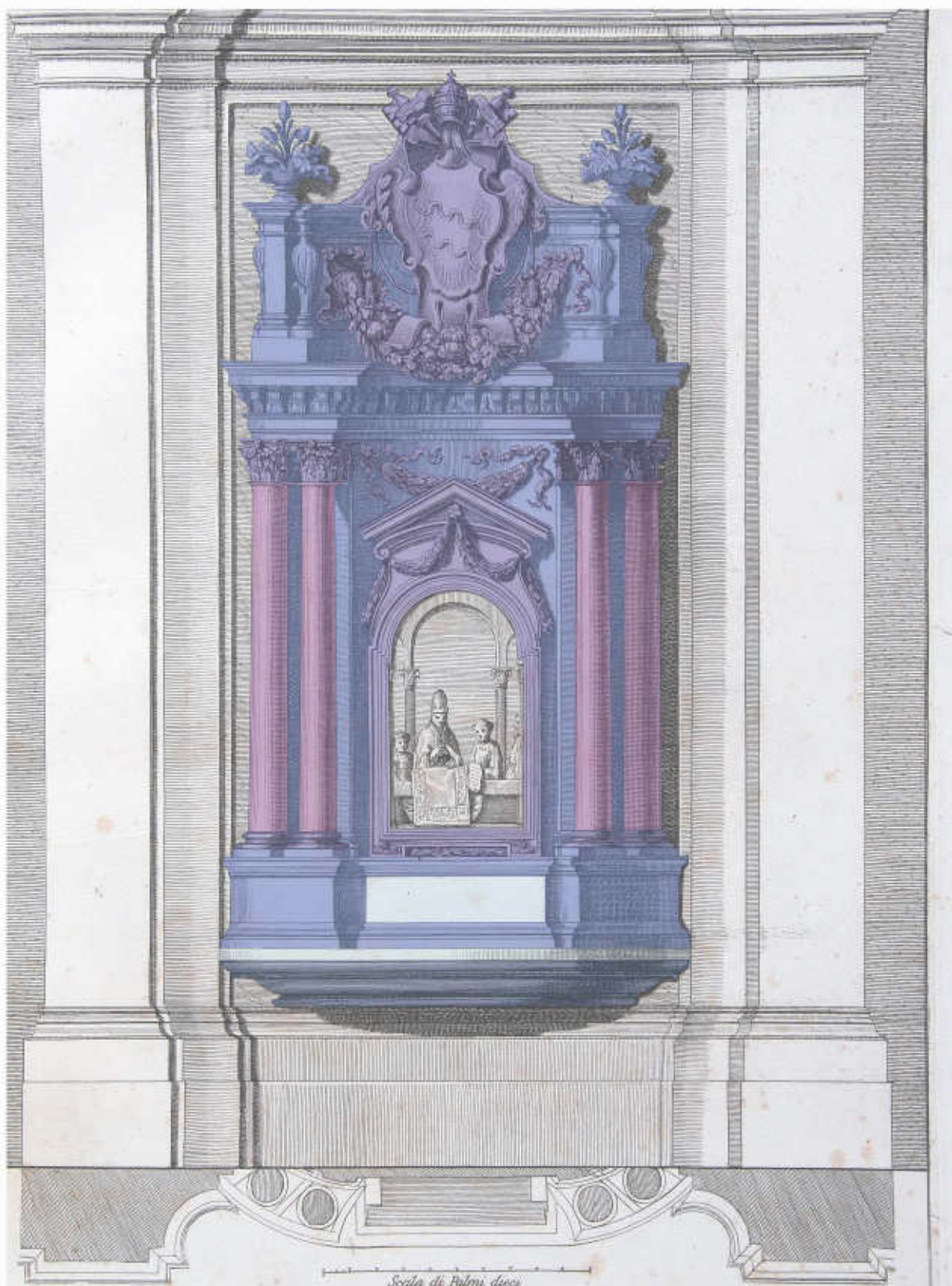


Il monumento di Bonifacio VIII con le campiture che segnalano gli apparati scultorei e l'affresco antico, inseriti nell'ordine architettonico. Da D.De Rossi, *Studio di architettura civile*, vol. 2, tav. n. 39. Roma 1711 (particolare).

■ Cornice architettonica

■ Inseri borrominiani plastico-decorativi

■ Frammenti antichi



Il monumento di Bonifacio VIII con le campiture che segnalano i materiali utilizzati. Da D.De Rossi, *Studio di architettura civile*, vol. 2, tav. n. 39. Roma 1711 (particolare).

■ Stucco dipinto (marmo simulato)

■ Stucco bianco

■ Stucco grigio

■ Granito

■ Marmi

Entrando nella basilica dal portale principale ed immettendosi nella navata destra intermedia, si incontra subito il monumento dedicato a papa Bonifacio VIII, addossato al pilastro che contiene il tabernacolo di San Matteo e di fronte al cenotafio di Giulio Acquaviva.

Benedetto Caetani nacque ad Anagni nel 1230 circa e salì al soglio pontificio nel 1294. Durante la sua carriera ecclesiastica, si impegnò con ogni forza per affermare il potere della Chiesa su quello dell'Impero e viene ricordato soprattutto per aver indetto il primo giubileo, l'Anno Santo 1300. Quando egli morì nel 1303, venne sepolto in San Pietro in Vaticano nel suo sacello, una cappella che venne commissionata ad Arnolfo di Cambio e che oggi non esiste più, poiché fu rimossa durante il rifacimento della basilica, sotto papa Giulio II (1503-13).⁽¹⁾ Tuttavia Alessandro VII, che come lui combatté per la supremazia del potere papale su quello temporale, volle dedicargli un cenotafio da porsi nella cattedrale romana, per celebrarlo come pontefice e per ricordare ai posteri il primo Anno Santo, per cui, nel 1656, commissionò a Borromini il ricco monumento.⁽²⁾ Ricco non per quanto riguarda le materie impiegate, bensì per le decorazioni e per la virtuosistica lavorazione degli stucchi, che fa di questa edicola una delle massime espressioni plastiche del Laterano.

Per il monumento di Bonifacio VIII, esiste un disegno preparatorio, catalogato come *Az.Rom 396* (fig. 1), che analizziamo per vedere quali differenze intercorrono tra il progetto e la realizzazione.

(1) Paravicini Bagliani 2003, pp. 112-115.

(2) Borromini 1999, pag. 230.

La concezione iniziale comunque, è sempre rivolta al tema dell'edicola, di cui l'architetto sperimentò anche qui una nuovissima variante. L'idea generale, l'impostazione da dare al cenotafio, è analoga a quanto Borromini eseguì nella realtà, però sono abbastanza differenti i dettagli riguardanti la decorazione, soprattutto nella parte alta, nonché le proporzioni e le misure, che nell'esecuzione risultano diminuite. In pianta, potremmo fare un confronto con l'incisione dello Specchi⁽³⁾(fig. 2), per renderci conto di quanto venne ridotta la sporgenza del monumento. Nell'*Az. Rom 396*, vediamo che questa è talmente pronunciata da superare il piano dei pilastri e, in alzato, anche l'ingombro della nicchia è più largo: alcuni aggetti sporgono dal campo della parete di fondo interrompendo incisivamente le linee continue dei pilastri.

Rispetto alla realtà, l'idea preliminare presenta tratti più monumentali ed una maggiore profondità spaziale. La concavità del fondo risulta anche più pronunciata, per il semplice motivo che, nel disegno, il basamento non è spezzato e quindi instaura un rapporto di continuità che percorre tutto l'alzato, riagganciandosi organicamente alla profonda concavità della trabeazione. Di conseguenza, anche le paraste, che si abbinano alle coppie di colonne e che si trovano in perfetta corrispondenza dietro di esse, nel disegno dell'Albertina risultano più ampie, mentre nell'esecuzione sono schiacciate sul muro. In tal proposito, a causa del fatto che Borromini preferì ridurre drasticamente l'aggetto dell'intera edicola, vediamo che nel disegno le colonne erano state pensate tutte e quattro libere, mentre adesso lo sono solo quelle più interne.

(3) De Rossi 1711, vol. 2, tav. n. 39.

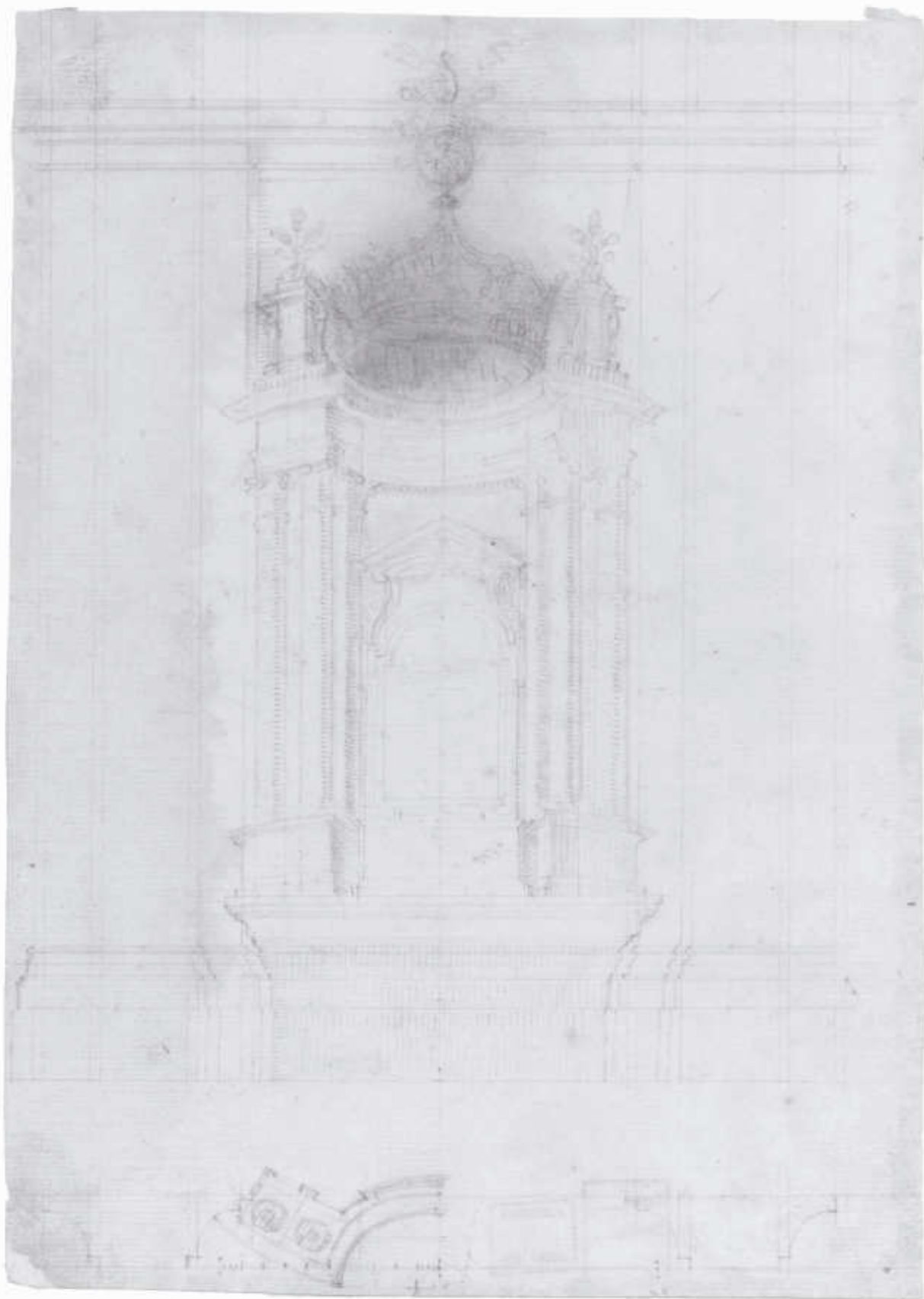


Fig. 1_Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom 396. F. Borromini. Progetto per la sistemazione del monumento di Bonifacio VIII.

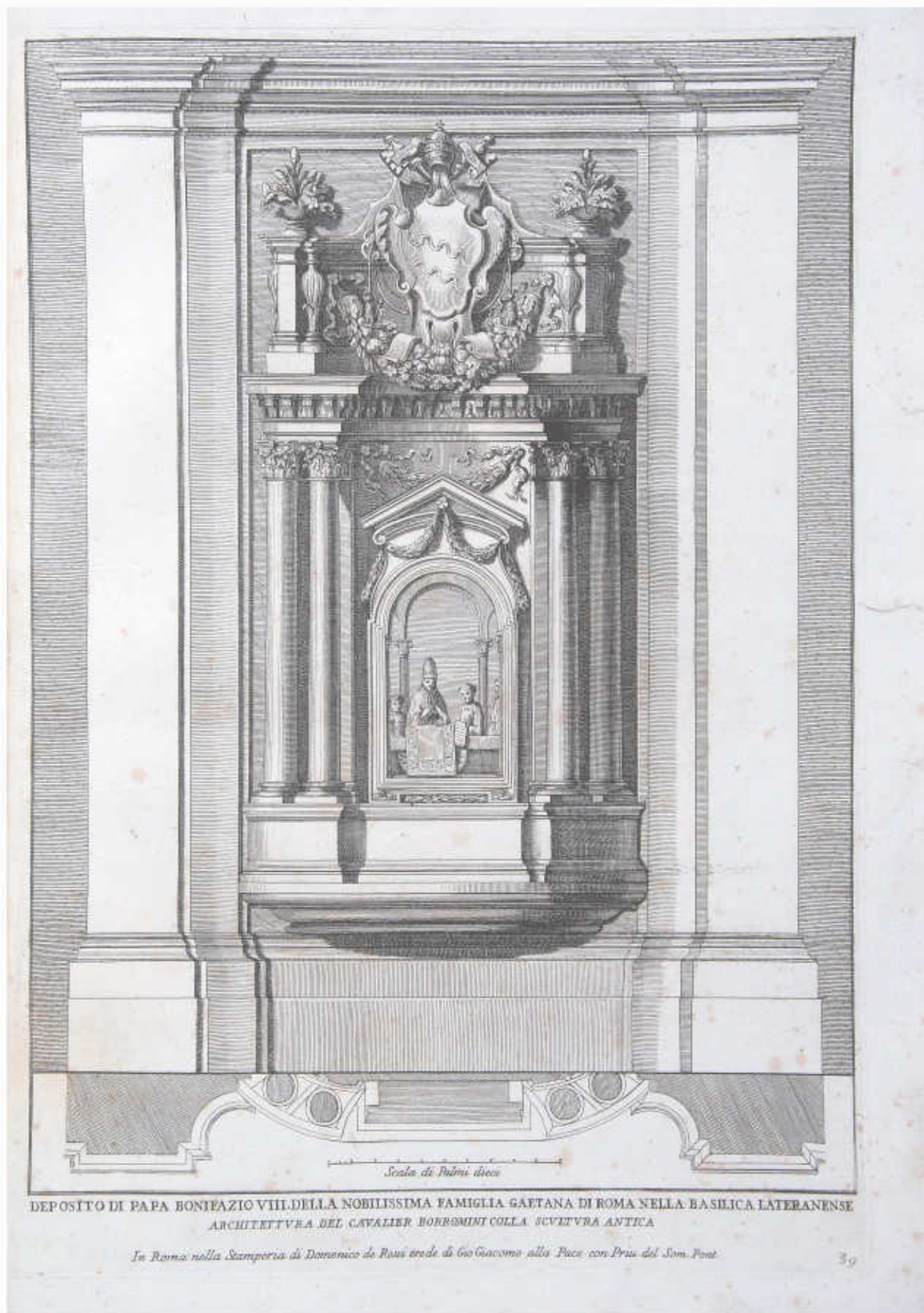


Fig. 2_A. Specchi, incisione del monumento di Bonifacio VIII, da D. De Rossi 1711, *Studio d'architettura civile sopra varj ornamenti di cappelle e diversi sepolcri tratti da più chiese di Roma colle loro facciate, fianchi, piante e misure. Opera de' più celebri architetti de nostri tempi*, (vol.2) Roma 1711. Tav. n. 39.

I sostegni che occupano le estremità infatti, risultano “a tre quarti” ed inevitabilmente le loro paraste di riscontro sono solo accennate. Insomma, la spazialità venne completamente rivista; l'edicola, oltre a sovrapporsi all'articolazione della campata nella quale era contestualizzata, l'avrebbe anche sopravanzata in plasticità.⁽⁴⁾ Ora invece, possiede un carattere molto più contenuto e meno monumentale.

Per quanto concerne l'ordine architettonico, la trabeazione fu disegnata completa di architrave, fregio e cornice, proprio come venne eseguita, anche se, nell'*Az. Rom 396*, ancora non è delineata la decorazione del fregio. Anche i capitelli, nel disegno di studio, sono appena abbozzati e sembrerebbero pensati ionici, a giudicare dalla presenza delle volute accennate a grafite. Nell'opera invece, Borromini realizzò dei ricchissimi capitelli corinzi. La differenza che più colpisce l'osservatore, è comunque la decorazione della parte terminale, la quale venne modificata radicalmente. L'architetto pensò di porre sulla nicchia una gigantesca corona, che conferisce al disegno un grande senso di tridimensionalità e che avrebbe donato al progetto un'organica continuità con la spazialità profonda esplicita nell'idea iniziale. Accantonando la possibilità di esprimersi in un monumento grandioso, Borromini scelse di restringere le dimensioni e prediligere una ricchezza riguardante l'apparato decorativo. I capitelli possiedono un'eccezionale plasticità e un disegno nuovissimo, alquanto rigoglioso e ricco di oggetti floreali: osserviamo la pienezza delle foglie di acanto e la presenza costante di bacche e fiori (fig. 3).

(4) Borromini 1999, pag. 230.

Il fregio, che si frappone tra l'architrave e la cornice con una fluida continuità, è molto originale nella sua articolazione di mensoline e ghiande, le quali anticipano l'abbondanza del fastigio. Lo scudo, contenente lo stemma della famiglia Caetani, con il motivo a fasce ondulate, campeggia al centro dell'attico, proteso in avanti. Esso è modellato come fosse una pergamena e, nella parte bassa, si sciolgono due nastri morbidi che ricadono sul festone sottostante (fig. 4). Questo è una vera e propria esplosione di elementi vegetali, realisticamente resi con un'eccezionale modellazione dello stucco. Nel festone, è possibile riconoscere tralci di vite, mele, ghiande, melograni e fiori di fattura squisita che donano all'intera composizione un rigoglio inusitato. L'araldica chigiana viene espressa non con i consueti monti, bensì attraverso due cespugli di ghiande di irreali proporzioni rispetto agli altri elementi naturalistici. Un processo analogo lo ritroviamo nel festone del portale di palazzo Carpegna (1638-49) (fig. 5), nel quale i fiori sono abnormi e paradossali, stimolando l'osservatore a farlo soffermare su oggetti così quotidiani e consueti, che a volte vengono guardati distrattamente.

Il monumento di Bonifacio VIII, non subisce un processo anamorfico significativo. Nelle memorie ubicate nelle navate estreme, abbiamo esaminato che l'ovale delle finestre venne interpretato da Borromini come una forma prospettica alla quale fare riferimento e questo fu sfruttato per suggerire la tridimensionalità. Qui la terza dimensione è generata dalla concavità della trabeazione, che viene accennata nel basamento tripartito. Le colonne che girano, seguendo le convessità dei propri plinti, sembrano chiudere la nicchia in un abbraccio.



Fig. 3_ Gli originali capitelli corinzi ed il fregio a ghiande e mensole nel cenotafio di Bonifacio VIII.



Fig. 4_ Il fastigio del monumento di Bonifacio VIII. Da P. Portoghesi 1967, Francesco Borromini, tav. fuori testo n. 113.



Fig. 5_ F. Borromini, festone del portale nel porticato di palazzo Carpegna, particolare. Da Borromini e l'universo barocco, saggi della mostra Roma-Vienna 1999-2000, pag. 164.

La tomba di papa Caetani è molto interessante sotto l'aspetto concettuale, per le esplicite relazioni che mostra di avere con il tiburio di Sant'Andrea delle Fratte.⁽⁵⁾ Mettendo a confronto l'*Az.Rom 108* (fig. 6), che rappresenta la pianta geometrica del tiburio, e l'*Az.Rom 396*, riscontriamo evidenti analogie. Basti osservare entrambe per cogliere immediatamente la concezione di fondo che accomuna queste due opere. Non solo, Borromini ripropose lo schema delle finestre di Sant'Andrea nel modellare la piccola edicola centrale del monumento funerario (fig. 7a-b). Essa poggia sulla porzione mediana del basamento ed è costituita da un timpano doppio: quello interno, che è curvo e si arriccia in due piccole volute laterali, ed uno più esterno che è semplicemente triangolare. La teca presenta eleganti scorniciature ed una sobria decorazione, che nella parte alta prende forma di un corposo festone di alloro e, nella parte bassa, consiste in fogliami di quercia e ghiande.

Questa edicola fu costruita per ospitare il frammento di affresco che ritrae papa Bonifacio VIII nell'atto di indire il primo giubileo della storia. Il dipinto, attribuito concordemente a Giotto, venne distrutto nel 1586, in occasione del rifacimento della Loggia delle Benedizioni, sotto papa Sisto V Peretti. Il frammento che Borromini riuscì a contestualizzare nella sua opera, fu conservato grazie ad un certo Fulvio Orsini, canonico del Laterano.⁽⁶⁾

(5) Bellini 2004, pag. 279.

(6) Paravicini Bagliani 2000, pag. 461.

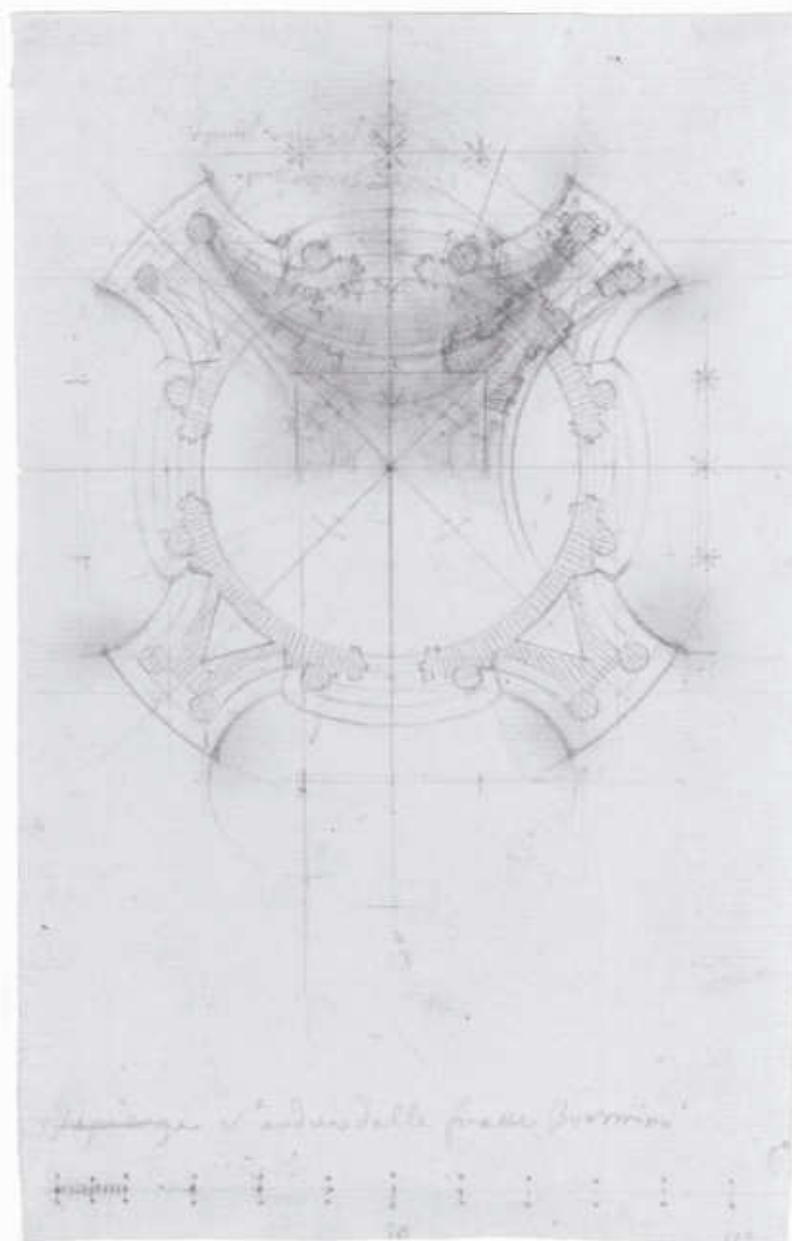
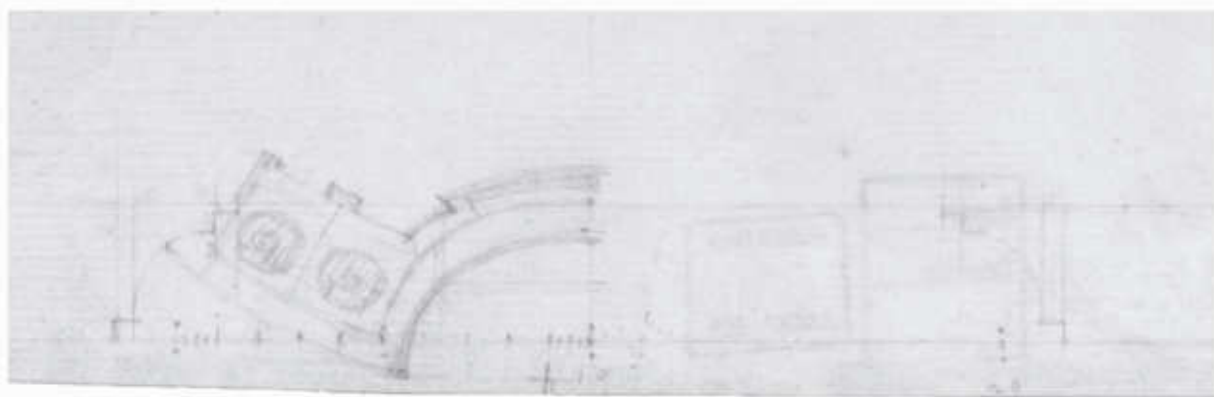


Fig. 6_ Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom 108. F. Borromini.
 Pianta geometrica del tiburio di Sant'Andrea delle Fratte e studio della
 lanterna.



Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom 396, particolare.

Nel monumento Caetani, Borromini non fece uso di materie pregiate: soltanto i fusti delle colonne binate sono in granito e creano un bellissimo contrasto di tono con le tenui sfumature dello stucco. Questo è usato di un colore grigio chiaro per modellare la cornice architettonica, e bianco per le decorazioni.

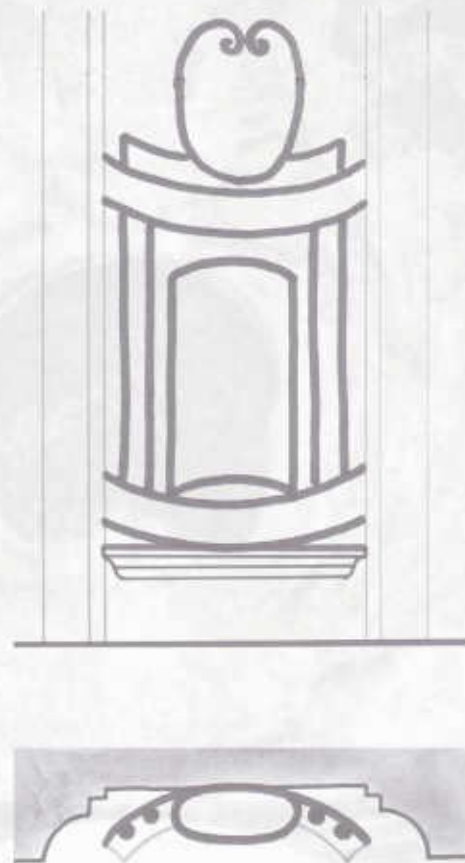
La targa in marmo, che invece compare nel basamento sotto il frammento giottesco, fu applicata nel 1786 per sottolineare l'aggiunta del vetro a protezione del dipinto e per commemorare ciò che il pittore aveva rappresentato. La mensola, analogamente alla gran parte delle nicchie, è in stucco dipinto, tranne nello zoccolo superiore in marmo bardiglio, però, a differenza degli altri monumenti, presenta un profilo con nuove scorniciature.

Con una nota di rammarico e di polemica, sottolineiamo il fatto che la maggioranza dei visitatori, si soffermi dinanzi al cenotafio soltanto per ammirare l'affresco, poiché il monumento, come tutte le memorie funebri, non gode di adeguate illustrazioni, rimanendo nell'anonimato agli occhi degli inesperti. Sarebbe invece costruttivo che chiunque possa leggere, non necessariamente con occhio esaminatore, le splendide architetture-sculture del genio borrominiano, che il maestro ci lasciò con grande ingegno e fatica.



Fig. 7a-b_ L'edicola che racchiude l'affresco attribuito a Giotto ed una delle finestre del tiburio di Sant'Andrea delle Fratte.

Il monumento di Alessandro III



Dedicazione_ Il monumento è dedicato a Rolando Bandinelli, nato a Siena nel 1100 circa, creato papa con il nome di Alessandro III nel 1159 e morto a Civita Castellana nel 1181.

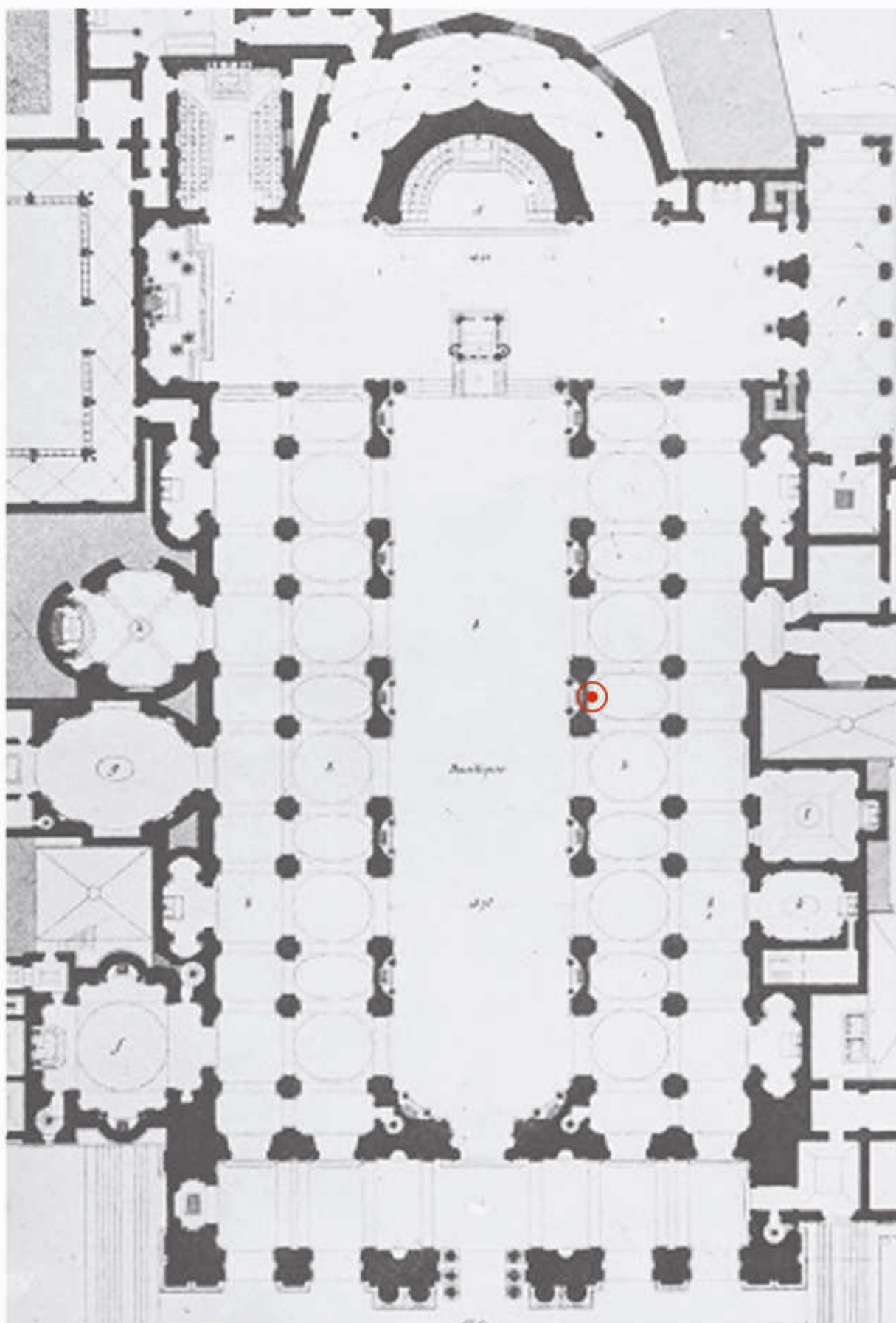
Localizzazione_ Il sepolcro antico si trovava nella basilica lateranense ma non si hanno notizie sulla sua originaria collocazione, né Borromini riprese da esso alcun frammento, costruendo il monumento ex novo. Attualmente si trova nella navata intermedia nord, addossato alla parete del pilastro contenente la statua di San Tommaso.

Datazione_ La mostra funebre borrominiana risale al 1659-60.

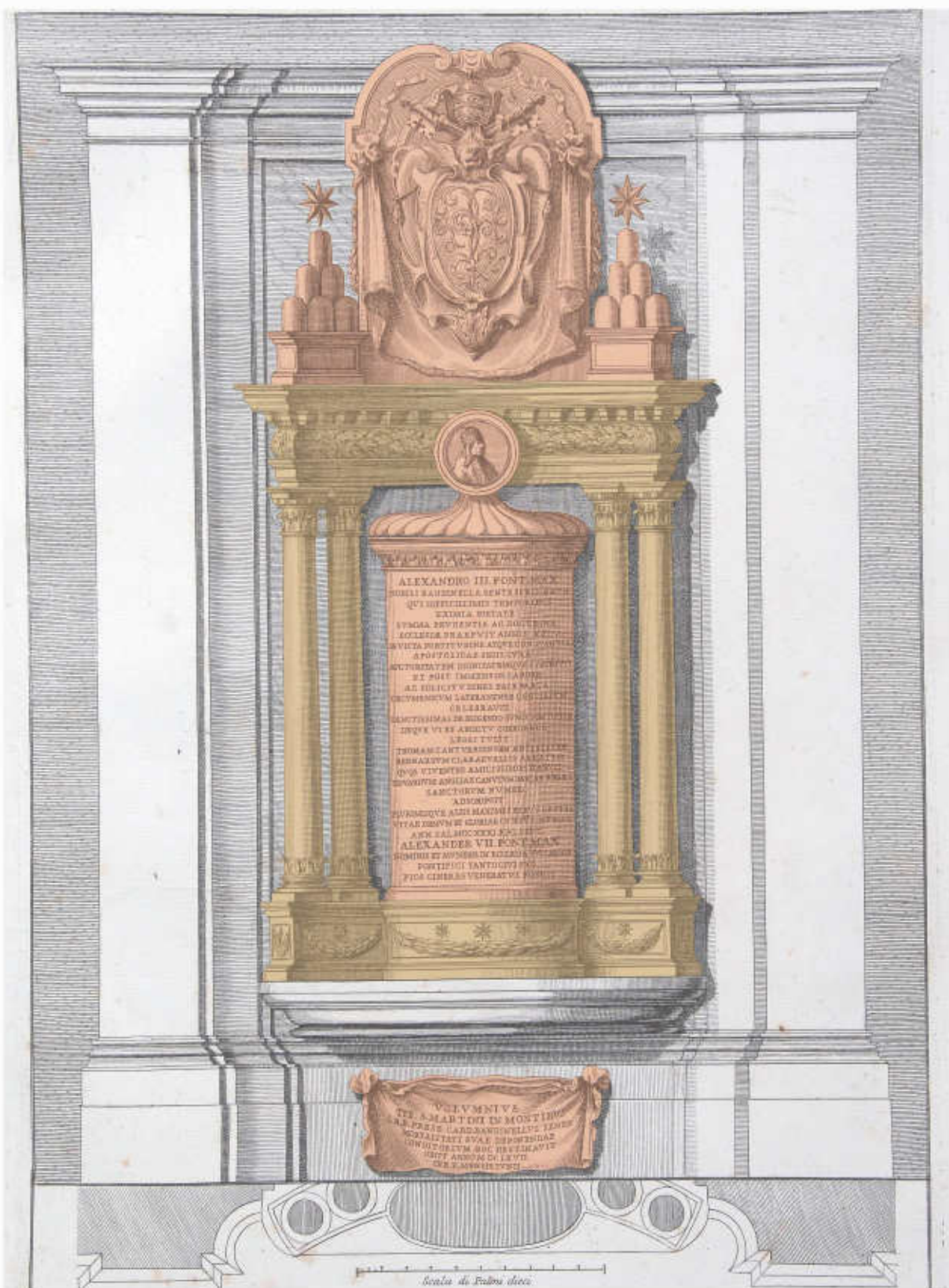
Tipologia_ L'opera si inserisce nel gruppo di monumenti collocati nella navata intermedia, che non interagiscono con la finestra ovale superiore. Lo schema adottato è quello di un tempietto proiettato.

Materiali_ La mensola è in marmo bardiglio; il basamento delle colonne, l'attico, la trabeazione, i monti e il piano delle insegne papali sono in giallo di Numidia; il cilindro centrale è in marmo nero; il piano della parete di fondo è in verde antico; le basi, i capitelli ed i fusti delle colonne sono in alabastro scuro; l'araldica, la cuspide del cilindro e il tondo con il ritratto del papa sono in marmo bainco; le stelle sono in bronzo.

Tipo di monumento_ Si tratta di un cenotafio.



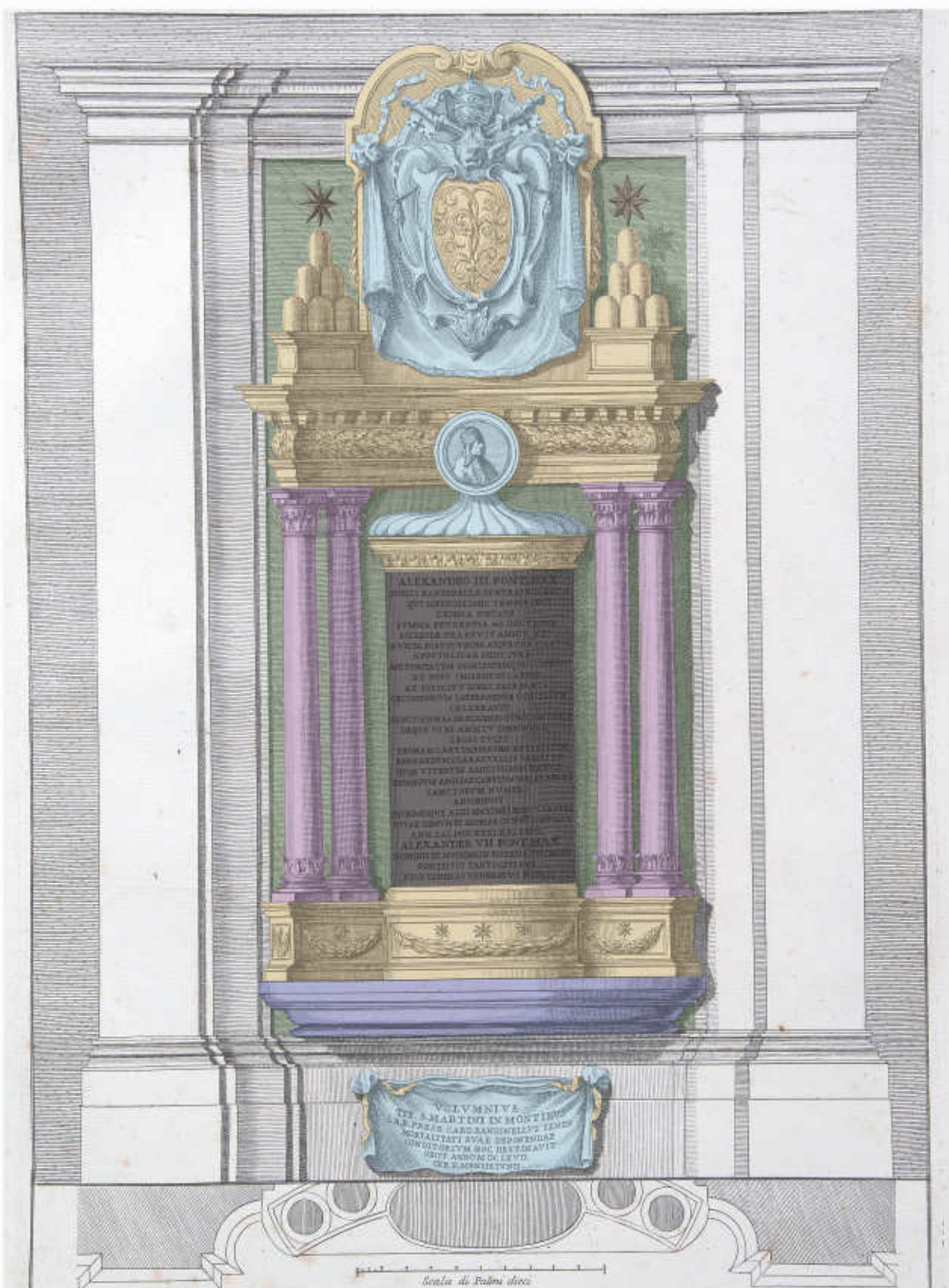
Pianta della basilica nel sec. XIX (particolare), con la collocazione del monumento di Alessandro III. Da P.M. Letarouilly, Edifices de Rome moderne, Liège 1849-1866.










Il monumento di Alessandro III con le campiture che segnalano gli apparati scultorei moderni inseriti nell'ordine architettonico. Da D.De Rossi, *Studio di architettura civile*, vol. 2, tav. n. 38. Roma 1711 (particolare).

Comice architettonica

Inseri borrominiani plastico-decorativi



Il monumento di Alessandro III con le campiture che segnalano i materiali utilizzati. Da D.De Rossi, *Studio di architettura civile*, vol. 2, tav. n. 38. Roma 1711 (particolare).

- | | | | |
|---|--|--|---|
|  Marmo bardiglio |  Marmo bianco |  Marmo nero |  Alabastro |
|  Marmo giallo di Numidia |  Marmo verde antico |  Bronzo | |

Il monumento dedicato al papa Alessandro III si trova nella navata intermedia nord, addossato al pilastro che ospita la nicchia contenente la statua di San Tommaso ed è una delle opere borrominiane più ricche della basilica lateranense.

Rolando Bandinelli, nato a Siena nel 1100 circa, fu creato papa nel 1159 ed è ricordato dalla storia come un grande e dotto pontefice dalla carriera travagliata.⁽¹⁾ Ecco perché Alessandro VII ebbe uno spiccato interesse nel celebrare la memoria del suo conterraneo senese, commissionando a Borromini l'allestimento del cenotafio più ricco della cattedrale.

Il monumento, eseguito per la maggior parte nel 1659,⁽²⁾ è l'unico, tra le memorie funebri costruite da Borromini in San Giovanni, a non contenere alcun frammento antico. Del papa senese, sepolto proprio in San Giovanni, era andata perduta la tomba,⁽³⁾ per cui l'architetto non dovette tener conto dell'inserimento di alcuna spoglia. Se da un lato Borromini era più libero nella progettazione, dall'altro aveva maggiori vincoli, come si vede ad esempio nell'uso obbligato dei marmi. Questa è la peculiarità più evidente del monumento di Alessandro III, il quale si distingue dalle altre edicole proprio per l'impiego di materiali preziosi, nonché per lo schema compositivo adottato, che palesa la mirabile padronanza di temi già sviluppati in opere maggiori.

(1) Raggi 1845, pp. 28-32.

(2) Borromini 1999, pag. 231.

(3) Miletta 1961, pag. 269.

Prima di analizzare il monumento nel complesso, facendo una lettura dei marmi ed un confronto con altre opere, osserviamo il progetto per la sistemazione del cenotafio di Alessandro III, conservato all'Albertina di Vienna e qui catalogato come *Az. Rom 398* (fig. 1).

Studiando la forma dell'ordine architettonico, sia in pianta che in alzato, non si riscontrano differenze sostanziali con il monumento realizzato: la composizione si fonda sul contrapposto fra la concavità della nicchia e la convessità dell'elemento cilindrico centrale. Ciò che invece fu decisamente rivisto in fase di realizzazione, sono principalmente gli inserti decorativi e la forma dei capitelli. Questi ultimi, nella prima stesura, sono appena delineati e sembrano dorici ma nella realizzazione Borromini seguì un'idea originalissima, dando vita ad una sorta di "ordine floreale". Osservandoli da lontano, i capitelli appaiono dei normali compositi ma in realtà essi hanno un disegno piuttosto complesso. Sono formati da una corona di foglioline che a sua volta accoglie un giro di foglie più grandi, le quali hanno la punta girata verso l'esterno. In questa corolla poi, si innestano dei piccoli fiori che girano intorno ad una sorta di capitello interno, il quale non è altro che un breve tratto di fusto scanalato; sulla sommità di questo infine, si appoggia l'echino che è scolpito seguendo l'alternarsi di piume a piccole sfere. L'ordine architettonico non è inteso come ordine universale, canonico, ma è unico ancora una volta nel suo genere e si configura come una forma suggerita dalle condizioni di luogo, luce e funzione espressiva. Pure le basi delle colonne, che nel disegno preparatorio sono accennate seguendo le classiche modanature, nella realtà vennero scolpite con assoluta novità, prendendo la forma di un'alta corona di foglie alternate a bacche, quasi a sembrare una sorta di capitello al rovescio. La decorazione a fogliame è spesso

usata da Borromini ed è tratta dall'antico.⁽⁴⁾

Nell'*Az. Rom 398*, gli elementi che spiccano per la notevole differenza da quanto eseguito, sono la parte terminale del cilindro ed il fastigio. Nel disegno, la terminazione del cilindro schiacciato è sormontata da un cuore racchiuso dalle ali di un cherubino, che reca sulla testa le chiavi e la tiara; nel progetto iniziale dunque, questo cuore occupava il posto nel quale oggi vediamo il tondo con il ritratto di Alessandro III. Nel documento dell'Albertina, l'effigie inscritta nella cornice circolare si trovava a far parte del fastigio il quale, in fase esecutiva, cambiò radicalmente impostazione. Il ritratto, che nello schizzo era sostenuto dalle ali di una coppia di cherubini, aveva una corona di foglie di palma ed una stella in cima; esso fu praticamente spogliato di questi elementi e sistemato a coronamento della cuspide del blocco nero, mentre al suo posto fu realizzato lo stemma. Anche l'attico, che si imposta sulla trabeazione, fu modificato in vista del risultato finale: nel foglio esso è più alto e, alle estremità in corrispondenza dei monti chigiani, si articola in coppie di piccole paraste che sembrano dar vita ad un ulteriore ordine architettonico. Nell'opera realizzata invece, l'attico ha un'altezza molto meno incisiva ed i piedistalli dei monti sono fusi in un unico blocco semplicemente modanato. L'altra grande differenza tra il disegno preparatorio ed il cenotafio costruito è la larghezza del monumento che fu diminuita nella realtà, mentre su carta vediamo come le parti aggettanti interrompono la linea continua dei pilastri.

(4) Roca De Amicis 1997, pag. 71.



Fig. 1_ Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom 398. F. Borromini. Progetto per la sistemazione del monumento di Alessandro III.

Lo schema planimetrico del monumento di Alessandro III è molto elementare: nella pianta disegnata sul foglio dell'Albertina è visibile la concavità, creata dalla disposizione delle colonne binate e completata dai partiti orizzontali, che abbraccia la convessità pronunciata del cilindro schiacciato. Come abbiamo appreso studiando l'opera borrominiana e come ci ribadisce Miletto, questa configurazione è una delle preferite dell'architetto, che in questo caso è espressa nella massima espressione geometrico-plastica ma che si può rintracciare in altri edifici del maestro.⁽⁵⁾ Nell'Oratorio dei Filippini ad esempio, la facciata delicatamente concava è interrotta, nel primo ordine e al centro, da una convessità, secondo uno schema con evidenti richiami antropomorfi; essa infatti sembra essere un corpo con le braccia protese in avanti ad accogliere i fedeli. Borromini stesso, in riferimento alla facciata, scrisse nell'*Opus Architectonicum*: «[...] come che abbracci ognuno che entri».⁽⁶⁾ L'intenzione più decisa di inserire una sporgenza convessa in un contesto concavo pronunciato è espressa con forza nel disegno *Az. Rom 291* (fig. 2), che rappresenta un progetto, non definitivo, per la facciata dell'Oratorio. Il monumento dedicato ad Alessandro III, analogamente a quanto avviene in Vallicella, assume sembianze umane: Borromini pose al centro della composizione il nero cilindro marmoreo che sintetizza il corpo umano attraverso la semplificazione geometrica, incidendo su di esso un'iscrizione commemorativa in lettere capitali dorate. È straordinario osservare, in questa piccola architettura, come un elemento dal puro rigore geometrico sia esplicativo quanto una statua.

(5) Miletto 1961, pag. 269.

(6) *Opus architectonicum* 1725, pag. 38.

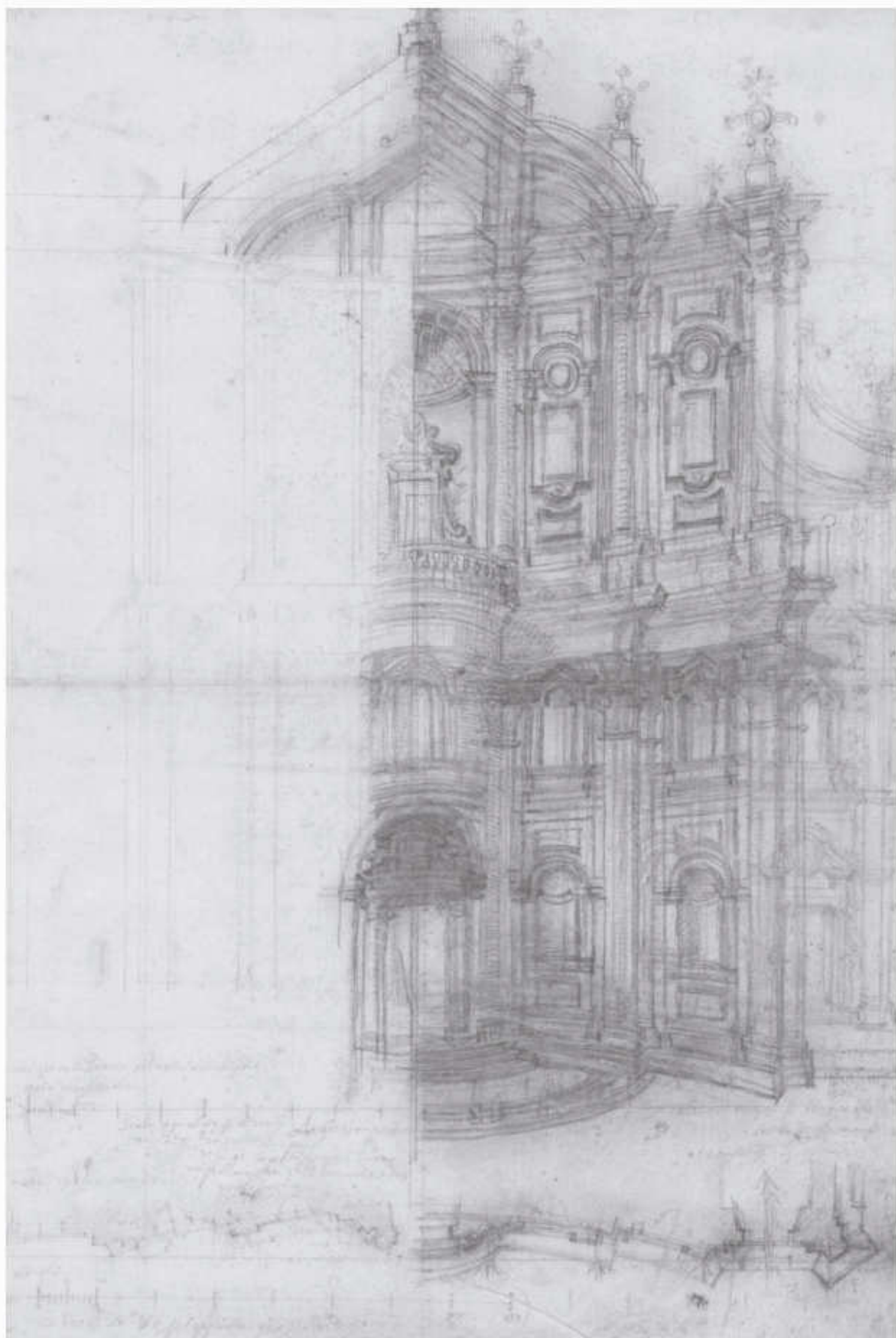


Fig. 2_ Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom 291. F. Borromini. Progetto per la facciata dell'Oratorio dei Filippini.

Nel tiburio di Sant'Andrea delle Fratte (fig. 3), progettato a partire dal 1653, l'assonanza con il cenotafio alessandrino è ancor più evidente, segno che in quel periodo, Borromini aveva nella mente temi ricorrenti da sviluppare nelle più disparate varianti. Nel disegno *Az.Rom 108* (fig. 6, pag. 187), che mostra la sezione orizzontale del tiburio, si vede perfettamente l'andamento mistilineo che rimanda all'edicola lateranense e che fu già ripreso in maniera più organica nella costruzione del cenotafio di Bonifacio VIII, nel 1656.⁽⁷⁾

Un altro elemento, che ha attinenze con lo schema adottato nell'edicola di papa Bandinelli, è il corpo cilindrico facente parte della facciata di San Carlino, che si trova nel secondo ordine di essa e nel quale è aperta una finestra. Qui il richiamo è ancor più evidente, sia per la massa plastica e ben distinta dell'aggetto, sia per la presenza della cuspidata a coronamento del cilindro (fig. 4). Una inequivocabile parentela è peraltro individuabile con il finestrone centrale del Collegio di Propaganda Fide, creato sulla facciata che dà su via di Propaganda (fig. 5). Questa mostra, che costituisce nella sua individualità un vero e proprio tempietto proiettato, dotato di un ordine architettonico completo in tutte le sue parti, ha una configurazione concava, in cui la convessità dell'interasse centrale è decisamente modellata dalla trabeazione che segue un profilo ellittico: basti osservare la pianta disegnata in alto, nell'*Az.Rom 915* (fig. 6), per cogliere nell'immediato quei caratteri peculiari che accomunano il finestrone ed il cenotafio alessandrino.

(7) Borromini 1999, pag. 230.



Fig. 3_ Il profilo concavo-convesso nel monumento di Alessandro III e nel tiburio di Sant'Andrea delle Fratte.

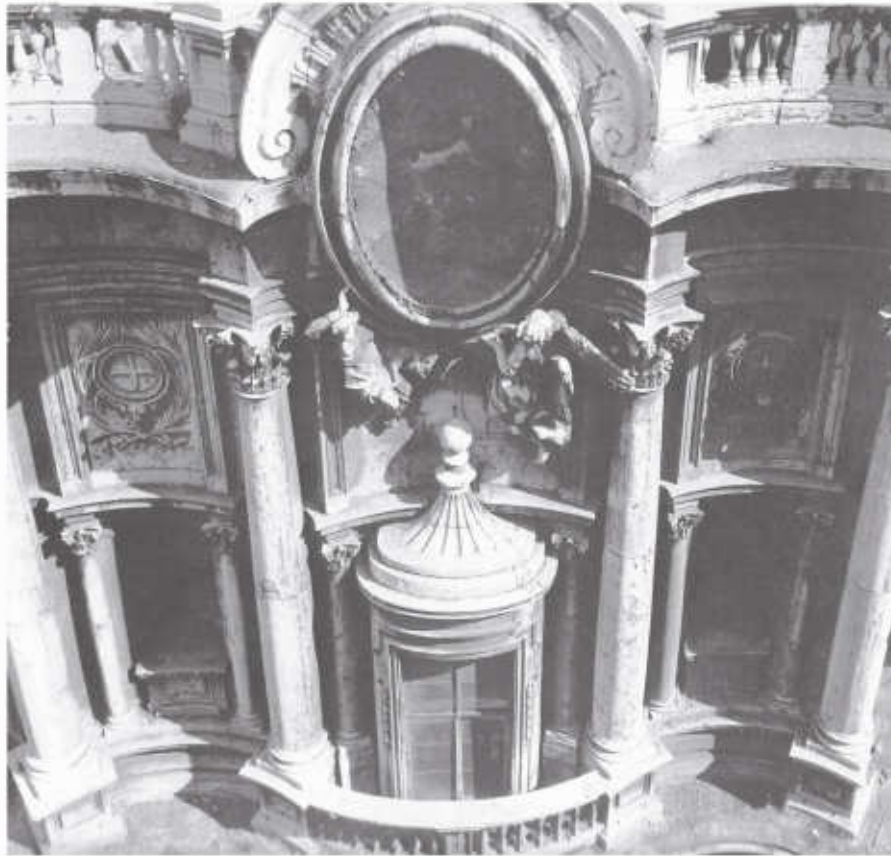


Fig. 4_ Il corpo cilindrico del secondo ordine della facciata di San Carlino, nella concavità centrale.



Fig. 5_ Il finestrone centrale della facciata del Collegio Propaganda Fide, su via di Propaganda.

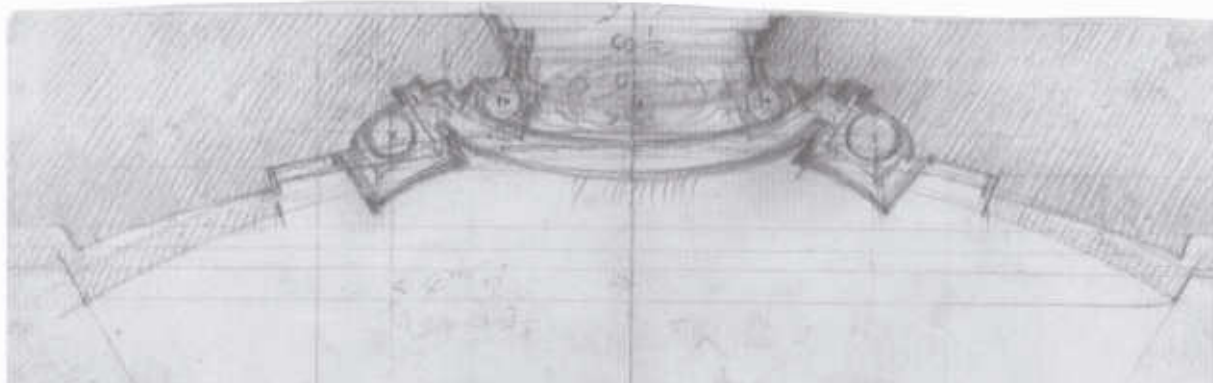


Fig. 6_ Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom 915. F. Borromini. Progetto per il finestrone centrale della facciata del Collegio di Propaganda Fide. Particolare.



Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom 398. Particolare.



Fig. 7_ Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom 9923r. F. Borromini. Progetto per un busto.

Scorrendo il saggio portoghese sulle memorie funebri infine,⁽⁸⁾ leggiamo quanti altri esempi siano stati realizzati avendo come base la geometria del cilindro schiacciato, per cui, anche sulla scorta dei confronti descritti poc'anzi ci rendiamo conto di quale importanza avesse questa figura nell'immaginario borrominiano.

Nel monumento di Alessandro III, per la posizione che occupa e quindi per le condizioni iniziali dettate dalla campata, non avvengono quei processi di anamorfosi che abbiamo trovato nelle mostre dedicate ai cardinali. Tuttavia, benché Borromini non potesse suggerire uno spazio così illusoriamente ampio, in questo caso si può comunque parlare a tutti gli effetti di uno schema a tempietto proiettato, per due ragioni. In primo luogo perché il cenotafio è composto da una coerente struttura architettonica ben identificabile che si articola in basamento, sostegni e trabeazione. In secondo luogo perché l'architetto, pur limitato, accenna il divenire di uno spazio grazie all'espansione diagonale. A differenza del monumento di Sergio IV, che analizzeremo nel successivo paragrafo, che si legge frontalmente ed occupa preferenzialmente due dimensioni, qui la cornice architettonica sembra voler procedere verso l'esterno, cominciando ad occupare significativamente anche la terza dimensione e quindi, acquistando maggior profondità.

(8) Portoghesi 1955. A pag. 15, Portoghesi ci illustra qualche esempio nel quale Borromini fa ricorso all'uso del cilindro schiacciato o con direttrice ellittica. Si va dal piedistallo per la Pietà di Michelangelo (1624-31), ai basamenti dei busti ubicati nella Cappella dei Re Magi in Propaganda Fide (1661-63), ai corpi che sporgono dalle pareti longitudinali della chiesa di Santa Maria dei Sette Dolori (1642-49). Interessantissimo è anche un disegno, l'*Az. Rom 923r* (fig. 7), il quale rappresenta il progetto per il piedistallo di un busto.

L'organicità di questa piccola architettura trova un immediato riscontro anche nei materiali impiegati. Abbiamo già accennato che Borromini dovette disporre di materie di elevato pregio, ma sappiamo anche che il marmo non fu utilizzato dal maestro con lo stesso amore riservato allo stucco. In questa occasione, non solo la materia fu magistralmente trattata dal punto di vista plastico-scultoreo, ma l'architetto se ne servì per gerarchizzare e distinguere le varie parti, mettendole in risalto. A fare da sfondo all'intera composizione, c'è una grande lastra in verde antico che occupa tutto il piano della parete e l'opera poggia su una mensola in marmo bardiglio di una tonalità grigio scuro, dal disegno nuovo e differente da quello delle consuete mensole delle altre memorie. Il basamento, che propone con forza la linea mista concavo-convessa, è scolpito in giallo di Numidia e, nelle sue sottili incorniciature, prendono forma festoni di alloro arricchiti da bacche e fiorellini, nonché dalle stelle a otto punte. Anche la trabeazione è in giallo di Numidia; essa è completa, formata cioè da tutti e tre gli elementi classici. Sull'architrave, elegantemente scorniciato, c'è un singolare fregio dal gusto squisito, scolpito totalmente a foglie di quercia e ghiande: esso è rigonfiato come fosse un lungo cuscino e, nel suo ornamento, dimostra ancora prepotentemente la fervida volontà del papa nel celebrare Alessandro III e se stesso, dal momento che anche la quercia fa parte dell'araldica chigiana. Sul fregio infine c'è la bella cornice, più sporgente rispetto ai due elementi sottostanti e che, nella sua fascia inferiore, contiene un motivo decorativo in cui si alternano sfere e dentelli. Della stessa materia infine, sono i monti sui quali si sollevano le stelle in bronzo,⁽⁹⁾ l'attico ed il piano di fondo del fastigio con lo scudo centrale.

(9) Miletta 1961, pag. 271.

Avendo definito le componenti orizzontali con l'impiego di un marmo chiaro, Borromini si servì dell'alabastro scuro nella modellazione dei sostegni, generando un gustoso contrapposto cromatico. Di eccezionale fattura sono i dettagli delle colonne, che trovano nelle basi e nei capitelli un capolavoro compiuto. Non dello stesso entusiasmo fu papa Alessandro VII che disse *anco in proposito di Borromini, che l'haveva levato dalla Fabrica di S. Giovanni acciò voglia assistere alla Fabrica della Sapienza e perché non tirasse tanto in lungo quelli Depositi di là, che S.S. Per far conoscere che aveva pigliato il nome d'Alessandro, ma non del Sesto, ma del Terzo, haveva voluto fargli memoria in detta Chiesa ma essergli dispiaciuto che il Cavaliere nelle colonne di quel deposito vi haveva fatti certi ornamenti da capo, e da piedi, all'usanza gotica che queste per ora si sollevarebbero ma poi si farebbero levare per mettervele liscie,*⁽¹⁰⁾ criticando, forse istigato da Bernini, la decorazione a foglie "all'usanza gotica". In marmo bianco infine, vennero eseguiti il clipeo e la cuspidate che concludono il cilindro e l'apparato scultoreo concernente l'araldica, posto nel grande frontone. Quest'ultimo consiste in un pesante drappo che, attaccato per due lembi, scende morbidamente lungo lo scudo. I dettagli sono curatissimi in tutti gli elementi, i quali sono trattati come pezzi da oreficeria.

Sotto il monumento di Alessandro III, si trova una piccola memoria funebre che celebra il ricordo di Volunnio Bandinelli (fig. 8), un cardinale discendente del papa senese. Essa è caratterizzata da un drappo leggero bianco, contenente l'incisione, legato in sommità con due nastri in giallo di Numidia. Il telo è reso realisticamente e qui Borromini, modellando le pieghe e i panneggi, sembra

(10) Raguagli Borrominiani 1968, pp. 136-137.

avvicinarsi alle fantasie berniniane che generarono opere “ricche di morbidezza”.

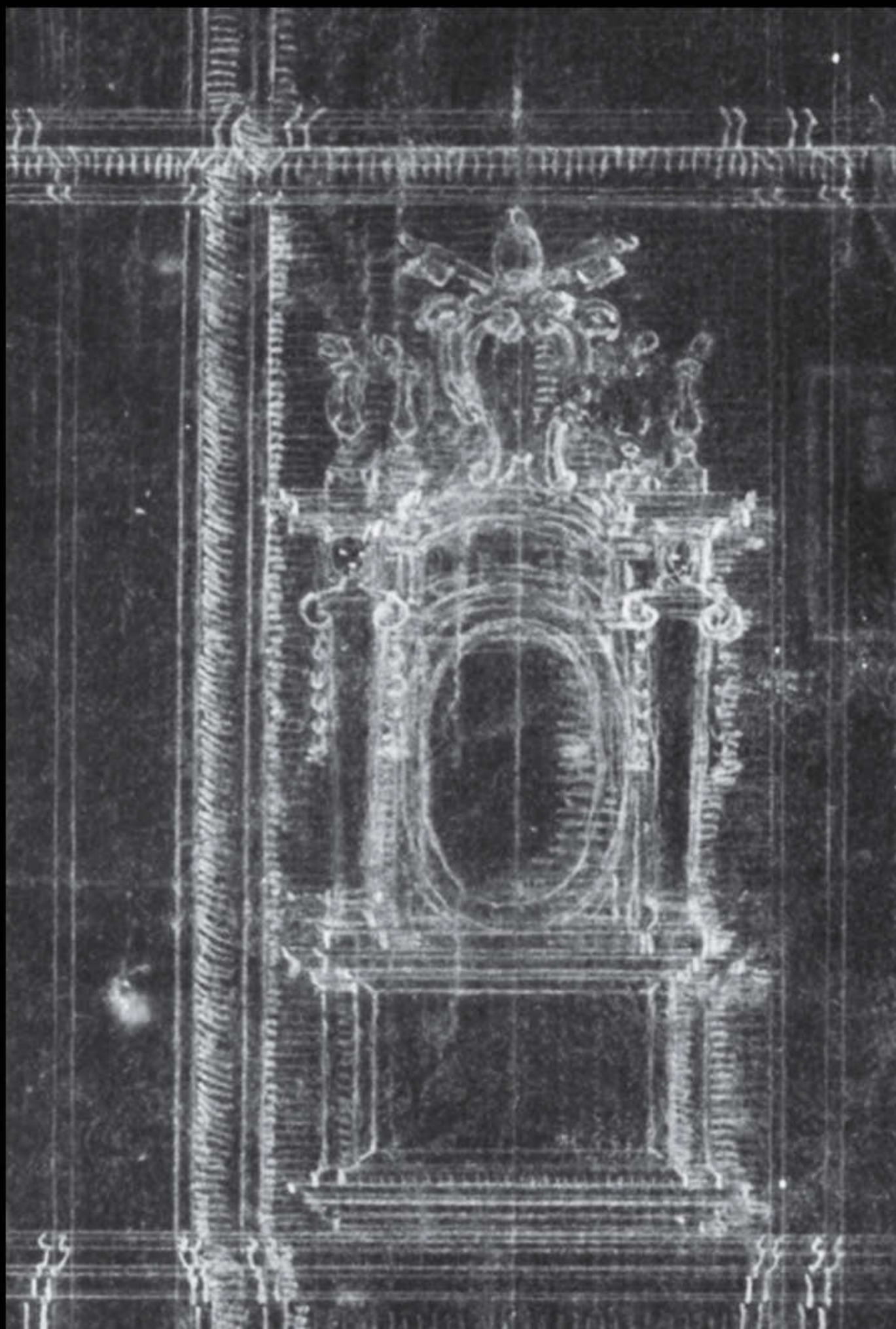


Fig. 8_ La piccola memoria funebre dedicata al cardinale Volunnio Bandinelli, posta sotto il cenotafio di Alessandro III.

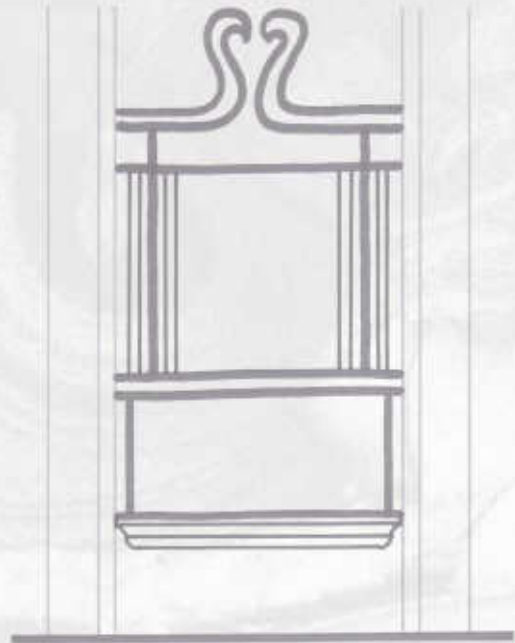


Particolari del monumento di Alessandro III.

I monumenti a "mostra ibrida"



Il monumento di Sergio IV



Dedicazione_ Il monumento è dedicato a Pietro Boccapecora, creato papa con il nome di Sergio IV nel 1009 e morto a Roma nel 1012.

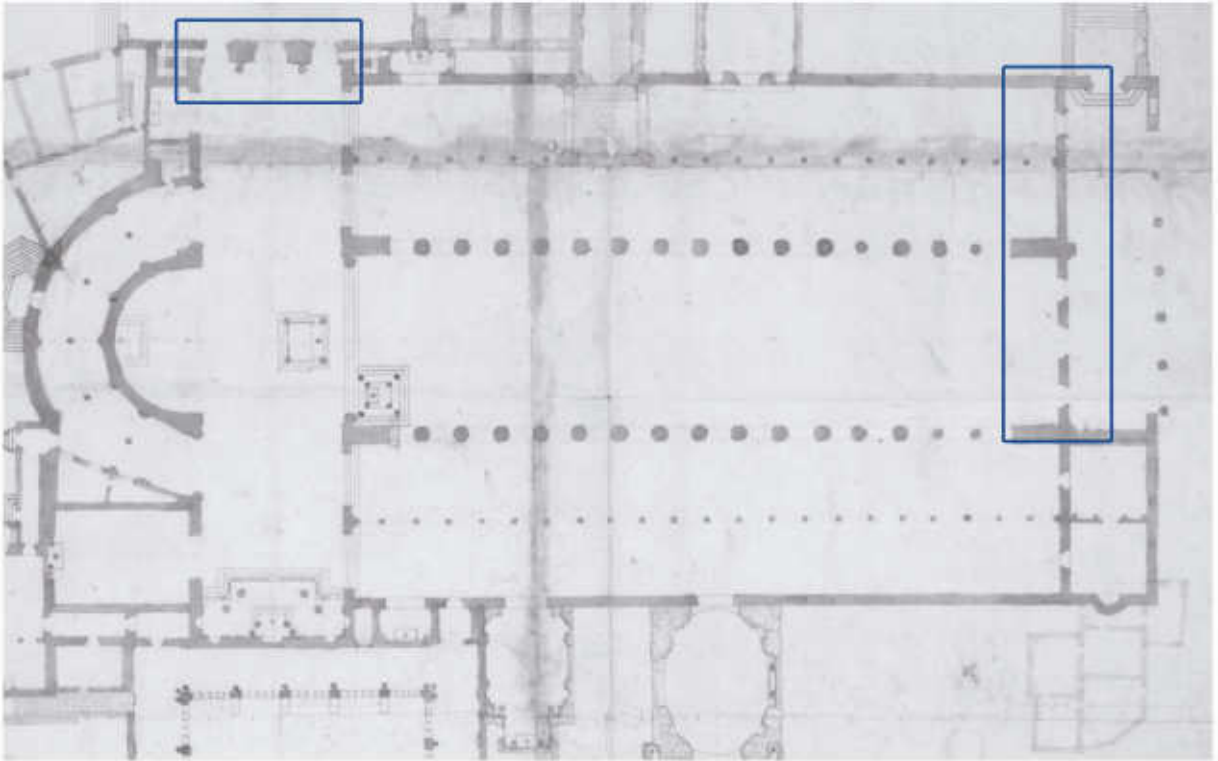
Localizzazione_ La collocazione originaria del sepolcro è incerta e probabilmente esso si trovava nei pressi delle porte della basilica. Attualmente è collocato nella navata intermedia nord, addossato alla parete del pilastro contenente la statua di San Giacomo Maggiore e di fronte alla memoria di Conte Casati.

Datazione_ La tomba mediavale fu realizzata intorno al 1012. La mostra funebre borrominiana risale al 1656-57.

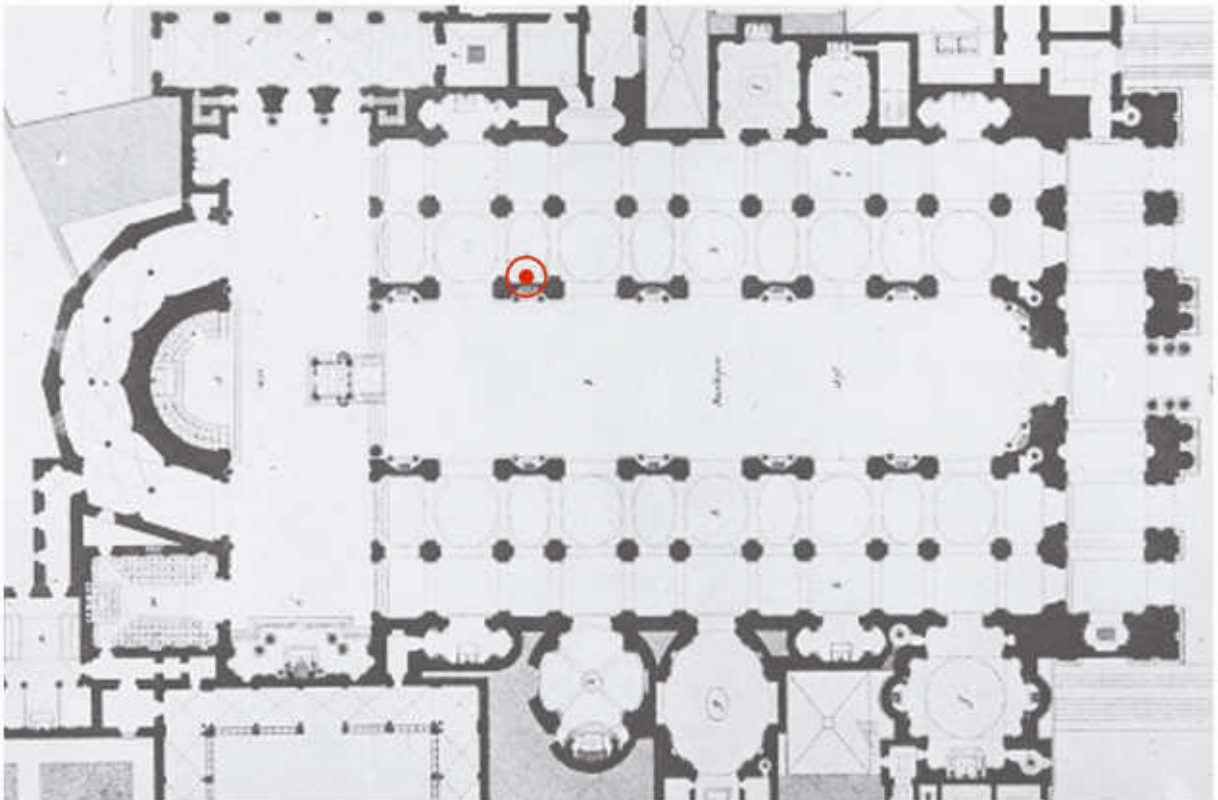
Tipologia_ L'opera si inserisce nel gruppo di monumenti collocati nella navata intermedia, che non interagiscono con la finestra ovale superiore. Lo schema adottato è quello di una mostra ibrida.

Materiali_ Il ritratto del papa, la lastra con l'iscrizione e lo zoccolo superiore della mensola sono in marmo. L'edicola borrominiana è realizzata totalmente in stucco bianco e grigio.

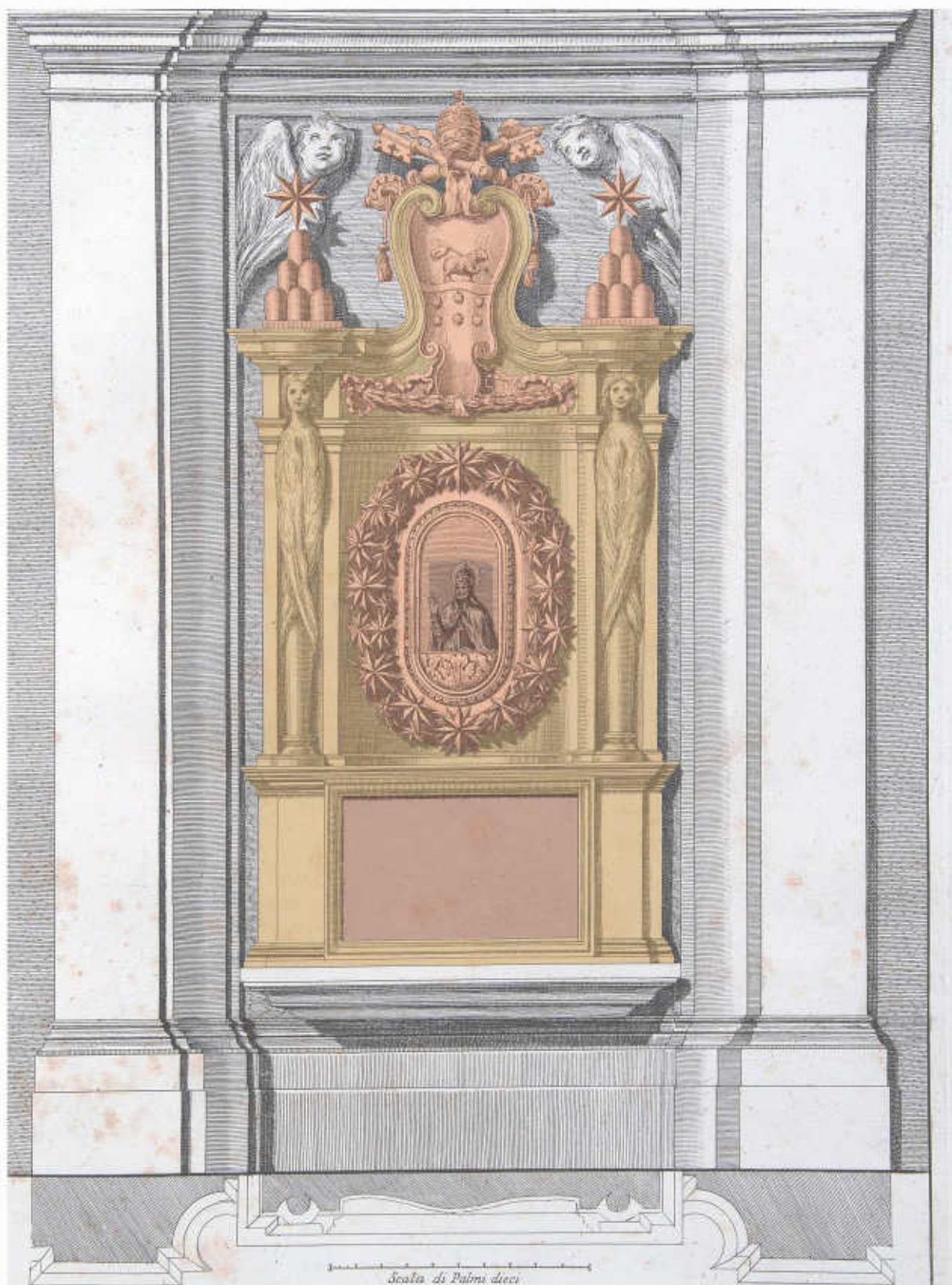
Tipo di monumento_ Si tratta di un cenotafio.



Vienna, *Graphische Sammlung Albertina*, Az. Rom 27r (particolare). In questa pianta sono segnalate le aree nelle quali era probabilmente collocato il sepolcro di Sergio IV. Il riquadro in alto evidenzia le porte attraverso le quali si accedeva al transetto, passando per la loggia delle Benedizioni, mentre il riquadro a destra evidenzia le porte della facciata principale. La pianta rappresenta il rilievo borrominiano prima del restauro del 1646-50.



Pianta della basilica nel sec. XIX (particolare), con la collocazione moderna del monumento. Da P.M. Letarouilly, *Edifices de Rome moderne*, Liège 1849-1866.

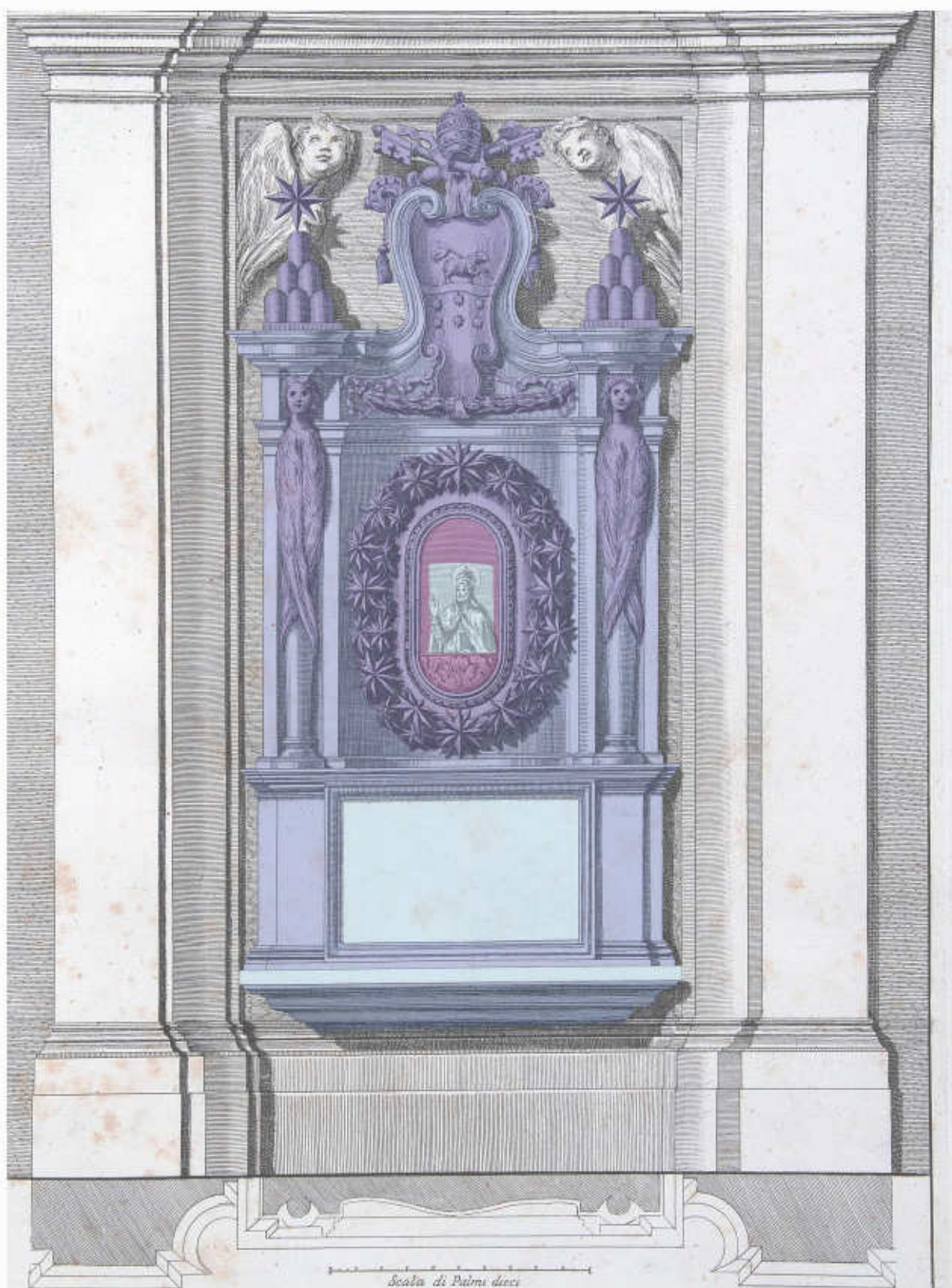


Il monumento di Sergio IV con le campiture che segnalano gli apparati scultorei antichi e moderni, inseriti nell'ordine architettonico. Da D.De Rossi, *Studio di architettura civile*, vol. 2, tav. n. 37. Roma 1711 (particolare).

Comice architettonica

Inseri borrominiani plastico-decorativi

Frammenti antichi



Il monumento di Sergio IV con le campiture che segnalano i materiali utilizzati. Da D.De Rossi, *Studio di architettura civile*, vol. 2, tav. n. 37. Roma 1711 (particolare).

Stucco dipinto (marmo simulato)
 Stucco bianco
 Stucco grigio
 Stucco giallo
 Marmi

Il monumento dedicato al papa Sergio IV è addossato al pilastro successivo alla memoria di Alessandro III. Esso si trova di fronte al cenotafio del cardinale Conte Casati ed alle spalle del tabernacolo contenente la statua di San Giacomo Maggiore.

Pietro Boccapecora, che nacque a Roma in data sconosciuta, salì al soglio pontificio nel 1009 e morì dopo soli tre anni, nel 1012. Le questioni legate alla sua sepoltura sono davvero discordanti ed anche in questo caso non riusciamo a definire con precisione il luogo in cui era collocato il sepolcro antico. Moroni, nel suo dizionario,⁽¹⁾ scrive che Sergio IV, morto nel 1012, si vuole tumulato in detta chiesa (San Giovanni in Laterano), ma il Platina lo dice sepolto in Vaticano con un epitaffio di nove distici.⁽²⁾ Anche il Brandi, nel 1608, affermò che la sepoltura avvenne in San Pietro.⁽³⁾ Nell'Enciclopedia dei Papi, al contrario, Sennis scrive che il sepolcro era situato al Laterano e, grazie ad una testimonianza, sappiamo che si trovava *iuxta fores basilicae*.⁽⁴⁾ Nonostante ciò, la fonte è molto imprecisa in quanto non viene specificato vicino a quali porte era localizzata la tomba: potrebbe trattarsi degli ingressi principali, quanto di quelli posti sul lato nord, prospicienti la loggia delle Benedizioni. L'unico dato certo è che del monumento antico Borromini riprese la lastra con l'iscrizione e l'effigie del papa.

(1) Moroni 1840-1879, pag. 211.

(2) Platina 1761, tomo 2, pag. 211.

(3) Brandi 1608.

(4) Enciclopedia dei Papi, 2000. Voce "Sergio IV, papa", di A. Sennis.

Portoghesi ci informa che probabilmente quest'ultima non rappresenti il ritratto di Sergio IV;⁽⁵⁾ comunque egli scrive che il bassorilievo e la lapide sono gli unici elementi provenienti dall'antica basilica e quindi accettiamo, anche in accordo con Sennis, che il papa ebbe sepoltura nella cattedrale.

Il cenotafio dedicato a Sergio IV è molto interessante e particolare per le anomalie che Borromini applicò alla classica sintassi dell'ordine architettonico: in seguito, vedremo in dettaglio le splendide licenze che l'architetto utilizzò nella sua composizione. Non ci sono giunti documenti grafici che riportino il progetto per quest'opera ma grazie all'aiuto dell'*Az.Rom 399* (fig. 1), possiamo capire il percorso tenuto dal maestro ticinese nei confronti del monumento sergiano. Il disegno mostra la sistemazione di due cenotafi da collocare nella navata intermedia settentrionale e qui si vede un'impostazione completamente differente rispetto alle edicole ubicate nelle navate estreme. Innanzitutto l'architetto non era più vincolato dalla presenza del finestrone ovale, bensì in questo caso dovette rapportarsi con un'altezza maggiore; in secondo luogo, tenendo conto del fatto che l'opera fosse addossata al pilastro, già scavato nel lato che dà sulla navata principale, per accogliere il tabernacolo di San Giacomo, il monumento non possiede più la peculiarità di quelle "macchine prospettiche" viste in precedenza, rimanendo attaccato alla parete di fondo, senza un accenno al minimo scavo.

(5) Portoghesi 1955, pag. 13.

Fra le due sistemazioni progettate, quella a destra del foglio è l'idea iniziale che più rispecchia la forma definitiva del sepolcro di Sergio IV. In uno stato embrionale, possiamo già riconoscervi l'ovale centrale, le due erme laterali e l'alto basamento che in seguito avrebbe accolto la targa commemorativa. Ciò nonostante, nell'*Az. Rom 399*, non sono ancora leggibili i caratteri fondamentali che modellano l'ordine architettonico e che rintracciamo nell'esecuzione. Ci riferiamo in particolar modo alla cornice ed ai piedritti. Pur essendo corpi coerentemente unitari, questi ultimi sembrano sdoppiarsi: il pilastro è infatti scavato e nel suo alveolo accoglie un secondo elemento verticale, costituito appunto dalla colonna a erma. La zaina però, è talmente pronunciata nella sua concavità, che la colonna inalveolata sembra completamente libera e questo effetto è anche dovuto all'evidentissima rastremazione delle erme dall'alto verso il basso, la quale accentua maggiormente lo scavo eseguito nel pilastro. I corpi cilindrici, sui quali sono distese le ali incrociate e conclusi in alto dalle teste angeliche analogamente a quanto avviene nel campanile di Sant'Andrea delle Fratte (fig. 2), spezzano l'architrave e il fregio per poi ricongiungersi alla sola cornice (fig. 3). Questa straordinaria anomalia ci lascerebbe spiazzati se dovessimo leggere l'opera secondo i rigidi canoni dell'architettura classica: infatti le colonne avrebbero dovuto interrompersi al di sotto dell'architrave e sorreggere l'intera trabeazione con i capitelli posti sui capi degli angeli. Qui non solo Borromini sfondò i due elementi orizzontali staccandoli dal terzo ma omise anche i capitelli; essi in realtà sono presenti, non come corpi ben definiti, bensì formati dall'ultima modanatura della cornice, sfruttando così un raffinato

artificio plastico per creare un indispensabile punto di raccordo (fig. 4). In questo modo, le due teste angeliche prendono il posto del fregio e le modanature dell'architrave proseguono lungo il profilo esterno degli alveoli, circondando il collo delle erme e accentuando così il fatto di aver spezzato la trabeazione.

La forma della cornice costituisce l'altra anomalia di questa architettura. Essa infatti si sviluppa sul piano orizzontale in corrispondenza dei pilastri, per poi piegarsi verso l'alto formando due volute, fra le quali l'architetto incastonò lo scudo con le insegne del papa (fig. 5). Un simile esempio ma in negativo nell'architettura borrominiana, è riconoscibile nel finestrone centrale della facciata principale dell'Oratorio dei Filippini. Differentemente da quanto avviene nel monumento di Sergio IV, qui la cornice della finestra si inarca a partire dalle estremità e non dal centro ma, nel suo sviluppo, si arriccia in due volute tra cui è posta una grande foglia di palma (fig. 6).

Dallo scudo del papa, che si armonizza perfettamente tra i due riccioli sui quali Borromini sistemò le chiavi e la tiara, si srotola una lingua che con il lembo finale sorregge un festone, le cui estremità sono agganciate ai piedritti. Il festone occupa lo spazio nel quale avrebbe insistito il fregio, che ora è appunto sostituito dalle teste angeliche e dal serto di alloro con i nastri svolazzanti. Ai lati delle volute e al di sopra della cornice, in corrispondenza delle erme, Borromini pose infine i monti chigiani con le stelle e questo è uno dei rarissimi esempi, fra i monumenti lateranensi, in cui l'araldica alessandrina si sia conservata nella sua integrità. Tuttavia la stella a sinistra, anziché essere sollevata da un connettore di ferro, si appoggia con due punte sulla cima dell'ultimo monte.

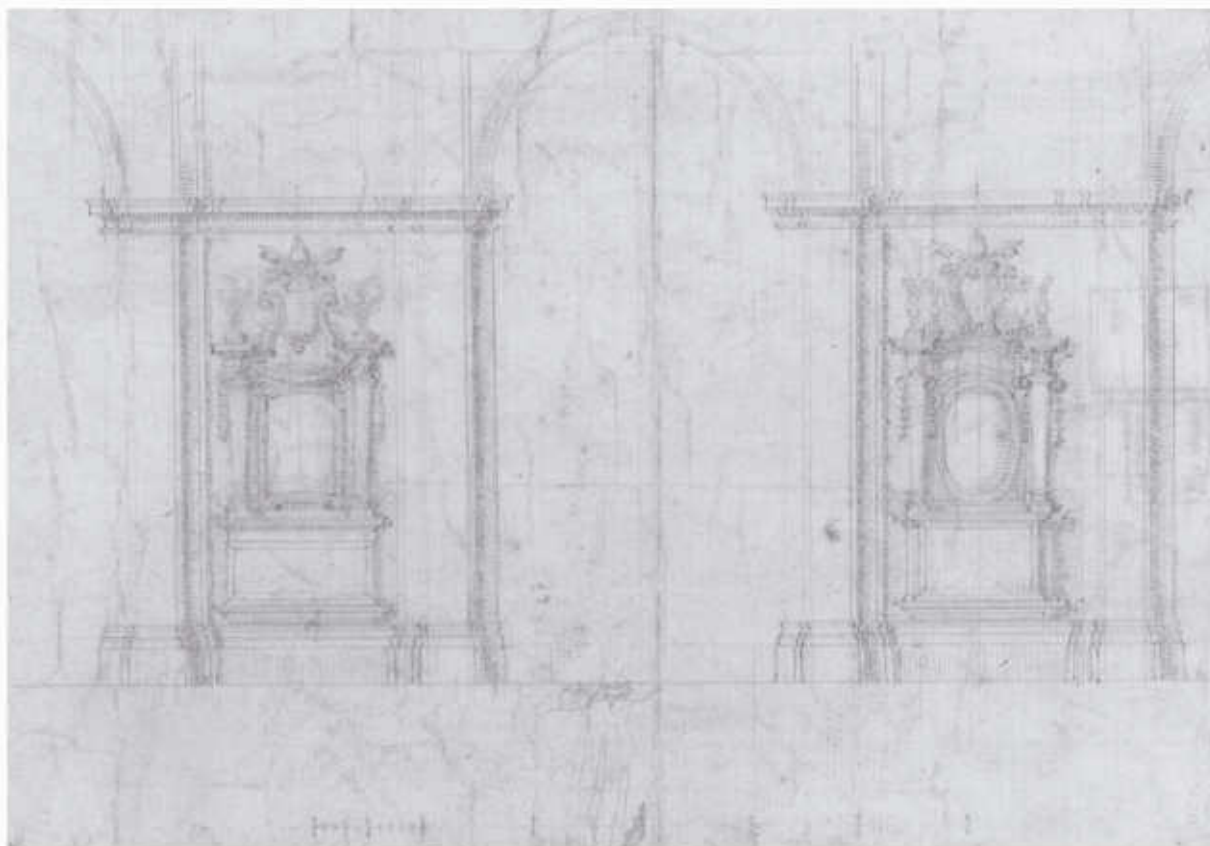
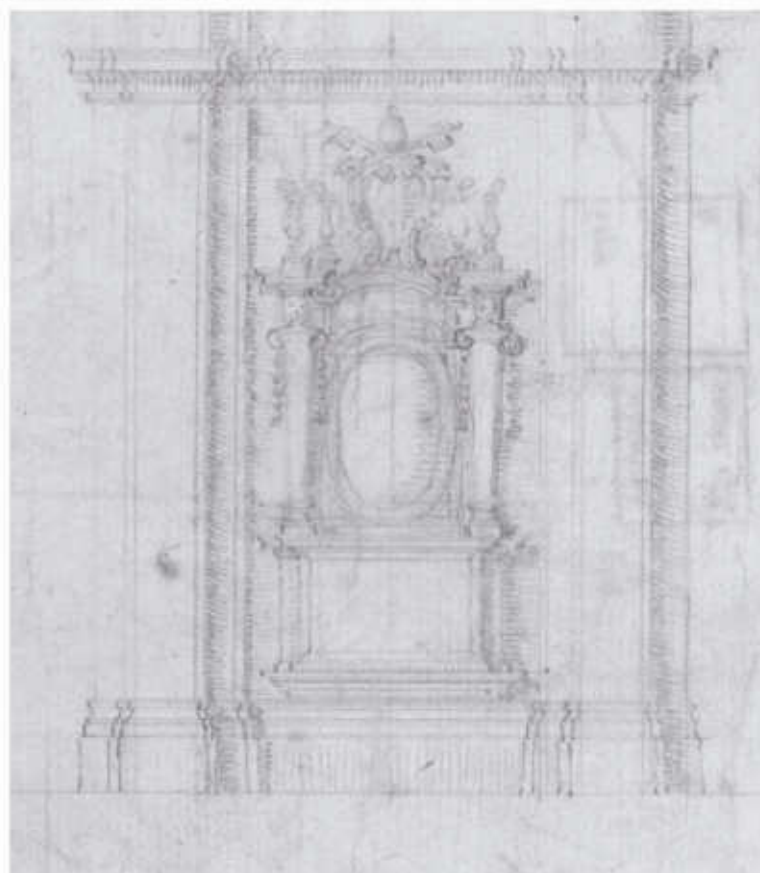


Fig. 1_ Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom 399. F. Borromini. Progetto per la sistemazione dei cenotafi papali nella navata intermedia settentrionale.



Az. Rom 399, particolare.



Fig. 2_ F. Borromini, erme angeliche nel campanile di Sant'Andrea delle Fratte, da P. Portoghesi 1967, tav. fuori testo n. 187.



Fig. 3_ L'erma angelica spezza l'architrave e si ricongiunge alla cornice.



Fig. 4_ La cornice che si alza e si attorciglia in due volute accogliendo lo stemma papale.

Fig. 5_ F. Borromini, finestrone centrale nella facciata dell'Oratorio dei Filippini, da P. Portoghesi 1967, tav. fuori testo n. 40.



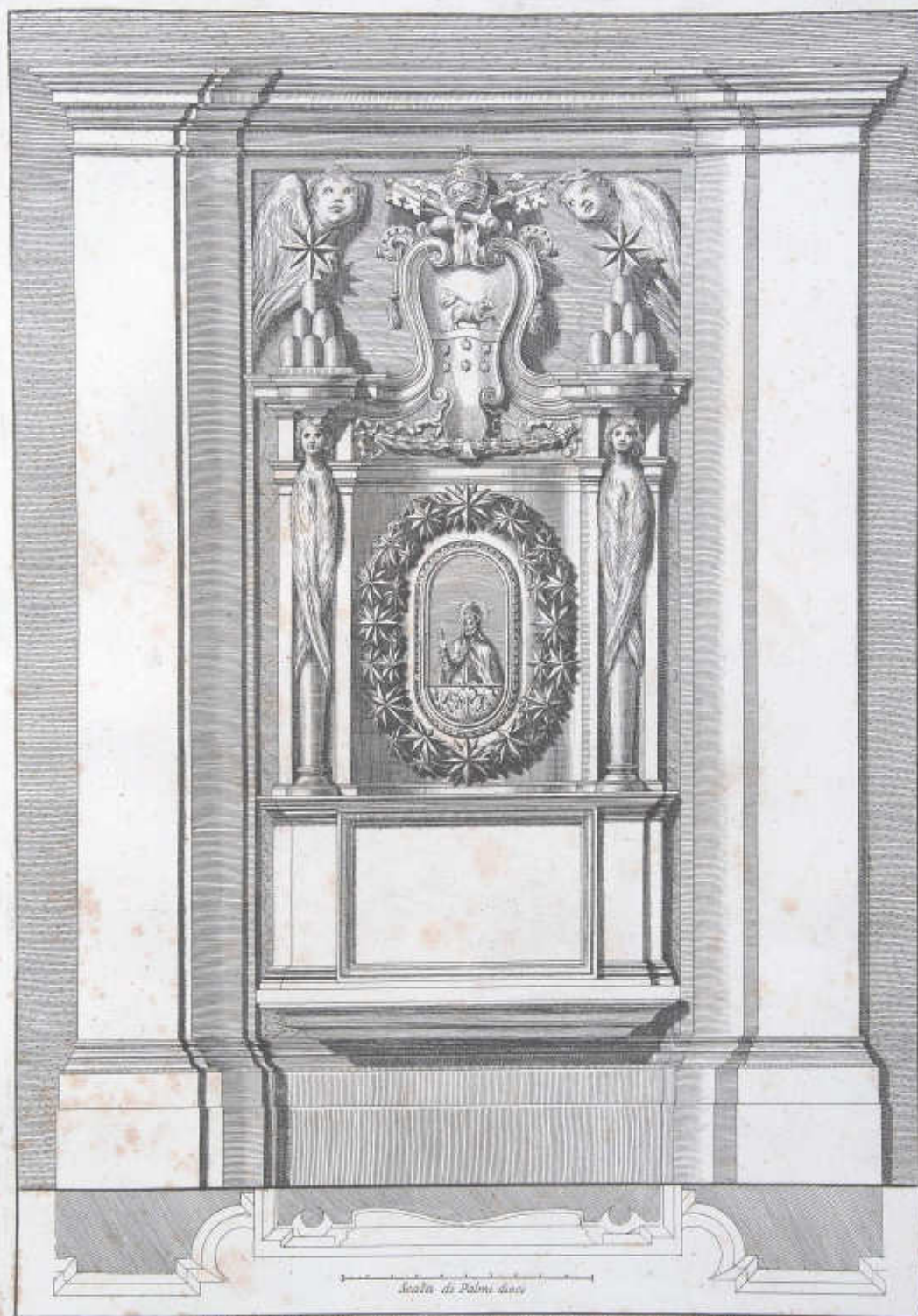
Nella monografia di Portoghesi, questo particolare viene interpretato come un fraseggio del linguaggio borrominiano. Secondo l'autore infatti, il maestro ticinese rappresentò volutamente la stella accasciata e non sollevata, sfruttando l'ironia. Questa poi viene giustificata da Portoghesi quale segno dei noti dissapori tra Alessandro VII e Borromini.⁽⁶⁾ Osservando l'incisione dello Specchi⁽⁷⁾(fig. 6) invece, entrambe le stelle appaiono rappresentate con una sola punta appena poggiata sui monti e quella a sinistra non è affatto caduta; è dunque probabile che questa abbia ceduto in seguito e non che sia stata progettata così dall'architetto. Oltretutto, l'ipotesi portoghesiana appare un po' contraddittoria in quanto egli stesso, nel saggio redatto nel 1955, afferma che i monti chigiani hanno *le stelle a otto punte, che appaiono, come in altri esempi, sollevate, poiché sono sostenute da ferri infissi nel muro.*⁽⁸⁾

Rimanendo nella parte alta del monumento, un'ulteriore osservazione che va fatta riguarda i cherubini angolari: notiamo che essi sono gli unici due angioletti presenti sulla parete di fondo che accoglie il cenotafio papale. Sulle pareti alle quali sono addossati i monumenti di Bonifacio VIII e Alessandro III, essi infatti non sono presenti. Nel caso del sepolcro di Sergio IV, oltre ad occupare la loro consueta posizione, i cherubini interagiscono con il monumento stesso e sembrano quasi presentarlo agli occhi dell'osservatore. Ciò è dovuto all'altezza del cenotafio ed infatti, nei monumenti dei cardinali, questa interazione non è resa possibile a causa della loro bassa quota.

(6) Portoghesi 1967, pp. 390-391.

(7) De Rossi 1711, vol. 2, tav. n. 37.

(8) Portoghesi 1955, pag. 13.



DEPOSITO DI PAPA SERGIO IV. NELLA BASILICA LATERANENSE
ARCHITETTURA DEL CAVALIERE BORROMINI

*Col ritratto del Pontefice, come fu trovato nel suo antico sepolcro avanti la ristaurazione della Basilica
In Roma nella Stamperia di Domenico de Rossi orda di suo Giacomo alle Poes con Priv. del Sommo Pontefice.*

37

Fig. 6_A. Specchi, incisione del monumento di Sergio IV, da D. De Rossi 1711, *Studio d'architettura civile sopra varj ornamenti di cappelle e diversi sepolcri tratti da più chiese di Roma colle loro facciate, fianchi, piante e misure. Opera de' più celebri architetti de nostri tempi*, (vol.2) Roma 1711. Tav. n. 37.

L'altra particolarità del cenotafio sergiano è l'andamento ondulato del partito centrale, ben visibile nella sezione orizzontale. Pur trattandosi di un monumento schiacciato sulla parete, Borromini riuscì a conferire alla composizione una straordinaria dinamicità a tutta la campata (fig. 7). L'andamento mistilineo della cornice ed il rigonfiamento del "petto" del cenotafio, non danno certo l'illusione di un'ampia profondità, come accade nei tempietti proiettati delle navate minori, ma conferiscono all'intero contesto la sensazione di una cosa viva, quasi di un corpo che vuole liberarsi dalla staticità di fondo. Evidente è infatti il richiamo antropomorfo che quest'opera ci trasmette.

Come detto all'inizio del paragrafo, Borromini riprese dalla tomba antica due elementi: la figura del papa benedicente e la targa commemorativa. La lastra contenente la lunga iscrizione detta la misura dell'alto basamento sul quale si imposta l'ordine architettonico, incastrandosi nella cornice centrale. L'effigie del pontefice è posta fra le due erme inalveolate, completamente trasfigurata dal suo contesto. L'architetto la sistemò all'interno di una cornice mistilinea ellissoidale, affacciata ad un balconcino di fogliame rigoglioso, ed infine la circondò di una miriade di stelle ad otto punte, che ne sottolineano l'estraneità e la celebrazione. Questa mirabile corona, che di primo acchito appare casuale, è realizzata in realtà seguendo un rigoroso ordine geometrico ed ogni singola stella risponde alla sua precisa posizione (fig. 8).

Il monumento di Sergio IV è molto bello, oltre che per le particolarità sintattiche descritte, anche per l'apparato decorativo borrominiano, sempre curato in ogni singolo dettaglio: basti osservare ad esempio piccoli oggetti, come i cordoni e le nappe legati alle chiavi, realizzati con infinito zelo e massima squisitezza.

Il materiale da costruzione che Borromini impiegò per l'esecuzione è lo stucco. Il monumento è l'unico, insieme a quello di Bonifacio VIII, in cui questo materiale non fu intaccato da interventi cromatici, ovvero dalle pitture che in tutti gli altri casi simulano il marmo. Qui lo stucco è trattato in maniera molto semplice, forse proprio come aveva pensato il maestro ticinese per tutte le sue memorie e presenta una bicromia, la quale tuttavia non sappiamo se sia di paternità borrominiana; le erme e tutto ciò che concerne l'araldica sono in stucco bianco, mentre il basamento, l'ordine architettonico e la ghirlanda stellata sono di una tonalità grigio tenue. Analogamente ai casi visti, la mensola è in stucco dipinto che simula il marmo, mentre il suo zoccolo superiore è in vero e proprio marmo bardiglio.

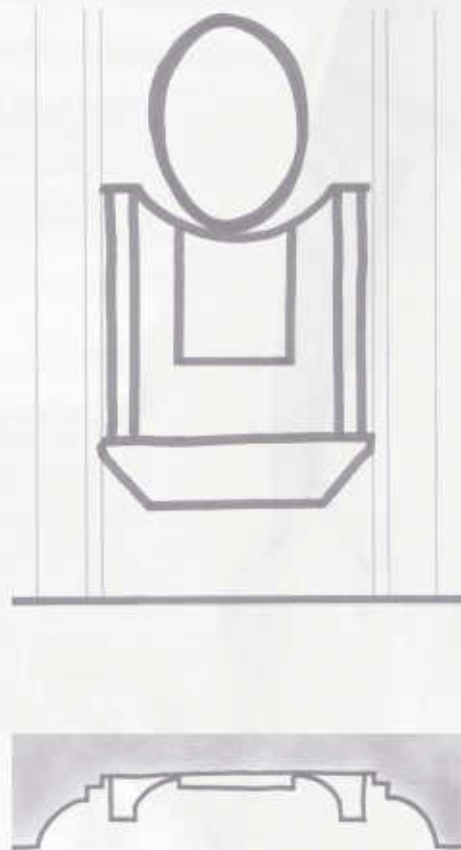


Fig. 7_ Il monumento di Sergio IV, visto dal basso, con la sua dinamica trabeazione.



Fig. 8_ La cornice stellata che accoglie il frammento dell'antica tomba di Sergio IV.

Il monumento di Pietro Paolo Mellini



Dedicazione_ Il monumento è dedicato a Pietro Paolo Mellini ed al cardinale Urbano Mellini, committente dell'opera.

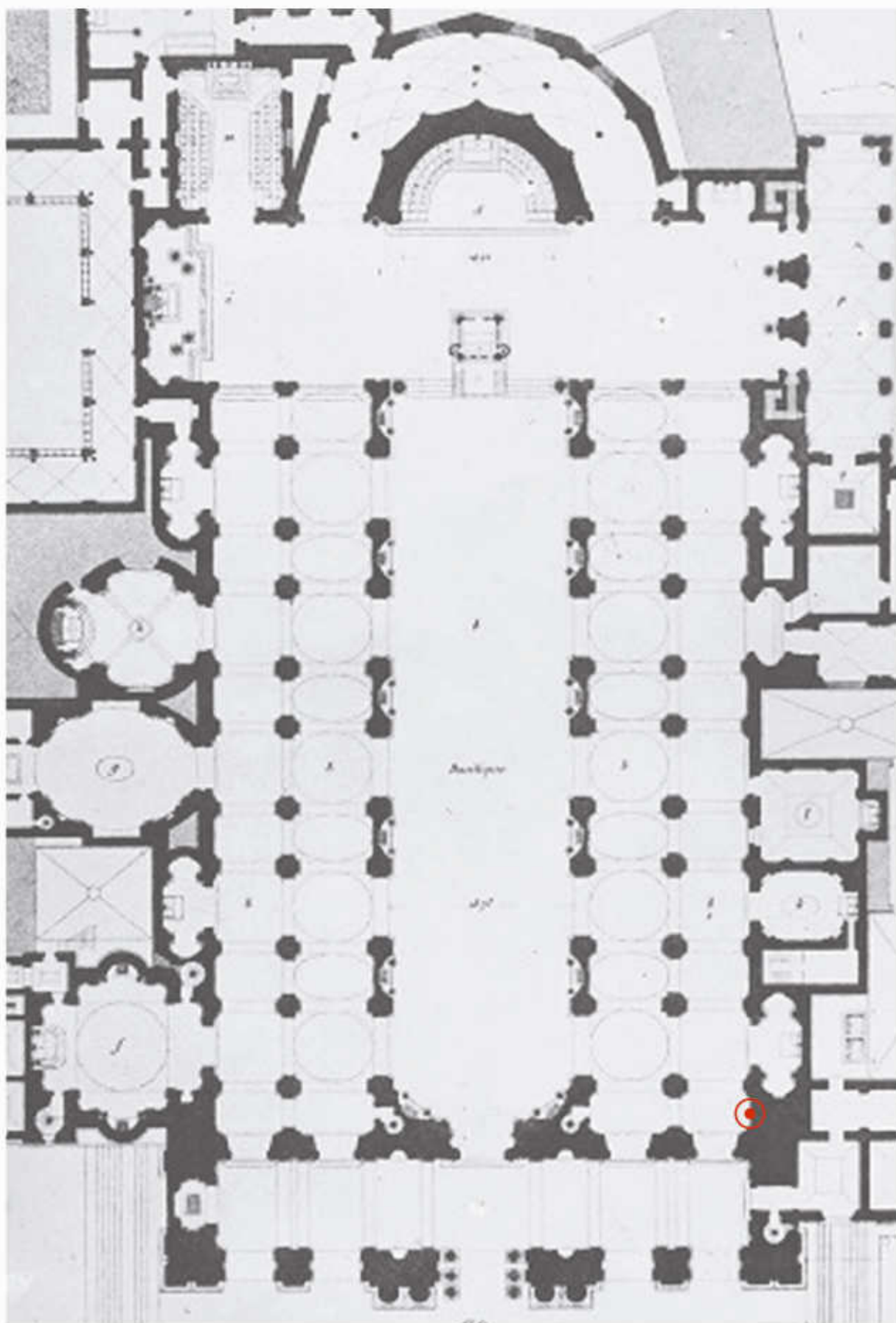
Localizzazione_ La collocazione originaria del monumento è ignota. Attualmente si trova addossato alla parete della prima campata nell'estrema navata nord, appena prima della cappella Orsini.

Datazione_ La tomba antica fu realizzata intorno al 1527, anno della morte del cittadino romano. La mostra funebre borrominiana risale al 1666-67.

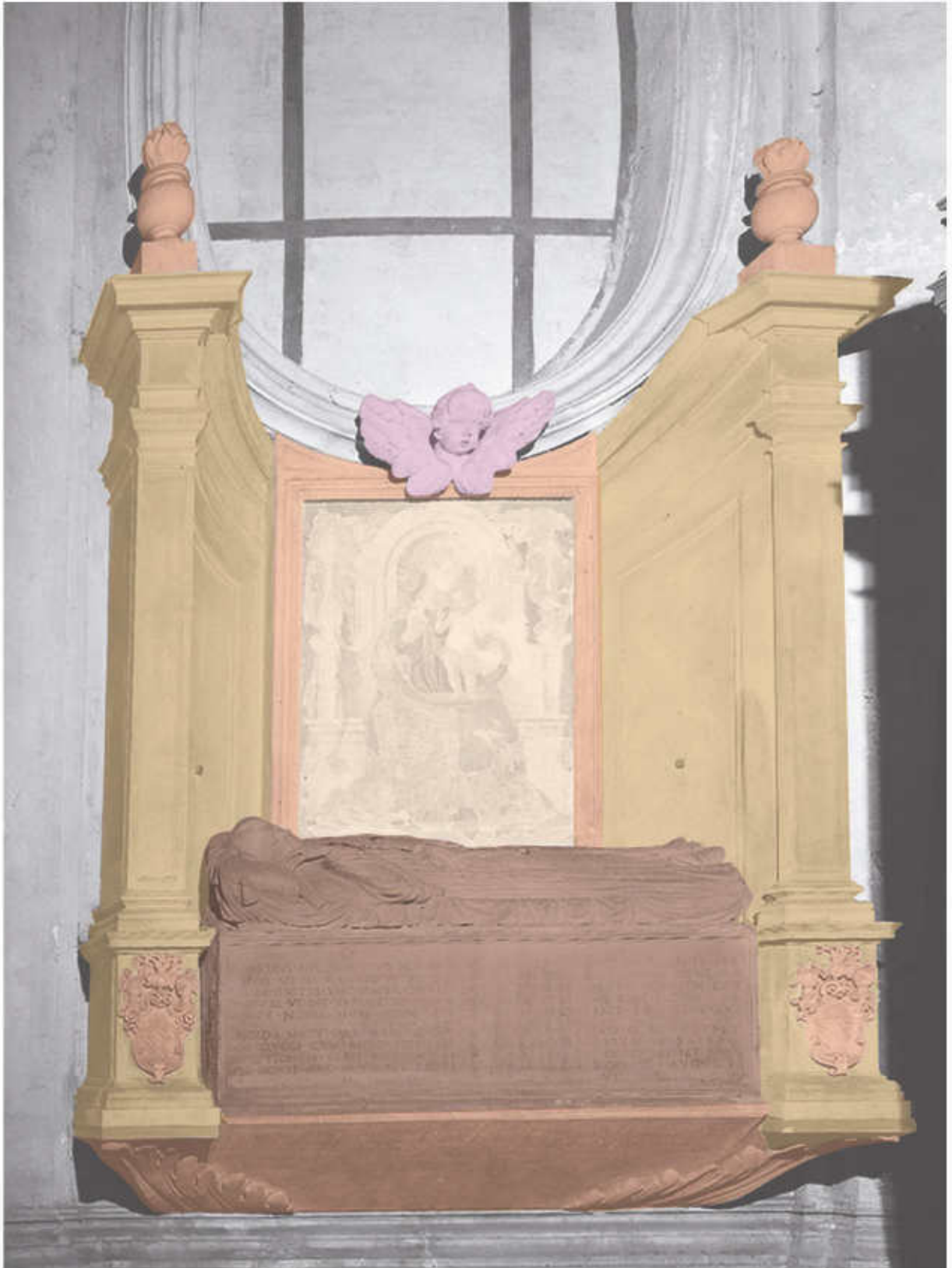
Tipologia_ L'opera si inserisce nel gruppo di monumenti collocati nelle navate minori e strettamente legati alla finestra ovale superiore. Lo schema adottato è quello di una mostra ibrida.

Materiali_ Il monumento è realizzato completamente in marmo, mentre le foglie che sorreggono la lapide inferiore sono in stucco.

Tipo di monumento_ Si tratta di una tomba ma le spoglie in essa contenute potrebbero non appartenere al cardinale.



Pianta della basilica nel sec. XIX (particolare), con la collocazione del monumento di Pietro Paolo Mellini. Da P.M. Letarouilly, Edifices de Rome moderne, Liège 1849-1866.



Il monumento di Pietro Paolo Mellini con le campiture che segnalano gli apparati scultorei antichi e moderni, inseriti nell'ordine architettonico. Fotografia di O. Savio, Fototeca della Bibliotheca Hertziana, Roma. (Particolare fotoraddrizzato).

- | | |
|--|--|
| ■ Frammenti antichi (arredo dell'antica basilica) | ■ Frammenti antichi (affresco) |
| ■ Cornice architettonica | ■ Inseri borrominiani plastico-decorativi |
| | ■ Frammenti antichi (tomba Mellini) |



Il monumento di Pietro Paolo Mellini con le campiture che segnalano i materiali utilizzati. Fotografia di O. Savio, Fototeca della Bibliotheca Hertziana, Roma. (Particolare fotoraddrizzato).

Marmi

Stucco

Entrando nella basilica dal portale principale ed immettendosi nella navata estrema destra, si trova il monumento dedicato al cardinale Pietro Paolo Mellini, addossato alla parete della prima campata, subito adiacente alla cappella Orsini.

Il ricordo funebre si riferisce al cittadino romano che morì nel 1527, in seguito ai devastanti effetti scaturiti dal Sacco di Roma, ad opera dei lanzichenecci dell'imperatore Carlo V. Le notizie biografiche sul cardinale però, non specificano in quale luogo della basilica lateranense venne sepolto. Ciò che invece ci è giunto con esattezza, è la data della costruzione del nuovo monumento funerario: esso fu commissionato dal cardinale Urbano Mellini, nel 1666. Questi scelse anche la posizione nella quale sistemare il ricordo del suo parente, decidendo che fosse ripristinato vicino alla Porta Santa, in modo che, chi entrava, potesse rivolgere una preghiera alla sua famiglia.⁽¹⁾ Del sepolcro cinquecentesco, Borromini recuperò la statua giacente ed il blocco con l'iscrizione sul quale essa è posta.

Il monumento Mellini è molto particolare rispetto a quelli studiati che sono in relazione con le finestre ovali. Abbiamo visto che ogni edicola possiede una sua peculiarità, un tratto che la contraddistingue dalle altre per plasticità, composizione, simbolismi; il sepolcro melliniano si differenzia dalle memorie precedenti per tre principali motivi.

(1) Portoghesi 1955, pag. 12.

In primo luogo per l'uso del marmo, il quale con ogni probabilità, fu ordinato e pagato da Urbano Mellini, dal momento che era il committente dell'opera. Un indizio che potrebbe confermare questa ipotesi, è il fatto che papa Chigi non aveva affatto intenzione di spendere altro denaro per il completamento della basilica: nell'aprile del 1660 infatti, egli chiese il conto finale, ordinando *che non si spenda più a S. Giovanni Laterano*,⁽²⁾ in vista di spese per grandi progetti come piazza San Pietro. Un secondo motivo che potrebbe escludere la committenza pontificia, potrebbe ricollegarsi al fatto che il papa aveva ordinato che solo il cenotafio del conterraneo Alessandro III fosse tutto di marmo, proprio per celebrarlo sfarzosamente e per metterlo in risalto su tutte le altre memorie.

In secondo luogo, il monumento si distingue per lo schema della mostra ibrida, che abbiamo visto impiegato nel monumento di Sergio IV. Più che su un piano complessivo, questa definizione può essere applicata su due percorsi di lettura distinti. Da un punto di vista prettamente architettonico, il monumento è a tutti gli effetti un piccolo tempio, dotato di uno spazio proprio e fornito di un ordine grammaticalmente corretto. Sul piano formale invece, la nuovissima semplicità del partito architettonico, che contraddistingue l'edicola Mellini dagli altri tempietti, e la dura stereometria dei piedritti, danno l'impressione di trovarsi di fronte ad una mostra semplice, appena scavata nel muro per far posto agli antichi frammenti. Inoltre, anche l'assenza di colonne che modellino uno spazio più articolato e la mancanza di una trabeazione predominante ed incisiva, contribuiscono a collocare la tomba in una tipologia intermedia.

(2) Krautheimer-Jones 1975, pag. 213, n. 396 (2 aprile 1660).

Infine l'opera, diversamente dalle altre, è stata rimaneggiata in un secondo tempo, e non dal maestro ticinese. Ci riferiamo all'affresco quattrocentesco che ritrae la Madonna in trono con Bambino, che attualmente occupa la parte centrale della tomba. Nel trattato del Baldeschi, si afferma che accanto al sepolcro vi è l'altare della Beata Vergine la cui sacra immagine fù in questa chiesa trasportata l'anno 1669 da un Orto vicino al Colosseo, sopra la porta del quale era dipinta.⁽³⁾ Questo altare venne poi smantellato nel 1729, per far posto alla cappella Orsini e l'affresco fu staccato e riadattato alla cornice borrominiana, già presente nel monumento.⁽⁴⁾

Un documento fondamentale che ci permette di fare maggiore chiarezza su questa vicenda, è l'*Az.Rom 403* (fig. 1), cioè il progetto iniziale per la tomba Mellini. Prima di studiare l'opera nella sua veste attuale, analizziamo questo disegno, che aggiunge un'ulteriore particolarità al sepolcro: esso infatti, è l'unico nel quale l'idea iniziale differisce, nella quasi totalità, da quanto eseguito. Innanzitutto, con l'aiuto di Roca De Amicis,⁽⁵⁾ fissiamo alcuni punti che ci permettono di identificare il disegno con la prima idea del monumento melliniano. In primis, il fatto che il progetto fosse pensato per la prima campata presso la controfacciata, e quindi per la posizione che occupa attualmente, ci è confermato dalla sua minore estensione rispetto alle altre memorie: poiché presso le entrate si trovano soltanto i monumenti Mellini e Annibaldi, per esclusione del secondo, abbiamo già un indizio dell'appartenenza del progetto alla memoria in questione.

(3) Baldeschi-Crescimbeni 1723, pag. 59.

(4) Roca De Amicis 1997, pag. 75, nota n. 33.

(5) Ibidem, pag. 67.

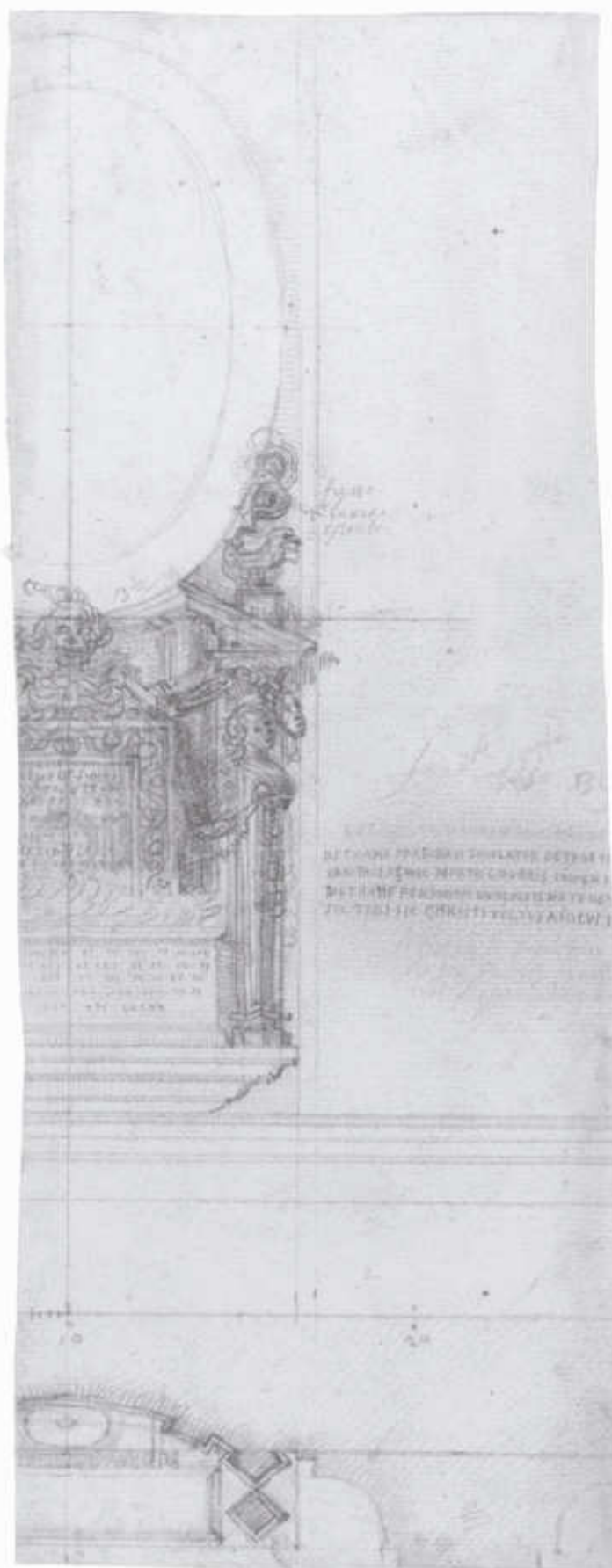


Fig. 1_ Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom 403. F. Borromini. Progetto iniziale per la tomba Mellini.

In secondo luogo, le uniche statue giacenti con i piedi rivolti verso destra, sono quelle di Bernardo Caracciolo e del Mellini; possiamo perciò escludere, che il progetto iniziale si riferisse al Caracciolo in quanto, riguardo la sua tomba, esiste il documento *Az.Rom 404* (fig. 10, pag. 109).

In ultimo, nell'*Az.Rom 403* già si vede una prima idea per la cornice da inserire dietro la statua giacente. Essa non contiene al suo interno l'immagine della Madonna - Borromini non poté prendere in considerazione questa possibilità, poiché morì nel 1667, mentre stando alla relazione del Baldeschi, l'affresco fu trasportato nella basilica lateranense nel 1669 - ma una iscrizione; peraltro, il sepolcro originario doveva essere così composto, per cui è probabile che Borromini progettò la cornice proprio per reinserirvi l'antico frammento.

Roca De Amicis ci informa dell'esistenza del disegno *A11 10967*,⁽⁶⁾ alla Royal Library di Windsor, che rappresenta una raffigurazione sommaria della tomba antica ed afferma che in questa è presente la suddetta cornice. È dunque possibile che l'architetto vide l'avello nella sua forma originaria e che optò per il recupero dell'epitaffio dietro il giacente. Ci penalizza il fatto che lo Specchi non compì alcuna incisione raffigurante il monumento Mellini, anche perché sarebbe stato utile osservarne le caratteristiche risalenti al 1711. Non sappiamo se fino al 1729, anno in cui il dipinto fu inserito nel contesto, nella cornice era effettivamente presente l'iscrizione che ritroviamo nel progetto, oppure se essa rimase vuota.

(6) Roca De Amicis 1997, pag. 75, nota n. 33.

Il fatto che l'*Az. Rom 403* costituisca lo schizzo preliminare per la tomba Mellini, ci è confermato anche dal Thelen il quale, nella didascalia del disegno, lo classifica come *studio di un monumento funebre da collocare in un interasse minore delle pareti perimetrali*.⁽⁷⁾

Appurato che il documento si riferisce al sepolcro melliniano, analizziamo il disegno per fare un confronto con l'opera realizzata e vedere le modifiche apportate al progetto. Già la lettura della pianta ci mostra un'importante differenza: quella studiata si articola secondo uno schema più complesso. Mentre nell'opera eseguita la linea in planimetria risulta fluida, nel progetto si riscontra una certa frammentarietà, dovuta all'erma-piedritto staccatasi dal braccio che comincia a prender vita dalla parete. Quest'erma poi ruota, restando attaccata allo stipite tramite lo spigolo. Nello schema planimetrico riferito all'esecuzione, vediamo che gli stipiti della mostra sono unitari e che inoltre non hanno un rapporto plastico con la parete di fondo: ci riferiamo a quel moto di espansione diagonale derivante dalla finestra dell'attico di palazzo Barberini e all'incurvarsi degli stipiti come fossero due braccia che nascono dal muro. Se da un lato il monumento Mellini è uguale per concezione alle edicole fin qui studiate, dall'altro se ne distacca per la sobrietà ostentata nell'ordine architettonico che esprime il suo linguaggio con gli spigoli vivi. Questi rispecchiano la durezza dell'urna cinquecentesca e non enfatizzano la polarità di cui si è tanto parlato nella descrizione delle altre mostre. Questa cosa è ben visibile nell'alzato dell'*Az. Rom 403*: la parte alta del monumento dialoga con il

(7) Borromini 2000. Si veda il saggio di H. Thelen, *Sui disegni di Borromini*, pag. 72.

finestrone ovale tramite un timpano spezzato e non con una trabeazione plastica come di consueto. Nell'esecuzione, Borromini accantonò la prima idea, risolvendo questo punto in modo del tutto differente. La conclusione a timpano spezzato, che schiacciava le erme riducendone l'altezza e indeboliva l'inflessione della cornice, generando un attico dalle misure poco incisive, fu eliminato per far posto all'elastica trabeazione. Nel risultato finale, la deformazione del partito orizzontale viene ripresa ed enfatizzata, instaurando un dialogo molto più coerente con il peso della bucatura ovale. La deformazione è maggiormente accentuata, in quanto la cornice è impostata su piedritti più alti, i quali hanno peraltro perduto la caratteristica di erme.

Rilevanti differenze fra l'idea iniziale e l'opera eseguita sono rintracciabili nell'apparato decorativo ed inoltre nella mensola sulla quale si appoggia l'edicola. Il teschio centrale che sorveglia il defunto, dall'alto della cornice che avrebbe dovuto accogliere l'iscrizione, fu sostituito da un angelo (fig. 2). Portoghesi ritiene che il cherubino abbia caratteri molto diversi da quelli dei consueti modelli borrominiani e afferma che esso potrebbe essere stato recuperato dagli arredi dell'antica basilica;⁽⁸⁾ Roca De Amicis riprende questa ipotesi nel suo saggio.⁽⁹⁾ Il teschio, che è un elemento decorativo spesso ricorrente negli ambiti funerari barocchi, è una vera rarità nell'architettura di Borromini; realizzato, esso può trovarsi soltanto nella tomba Merlini in Santa

(8) Portoghesi 1955, pag. 12.

(9) Roca De Amicis 1997, pag. 75, nota n. 33.

Maria Maggiore⁽¹⁰⁾(fig. 9, pag. 64), sotto forma di capitello e nel monumento Annibaldi.

Per quanto riguarda il fastigio, l'architetto aveva pensato di porre su piccoli piedistalli due colombe con le sembianze di lampade a olio orientali, dalle quali fuoriescono volute di fumo. Gli elementi terminali realizzati invece, sono costituiti da due piccoli vasi tondeggianti che sprigionano un fuocherello. È curioso notare che Borromini non fece uso dell'araldica alessandrina in fase esecutiva, né in fase progettuale. Nel monumento, al centro del basamento dei piedritti, egli pose due stemmi contornati da eleganti volute, sormontate da due elmi ai quali si appoggia un drago anguicéfalo (fig. 3).

Una ulteriore differenza fra l'*Az. Rom 403* e l'opera, sta nella mensola: dal disegno, possiamo constatare che il maestro ticinese l'aveva immaginata uguale a quella delle altre edicole. In questo caso, dovendo adattare una seconda lastra celebrativa, la quale contiene il ricordo di Urbano Mellini, Borromini pensò di inserirla in basso ed inclinata e raccordata agli angoli con i piedistalli degli stipiti, per mezzo di due grandi foglie (fig. 4).

L'uso del marmo, quale materiale predominante, ha ridotto drasticamente i virtuosismi plastici ottenuti nelle memorie precedenti grazie all'elevata modellabilità dello stucco; ecco perché nel monumento Mellini, la poetica dei contrapposti è leggibile esclusivamente nel contrasto tra la lastra curvata e la parete di fondo.

(10) Roca De Amicis 1987, pp. 125-134.



Fig. 2_ Il cherubino forse proveniente dagli arredi della basilica, prima del restauro del 1646-50.



Fig. 3_ Lo stemma con il drago anguicefalo.

Fig. 4_ L'angolo ottuso formato dalle due lastre commemorative e la grande foglia che sorregge la nuova mensola.



Il taglio duro e impeccabile degli stipiti laterali si accorda alla rigidezza del sarcofago cinquecentesco, il quale ha la stessa altezza dei basamenti dei piedritti e si incastra tra essi perfettamente ma senza toccarli. Gli unici elementi in stucco, sono le due foglie angolari che uniscono la lapide inclinata ai piedistalli. Questo sepolcro è attualmente penalizzato per la presenza di una scala mobile che lo occlude, a causa della sua posizione all'interno della basilica, posizione non privilegiata, poiché funge come una sorta di ripostiglio (fig. 5). Tuttavia, rispetto al monumento Annibaldi che si trova nell'esatto punto opposto, versa in condizioni migliori. Innanzitutto non è stato danneggiato, nel corso dei secoli, dallo spostamento dei confessionali, ricordando che i monumenti della navata settentrionale sono impostati ad una quota che non lo permette; in secondo luogo, la sua visione non è completamente compromessa, in quanto mancano elementi fissi, quali appunto il confessionale e la controporta.



Fig. 5_ Il monumento Mellini seminascosto da una grande scala che ne compromette la visione.

Un caso particolare: il monumento di Silvestro II

Il monumento dedicato al papa Silvestro II è un caso singolare fra i cenotafi papali, in quanto l'opera borrominiana fu distrutta e ricostruita nel 1910, dall'architetto ungherese Gzila Nalder,⁽¹⁾ in forma completamente stravolta. Tuttavia, gli dedicheremo questo breve paragrafo, per far noto che il maestro ticinese realizzò un quarto cenotafio papale, andato perduto.

L'edicola si trova nella navata intermedia settentrionale (fig. 1), addossata al pilastro fra i cenotafi di Bonifacio VIII e di Alessandro III, interrompendo, in questo modo, la squisita serie di tombe pontificie, erette da Borromini sotto papa Chigi.

Il nuovo monumento fu commissionato dal vescovo Guglielmo Fraknòi, che volle celebrare Silvestro II, il quale aveva incoronato Stefano d'Ungheria.⁽²⁾ Questa memoria consiste in un alto basamento, che inquadra l'epitaffio della tomba antica del papa, sul quale si imposta un'edicola timpanata che al centro accoglie un bassorilievo di Giuseppe Damko, raffigurante Silvestro II nell'atto di consegnare la corona all'abate Astrik.⁽³⁾ L'opera, caratterizzata da una fredda impostazione accademica, ha la cornice architettonica in marmo giallo, mentre la scena centrale è scolpita in marmo bianco (fig. 2).

Fatta questa premessa, ciò che ci preme, è cercare di capire come fosse strutturato il monumento borrominiano.

(1) Montini 1955, pag. 88.

(2) Ibidem, pag. 88.

(3) Ibidem, pag. 88.

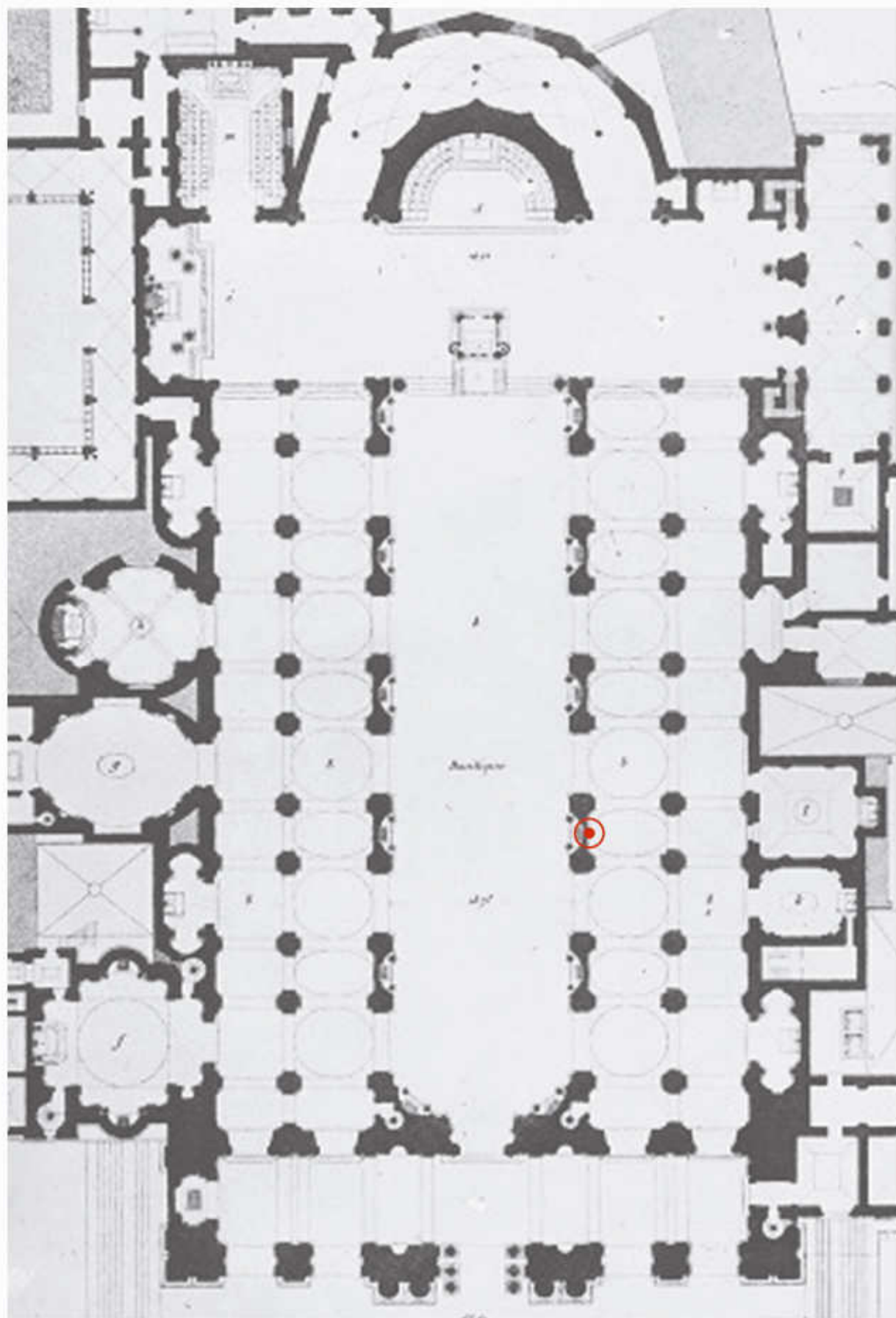


Fig. 1_Pianta della basilica nel sec. XIX (particolare), con la collocazione del monumento di Silvestro II. Da P.M. Letarouilly, *Edifices de Rome moderne*, Liège 1849-1866.

Nessun documento grafico del maestro ci è giunto riguardo questo progetto e per giunta, non ci è stata tramandata alcuna incisione dello Specchi. L'unica fonte, alla quale è possibile fare riferimento, è un'incisione ottocentesca del Tosi⁽⁴⁾(fig. 3). Il disegno è molto semplice e poco illustrativo: in esso, sono assenti le ombreggiature e soprattutto la pianta. Queste mancanze non ci consentono di leggere nell'immediato la forma del cenotafio, però l'alzato sarà sufficiente a farci ipotizzare l'articolazione di esso.

Borromini riuscì a recuperare, dalla tomba medievale, la lastra marmorea con l'iscrizione, che Sergio IV dedicò al suo predecessore⁽⁵⁾ e la inserì nella cornice del basamento, in una maniera analoga a quanto abbiamo osservato nel cenotafio sergiano. Su questo basamento, si impostava la cornice architettonica, la quale consisteva in due sostegni, su cui erano sagomate le paraste rastremate verso il basso. Queste, dotate di base, erano prive di capitello e terminavano direttamente sull'architrave. Il fregio e la cornice erano interrotti, al centro, dallo scudo con lo stemma papale, che a sua volta poggiava sull'architrave. Pertanto, i due elementi che avrebbero dovuto formare una trabeazione continua, furono spezzati, divenendo piedistalli per le stelle chigiane. Nel fregio, Borromini inserì due elementi decorativi che formavano delle specie di capitelli corinzi, con grandi foglie di acanto, i quali sembravano volersi riagganciare alle paraste sottostanti. Al centro del monumento, in modo simile a quanto fece nell'edicola di Sergio IV, l'architetto creò una grossa ghirlanda di foglie di quercia, legata in basso con un fiocco dai nastri svolazzanti.

(4) Raggi 1845, fra pag. 22 e pag. 23.

(5)Portoghesi 1955, pag. 13.



Fig. 2_ G. Nalder e G. Damko, monumento funebre dedicato a Silvestro II, 1910.



Fig. 3_ F.M. Tosi, incisione del monumento di Silvestro II, da O. Raggi, *I monumenti degli uomini celebri visitati da O. Raggi e incisi da F.M. Tosi*, Roma 1845, fra pag. 22 e pag. 23.

La naturalistica corona poi, racchiudeva nel suo centro un crocifisso, che nell'incisione è disegnato circondato da raggi.

Purtroppo, non essendoci pervenuto alcun rilievo della sezione orizzontale, rimane ignota la sagoma del partito centrale dell'edicola ma possiamo provare ad immaginarla in quattro varianti. La prima, in cui il piano di fondo sul quale si iscrive la ghirlanda, sia liscio (fig. 4); la seconda, in cui questo abbia un profilo concavo (fig. 5); la terza, in cui il piano sia convesso (fig. 6) ed infine una in cui sia mistilineo (fig. 7), in modo simile al monumento di Sergio IV.

L'opera fu in tutta probabilità eseguita in stucco, tranne la croce che si suppone metallica, avendo notato dei chiodi riportati sul disegno del Tosi.

In accordo con ciò che Portoghesi ha affermato nel suo saggio,⁽⁶⁾ davvero la distruzione di questo monumento mostra il disprezzo verso il ripristino delle memorie antiche lateranensi e lascia un forte rimpianto se si pensa che questa sia avvenuta a distanza di ben due secoli e mezzo, durante anni in cui l'opera borrominiana non poteva e doveva esser altro che compresa e tutelata.

(6) Portoghesi 1955, pag. 13.

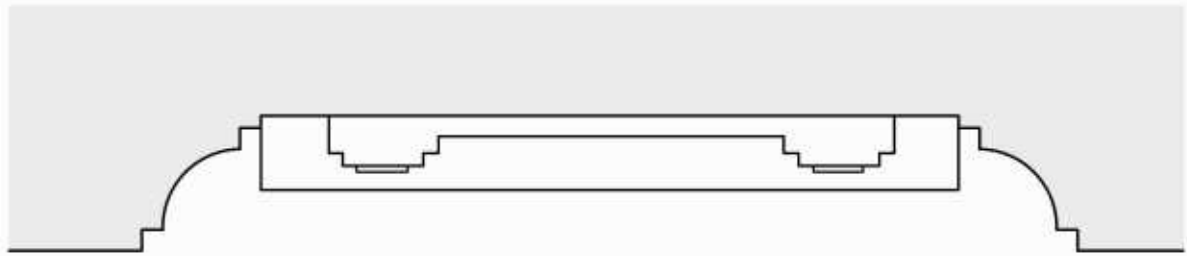


Fig. 4_ Possibile ricostruzione della pianta AA', con il piano di fondo liscio.

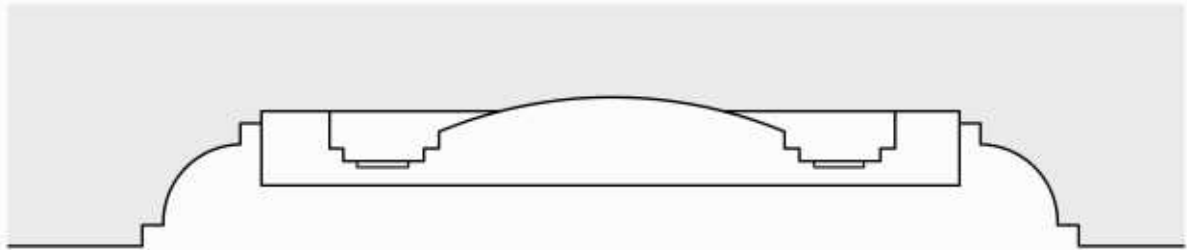


Fig. 5_ Ipotesi AA', con il piano di fondo concavo.

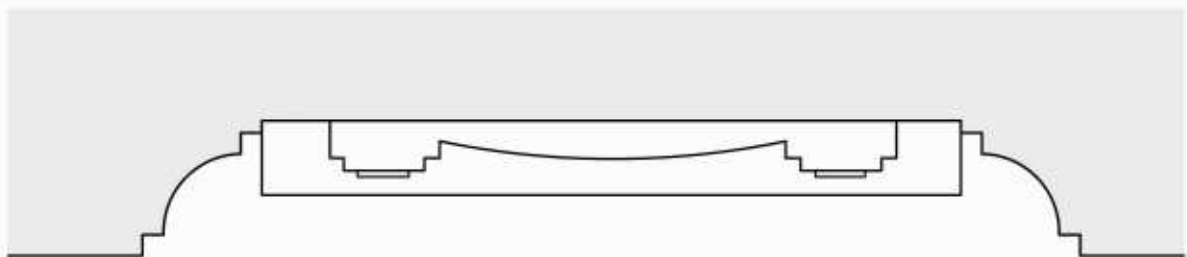


Fig. 6_ Ipotesi AA', con il piano di fondo convesso.

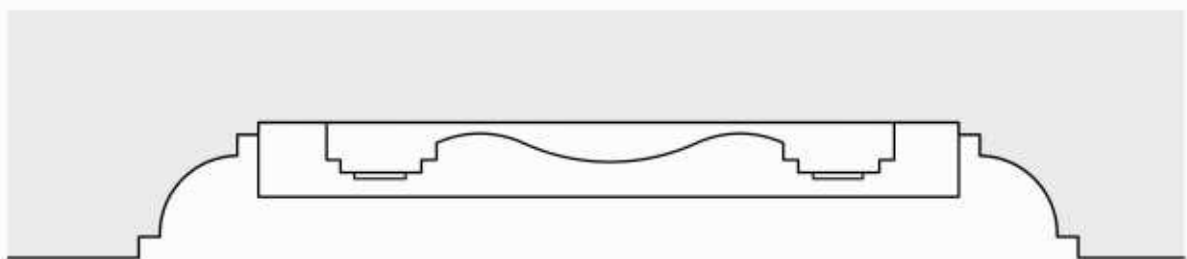
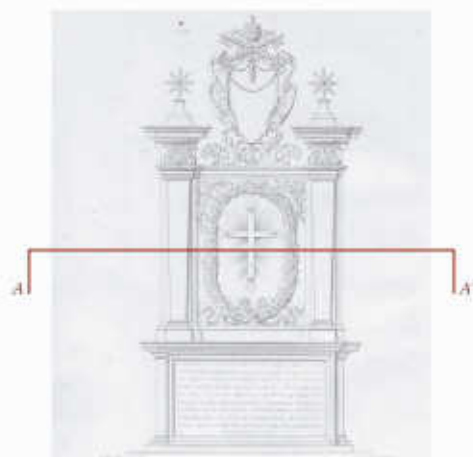


Fig. 7_ Ipotesi AA', con il piano di fondo concavo-convesso.



Conclusioni

Alla luce di quanto abbiamo esaminato nel corso della tesi, si può affermare che l'allestimento delle memorie antiche, pur trattandosi di un'opera minore di Borromini, nonché di un oggetto di studio ancora oggi poco indagato, costituisce in realtà un bagaglio di estrema importanza, sia perché ci fa capire bene l'opera complessiva dell'architetto, sia perché ci fa comprendere la sua psicologia nei confronti dell'architettura stessa.

Quando il maestro ticinese realizzò i monumenti funebri, per conto di un papa che non lo vedeva di buon occhio e che gli impose di concludere in fretta e modestamente i lavori lateranensi, aveva già circa sessant'anni ed era nel pieno della sua maturità umana e professionale. I sepolcri di San Giovanni, nonostante avrebbero potuto essere ricomposti velocemente, dimostrano ancora una volta il genio borrominiano ed il costante impegno del maestro nelle ricerche sulla spazialità. Essi rappresentano un perfezionamento di ciò che era stato realizzato negli anni precedenti, ma al contempo sono sperimentazioni linguistiche e formali che preannunciano e vanno di pari passo con gli ultimi capolavori di Borromini.

Il punto di vista più appropriato per comprendere la bellezza e l'organicità di questi allestimenti funebri è sicuramente molto legato ad una lettura totale dell'organismo complessivo di San Giovanni in Laterano. A questo punto, una domanda sorge spontanea: avrebbero mai potuto esistere le mostre funebri borrominiane, in assenza dei finestroni ovali che scandiscono le campate delle navate minori? Probabilmente no. La genialità del maestro ticinese fu proprio

quella di sapersi riallacciare alla conformazione della basilica, sfruttando persino le scorniciature per dar vita a nuovissime composizioni. Il riuscire ad interpretare gli ovali con sapienza, come forme prospettiche, generò le splendide anamorfosi-metamorfosi che suggeriscono, nel loro piccolo, ampi spazi. Le deformazioni innaturali dei partiti architettonici, la libertà linguistica, la luce modellante, la «morbidezza» dei marmi e degli stucchi che sembrano anticipare la plastica, tutto fa parte di uno studio approfondito e di un accanito scavo formale, sempre teso a nuove proposte.

Straordinario, da parte di questi sepolcri, è il sapersi riallacciare all'unitarietà delle cinque navate. Quando Borromini concluse il restauro della grande aula, nel 1650, trascorsero almeno altri sei anni prima che il ripristino delle tombe avesse inizio. Eppure il tempo sembrò essersi fermato: tutto riprese dal punto in cui era stato interrotto, tutto si riallaccia ad un unico ampio discorso; queste opere di arredo completano organicamente il rifacimento intrapreso sotto papa Innocenzo X.

Non meno rilevante è, ancora una volta, una riflessione sul rapporto tra Borromini e l'antichità cristiana. Le memorie non potevano essere ricollocate in un ambiente completamente moderno, seguendo la loro forma antica originale: per questo l'architetto ne scelse le parti più significative e maggiormente espressive, contestualizzandole in un habitat anacronistico, totalmente opposto. La bellezza delle edicole lateranensi, sta proprio nel fatto che i reperti antichi rimangono mere citazioni, quasi galleggiano in un ambiente estraneo, protette e messe in risalto, ma la straordinarietà è che Borromini, nel ricomporle, era assolutamente consapevole dell'alterazione cronologica e formale che stava effettuando: ecco nascere così, quegli splendidi contrapposti tra flessuosità della

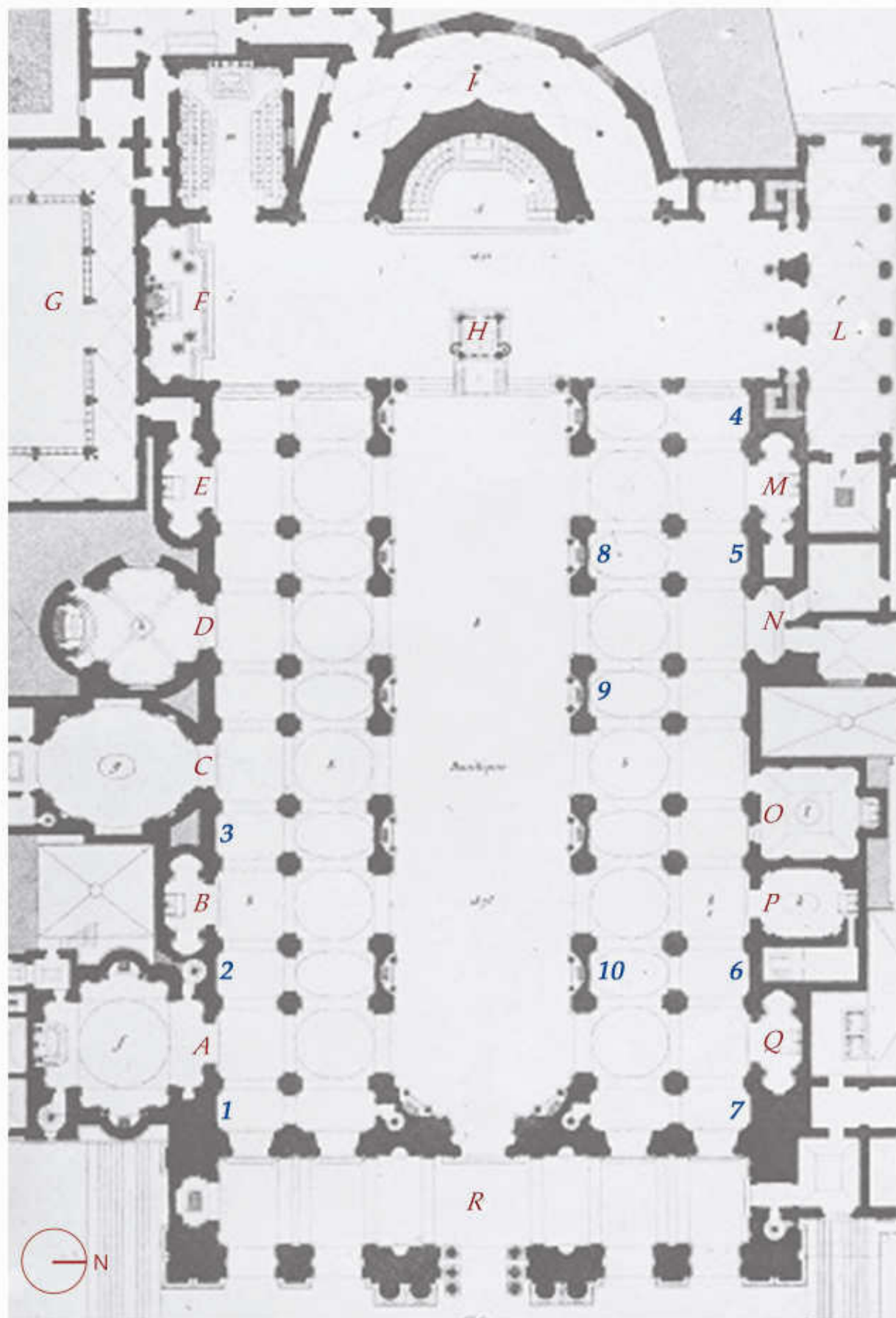
cornice architettonica e stereometria del frammento antico, di cui abbiamo tanto parlato.

Le dieci memorie lateranensi, ricordando anche con rimpianto quella dedicata al papa Silvestro II e ormai scomparsa, sono una sintesi ed un'anticipazione delle opere maggiori borrominiane. Osservandole, si ritrova in esse lo spirito dinamico e originale che contraddistingue il lavoro di uno dei più grandi architetti della storia, prosecutore dei geniali ideali michelangioleschi e precursore della nostra modernità.

Appendice

Altri modi di interpretare le finestre ovate delle navate minori nella basilica di San Giovanni. A sinistra, il monumento funebre del cardinale Cesare Rasponi, opera del 1670, nel quale l'architetto concepì lo spazio attuando un profondo sfondamento nella parete. A destra, il monumento funebre del cardinale Girolamo Casanate, opera del 1666, nel quale Pierre Legros iunior inglobò l'ovale nella scena scultorea.





Pianta della basilica di San Giovanni in Laterano nel sec. XIX (particolare), con i punti più rilevanti evidenziati. Da P.M. Letarouilly, Edifices de Rome moderne, Liège 1849-1866.

CAPPELLE

- A- Cappella Corsini, 1732-35, A. Galilei*
- B- Cappella del Transito, post Borromini, ?*
- C- Cappella Santori, 1602, O. Longhi*
- D- Cappella Lancellotti, 1588, F. da Volterra*
- E- Cappella Mauri, 1656-57, F. Borromini*
- M- Cappella Inghirami, 1656-57, F. Borromini*
- O- Cappella Massimo, 1564-70, G. Della Porta*
- P- Cappella Torlonia, 1830-50, Q. Raimondi*
- Q- Cappella Orsini, 1729, ?*

PUNTI RILEVANTI DELLA BASILICA

- F- Altare del SS. Sacramento*
- G- Chiostro*
- H- Ciborio*
- I- Portico leoniano*
- L- Loggia delle Benedizioni*
- N- Vestibolo del palazzo Laterano*
- R- Portico*

MEMORIE FUNEBRI BORROMINIANE

- 1- Monumento Annibaldi*
- 2- Monumento Bianchi*
- 3- Monumento Caracciolo*
- 4- Monumento De Chaves*
- 5- Monumento Casati*
- 6- Monumento Acquaviva*
- 7- Monumento Mellini*
- 8- Monumento Sergio IV*
- 9- Monumento Alessandro III*
- 10- Monumento Bonifacio VIII*

Bibliografia

Ackerman 1968 – J.S. Ackerman, *L'architettura di Michelangelo*, Torino 1968

Argan 1952 – G.C. Argan, *Borromini*, Verona 1952

Argan 1968 – G.C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, (vol. 3), Firenze 1968

Argan-Contardi 1996 – G.C. Argan, B., Contardi, *Michelangelo architetto*, Milano 1996

Armellini 1887 – M. Armellini, *Le chiese di Roma*, a cura di C. Cecchelli, Roma 1942

Baglione 1642 – G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti, del pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino à tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Roma 1642

Baldeschi-Crescimbeni 1723 – A. Baldeschi, G.M. Crescimbeni, *Stato della SS. Chiesa papale Lateranense nell'anno MDCCXXIII*, Roma 1723

Barozzo da Vignola 1562 – G. Barozzo da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Milano 1705

Barral I Altet 1998 – X. Barral I Altet, *Alto Medioevo, dall'antichità all'anno 1000*, Colonia 1998

Bellini 2004 – F. Bellini, *Le cupole di Borromini. La "scienza" costruttiva in età barocca*, Milano 2004

Benedetti 1973 – S. Benedetti, *Giacomo del Duca e l'architettura del Cinquecento*, Roma 1973

Bernini 1983 – Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento, a cura di G. Spagnesi, Roma 1983

Blunt 1979 – A. Blunt, *Borromini*, Londra 1979

Blunt 1982 – A. Blunt, *Alla scoperta di Roma barocca*, Roma 2004

Borghini 1992 – G. Borghini, *Marmi antichi*, Roma 1992

Borromini 1999 – *Borromini e l'universo barocco, saggi della mostra Roma-Vienna 1999-2000*, a cura di R. Bösel, Ch.L. Frommel, Milano 2000

Borromini 2000 – *Borromini e l'universo barocco, catalogo della mostra Roma-Vienna 1999-2000*, a cura di R. Bösel, Ch.L. Frommel, Milano 2000

Borsi 1980 – F. Borsi, *Bernini architetto*, Milano 1980

Brandi 1608 – G.A. Brandi, *Cronologia de' Sommi Pontefici*, Roma 1608

Bruschi 1978 – A. Bruschi, *Borromini, manierismo spaziale oltre il Barocco*, Bari 1978

Ceschi 1970 – C. Ceschi, *Teoria e storia del restauro*, Roma 1970

Ciaccio 1906 – L. Ciaccio, *Scultura Romana nel Rinascimento*, in «L'Arte», 1906, pp. 165-185

Cicognara 1824 – L. Cicognara, *Storia della Scultura. Dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, (vol. 6), Prato 1824

Clancy 2000 – B.C. Clancy, *Borromini e i Pamphili: una riconsiderazione della cappella funeraria di Innocenzo X alla Chiesa Nuova*, in *Borromini. Atti del Convegno internazionale*, Roma, 13-15 gennaio 2000, pp.146-151

Cricco-Di Teodoro 1996 – G. Cricco, F. Di Teodoro, *Itinerario nell'arte. Dalla Preistoria al Cinquecento*, Bologna 1996

Cricco-Di Teodoro 1996 – G. Cricco, F. Di Teodoro, *Itinerario nell'arte. Dal Seicento a oggi*, Bologna 1996

De Nicola 1907 – G. De Nicola, *La prima opera di Arnolfo a Roma. Il monumento Annibaldi in S. Giovanni in Laterano*, in «L'Arte», 1907, pp. 97-105

De Rossi 1711 – D. De Rossi, *Studio d'architettura civile sopra gli ornamenti di porte e finestre tratti da alcune fabbriche insigni di Roma con le misure, piante, modini e profili*, (vol.1) Roma 1711

De Rossi 1711 – D. De Rossi, *Studio d'architettura civile sopra varj ornamenti di cappelle e diversi sepolcri tratti da più chiese di Roma colle loro facciate, fianchi, piante e misure. Opera de' più celebri architetti de nostri tempi*, (vol.2) Roma 1711

Di Sivo 2004 – M. Di Sivo, *Atlante della pietra*, Torino 2004

Dorfles 1984 – G. Dorfles, *Architetture ambigue. Dal neobarocco al postmoderno*, Bari 1984

Enciclopedia dei Papi, 2000 – *Enciclopedia dei Papi Treccani*, 3voll., Roma 2000

Enciclopedia dell'architettura, 2008 – *Enciclopedia dell'architettura*, a cura di A. De Poli, Milano 2008

Fantini 1927 – R. Fantini, *Il Cardinale Gerardo Bianchi*, in «Archivio storico per le province parmensi», 3 voll., 1927, pp. 231-300

Frascarelli-Testa 1991 – D. Frascarelli, L. Testa, *Per la tomba di Elena Savelli: due lettere inedite di Jacopo del Duca*, in «Bollettino d'Arte», serie VI, n. 70, 1991, pp.123-128

Giedion 1941 – S. Giedion, *Spazio, tempo e architettura*, Milano 2010

Giulini 1760 – G. Giulini, *Memorie storiche della città e campagna di Milano*, Milano 1760

Hempel 1924 – E. Hempel, *Francesco Borromini*, Vienna 1924

Krasceninnicowa 1944 – M. G. Krasceninnicowa, *Guglielmo Della Porta, scultore del Papa Paolo III Farnese*, Roma 1944

Krautheimer-Jones 1975 – R. Krautheimer, R.B.S. Jones, *The Diary of Alexander VII. Notes on Art, Artists and Buildings*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XV, 1975, pp. 199-233

Lauer 1911 – P. Lauer, *Le Palais de Lateran. Étude historique et archéologique*, 2 voll., Parigi 1911

Lazzaroni-Muñoz 1908 – M. Lazzaroni, A. Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Roma 1908

Letarouilly 1849-1866 – P. M. Letarouilly, *Édifices de Rome moderne: ou recueil des palais, maisons, églises, couvents, et autres monuments publics et particulier les plus remarquables de la ville de Rome*, 3 voll., Liège 1849-1866

Lotz 1995 – W. Lotz, *Architettura in Italia 1500-1600*, a cura di D. Howard, Milano 2004

Miletti 1961 – G. Miletti, *Il monumento di Alessandro III nella basilica lateranense*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 31-48, 1961, pp.269-272

Montini 1955 – R. U. Montini, *Un'opera perduta di Francesco Borromini. Il monumento a papa Silvestro II in Laterano*, in «Palladio» V, 1955, pp.88-90

Moroni 1840-1879 – G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro ai nostri giorni, specialmente intorno ai principali santi, beati, martiri, padri, ai sommi pontefici, cardinali e più celebri scrittori ecclesiastici, ai varii gradi della gerarchia della chiesa cattolica, alle città patriarcali, arcivescovili e vescovili, agli scismi, alle eresie, ai concilii, alle feste più solenni, ai riti, alle cerimonie sacre, alle cappelle papali, cardinalizie e prelatizie, agli ordini religiosi, militari, equestri ed ospitalieri, non che alla corte e curia romana ed alla famiglia pontificia, ec. ec. ec.*, compilato da Gaetano Moroni Romano primo aiutante di camera di Sua Santità. Venezia, 1840-1879

Opus architectonicum, 1725 – *Opus architectonicum equitis Francisci Boromini ex eiusdem exemplaribus petitum; Oratorium nempe, Aedesque Romanae RR. PP. Congregationis Oratorii S. Philippi Nerii*, ed. a cura di P. Portoghesi, Roma 1964

Panofsky 1960 – E. Panofsky, *Tomb sculpture-Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, Londra 1960

Paravicini Bagliani 2000 – A. Paravicini Bagliani, *Bonifacio VIII, l'affresco di Giotto e i processi contro i nemici della chiesa. Postilla al giubileo del 1300*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age», vol. 112, pp. 459-483

Paravicini Bagliani 2003 – A. Paravicini Bagliani, *Bonifacio VIII*, Torino 2003

Perugini 1961-1962 – G. Perugini, *Modelli borrominiani in S. Giovanni dei Fiorentini*, Roma 1961-1962

Platina 1761 – B. Platina, *Storia delle vite de' pontefici da Platina e d'altri autori: dal Salvatore Nostro Gesu Christo, fino a Clemente XIII, corretta ed adornata de' Ritratti*, Venezia 1761

Pöpper-Thoenes-Zöllner 2008 – T. Pöpper, C. Thoenes, F. Zöllner, *Michelangelo. L'opera completa*, Colonia 2008

Portoghesi 1953 – P. Portoghesi, *La Cappella Spada in S. Gerolamo della Carità*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n. 4, 1953, pp. 7-13

Portoghesi 1955 – P. Portoghesi, *I monumenti borrominiani della basilica lateranense*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n. 11, 1955, pp. 1-20

Portoghesi 1964 – P. Portoghesi, *Borromini nella cultura europea*, Roma 1964

Portoghesi 1966 – P. Portoghesi, *Roma Barocca*, Roma 2011

Portoghesi 1967 – P. Portoghesi, *Francesco Borromini*, Milano 1984

Raggi 1845 – O. Raggi, *I monumenti degli uomini celebri visitati da O. Raggi e incisi da F.M. Tosi*, Roma 1845

Ragguagli Borrominiani, 1968 - *Ragguagli Borrominiani. Mostra documentaria*, a cura di M. Del Piazzo, Roma 1968

Rasponi 1656 – C. Rasponi, *De Basilica et Patriarchio Lateranensi libri quattuor*, Roma 1656

Roca De Amicis 1987 – A. Roca De Amicis, *Francesco Borromini e la tomba Merlini in Santa Maria Maggiore a Roma*, in «Architettura Storia e documenti», 1987, pp. 125-13

Roca De Amicis 1995 – A. Roca De Amicis, *L'opera di Borromini in San Giovanni in Laterano: gli anni della Fabbrica (1646-1650)*, Roma 1995

Roca De Amicis 1996 – A. Roca De Amicis, *Borromini in Laterano sotto Alessandro VII. Il completamento della basilica*, in «Palladio» IX, n. 18, 1996, pp. 51-74

Roca De Amicis 1997 – A. Roca De Amicis, *Borromini in Laterano sotto Alessandro VII. Le memorie antiche*, in «Palladio» X, n. 20, 1997, pp. 61-76

Roth 1954 – F. X. Roth, *Cardinal Richard Annibaldi first protector of the Augustinian order*, trad. it. di A. Marziali, Louvain 1954

Schiavo 1968 – A. Schiavo, *Un'opera del Borromini nella cappella lateranense di San Venanzio*, in «Studi Romani» XVI, n. 3, 1968, pp. 344-346

Severano 1630 – G. Severano, *Memorie sacre delle sette chiese di Roma, e de gl'altri luoghi, che si trovano per le strade di esse*, Roma 1630

Silanos 2007-2008 – P. Silanos, *Gerardo Bianchi da Parma. La biografia di un cardinale duecentesco*, Parma 2007-2008

Sinisgalli 1981 – R. Sinisgalli, *Borromini a quattro dimensioni. L'eresia prospettica di Palazzo Spada*, Roma 1981

Souza Lima 2000-2001 – G. Souza Lima, *Una nota sul Borromini di S. Giovanni in Laterano*, in «Palladio» XIII, n. 25, 2000-2001, pp. 91-94

Storia dell'Architettura italiana, 1998 – *Storia dell'Architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano 2007

Storia dell'Architettura italiana, 2003 – *Storia dell'Architettura italiana. Il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2003

Studi sul Borromini 1970-1972 – Studi sul Borromini, Atti del Convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca, Roma 1967, vol. 1

Tafari 1966 – M. Tafuri, *La poetica borrominiana: mito, simbolo, ragione*, in «Palatino» X, 1966, pp. 184-193

Tafari 1967 – M. Tafuri, *Inediti borrominiani*, in «Palatino» XI, n. 3, 1967, pp. 254-262

Thelen 2005 – H. Thelen, *Borromini scultore?*, in «Storia dell'arte» 110, 2005, pp. 113-121

Tosi 1968 – M. Tosi, *La società romana: dalla feudalità al patriziato. 1816-1853*, Roma 1968

Valeri 1999 – V. Valeri, *Corso di disegno*, Firenze 1999

Wittkower 1955 – R. Wittkower, *Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, Londra 1997

Wittkower 1958 – R. Wittkower, *Arte e Architettura in Italia 1600-1750*, Torino 1972

Ringraziamenti

La prima persona che vorrei ringraziare è il mio relatore, il Prof. Federico Bellini, il quale mi ha curata, seguita e corretta nella stesura della tesi ed il quale mi ha fatto profondamente amare la Storia dell'Architettura sin dalla prima lezione, guidandomi spontaneamente alla scelta della tesi di laurea.

Ringrazio la mia famiglia che mi è stata sempre vicina e mi ha sostenuta lungo tutto il percorso universitario: i miei genitori, Anna e Dante, che hanno atteso con gioie e sacrifici l'arrivo di questo giorno importante e le mie sorelle, Alessia e Rebecca, che hanno spesso sopportato i miei momenti di delirio, sostenendomi con affetto.

Ringrazio il mio compagno Antonello, persona buona e speciale che ha saputo aspettarmi per anni fatti di gioie ma anche di lontananze e rinunce e che adesso è con me in questo bellissimo giorno. Inoltre un grazie va ai nostri cagnolini, i quali, anche senza pronunciare parole, hanno saputo trasmettermi affetto e carica, soprattutto nei momenti di sconforto.

Un grazie va ai miei amici di Rivisondoli che, nella quotidianità, mi fanno ridere, rilassare e che a volte hanno dovuto sopportare repentini cambiamenti di umore, aiutandomi sempre, anche inconsapevolmente.

Ringrazio i miei amici e compagni universitari, con i quali ho condiviso anni bellissimi e irripetibili, esperienze di studio e non, e soprattutto la mia amica

Michela, persona importantissima per me e alla quale voglio un gran bene.

Infine, un grazie va alla Scuola di Architettura e Design "E. Vittoria" ed alle istituzioni che mi hanno ospitata per le ricerche: la Biblioteca della Facoltà di Architettura di Ascoli Piceno, la Biblioteca Nazionale di Storia dell'Arte di Roma, la Biblioteca del Dipartimento di Storia dell'Architettura e del Restauro a Roma -La Sapienza, l'Archivio di Stato di Roma e la Fototeca Nazionale. Un sentito grazie va a tutti coloro che mi hanno accolta nelle chiese romane, aprendo appositamente per me spazi in genere chiusi al pubblico.

Grazie a tutti!

