

Collana Materiali e documenti 17

Tenebra luminosissima

Sant'Ivo alla Sapienza tra fede e ragione

Riflessioni su una ipotesi generativa

Luca Ribichini



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2017

Si ringraziano per la collaborazione
Maria Spina, Monica Filippa e la Libreria ASEQ

Copyright © 2017

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

ISBN 978-88-9377-019-4

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

La traduzione, l'adattamento totale o parziale, la riproduzione con qualsiasi mezzo (compresi microfilm, film, fotocopie), nonché la memorizzazione elettronica, sono riservati per tutti i Paesi. L'editore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare, per eventuali involontarie omissioni o inesattezze nella citazione delle fonti e/o delle foto.

All Rights Reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher. All eligible parties, if not previously approached, can ask directly the publisher in case of unintentional omissions or incorrect quotes of sources and/or photos.

Impaginato e cura redazionale: Maria Spina e Monica Filippa

Dove non diversamente specificato, le foto e le elaborazioni grafiche sono opera dell'Autore.

In copertina: Francesco Borromini, *Sant'Ivo alla Sapienza* (foto Archivio Sapienza).

In memoria di
FRANCESCO BORROMINI
nell'anniversario
dei 350 anni dalla sua
morte (1667-2017)

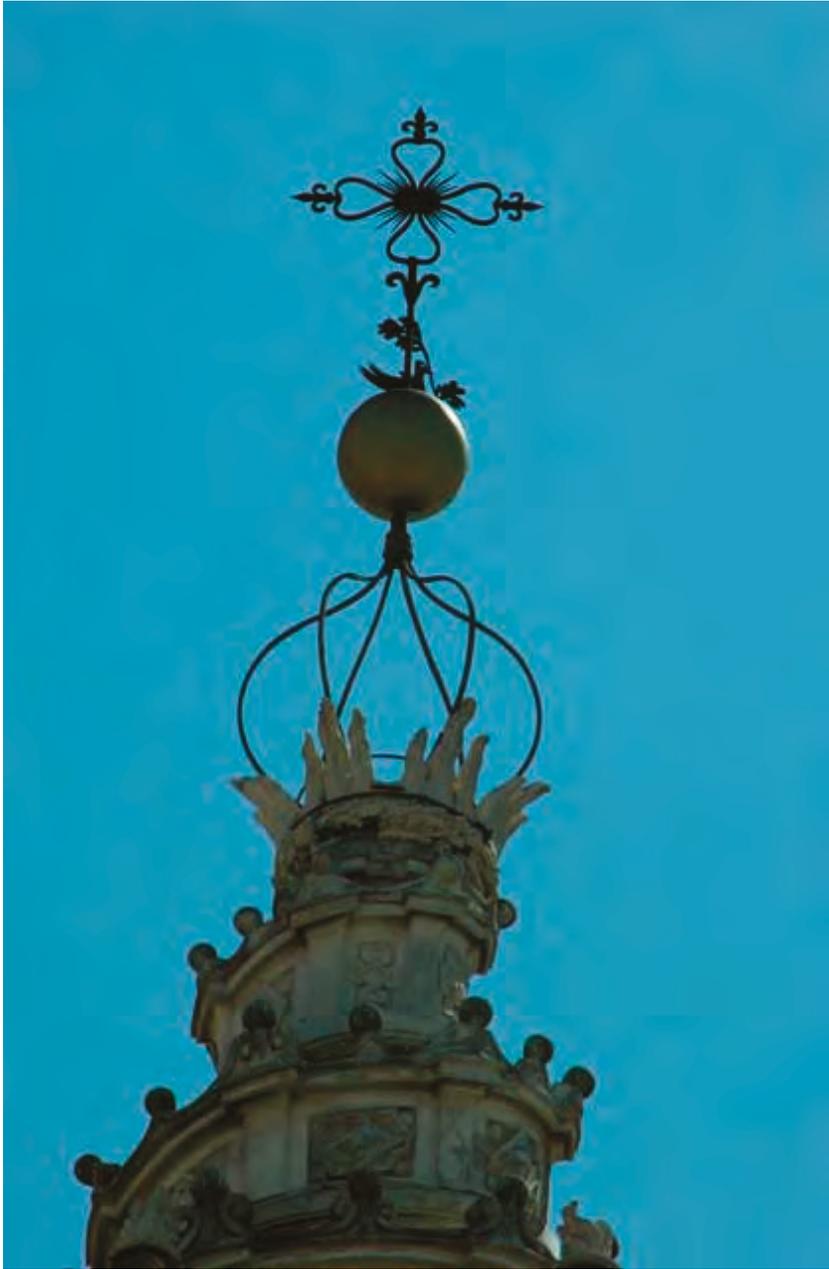
*“Comprendere”
significa capire il punto
di vista dell'artista.*

*La vita spirituale,
di cui l'arte è una
componente fondamentale,
è un movimento ascendente
e progressivo, tanto
complesso quanto chiaro
e preciso. È il movimento
della conoscenza.*

(da Wassily Kandinsky,
Lo spirituale nell'arte.
Milano: Ed. SE, 1989,
pp. 20-21)

sommario

Presentazioni	
<i>Eugenio Gaudio</i> , Rettore della Sapienza Università di Roma	VII
<i>Anna Maria Giovenale</i> , Preside della Facoltà di Architettura della Sapienza Università di Roma	X
Premessa	
<i>Mario Docci</i> , Professore Emerito della Sapienza Università di Roma	XIII
Introduzione	
<i>Paolo Portoghesi</i> , Presidente Emerito della Accademia di San Luca e Professore Emerito della Sapienza Università di Roma	1
Capitolo 1	
Questioni di metodo	7
<i>Saper vedere le tracce</i>	12
<i>Sant'Ivo alla Sapienza: breve rassegna critica</i>	16
Borromini e il suo tempo	19
<i>Severino Boezio, Pseudo-Dionigi l'Areopagita, Dante Alighieri: tre riferimenti possibili</i>	23
Capitolo 2	
Spazio interno	33
Spazio esterno	51
Il Tempietto	75
Capitolo 3	
<i>Sì come schiera d'ape...</i>	95
<i>Dal tre al sei</i>	107
Ragione e Fede	125



Eugenio Gaudio

Rettore della Sapienza Università di Roma

A distanza di poco più di ottanta anni dalla realizzazione della Città universitaria, frutto dell'impegno e capacità dei migliori architetti e artisti italiani della prima metà del Novecento, gli studi sugli edifici della Sapienza Università di Roma si sono moltiplicati. Un lungo *fil rouge* lega, infatti, la sede più recente situata fuori le mura e realizzata da Marcello Piacentini a quella antica entro le mura tra corso Rinascimento e il Pantheon, cui Francesco Borromini, a partire dal 1660, dedicò una delle massime espressioni del suo genio creativo. Una riprova del legame fortissimo tra l'edificio secentesco e il campus piacentiniano è fornita dal rito di fondazione della Città universitaria, eseguito nel 1933: durante la cerimonia, infatti, un elemento prelevato dall'edificio di corso Rinascimento fu utilizzato come pietra angolare.

Le vicende del palazzo storico della Sapienza si sono costantemente intrecciate con la vita della città, al contempo municipio autonomo e centro della potestà universale pontificia: su questo rapporto fecondo con la città di Roma si sono incardinati i 714 anni di storia dell'Ateneo, appropriatamente denominato nel 1632 *Studium Urbis Sapientiae*. Sin dalla sua costruzione, alla fine del Cinquecento, fu chiaro che "La Sapienza" era destinata a divenire un elemento non trascurabile né casuale nella città: lo sviluppo dello *Studium* avrebbe condizionato quello dell'Urbe e viceversa. L'istituzione di uno Studio generale altro non era che la

volontà di universalizzare in un'unica realtà, istituzionalizzata dal pontefice, tutti gli *studia* attivi nell'Urbe.

Nell'anno in cui l'Ateneo romano ricevette la sua denominazione, Gian Lorenzo Bernini propose come architetto della Sapienza il suo ex collaboratore Francesco Borromini, candidato ideale per portare a termine quanto rimaneva di irrisolto nella laboriosa fabbrica del complesso edificio universitario, nella quale le innovazioni introdotte avrebbero integrato e sviluppato le precedenti soluzioni.

L'attenzione da subito prestata alla chiesa di Sant'Ivo dimostra l'intenzione di Borromini di concludere quanto già era previsto nel progetto originario di Giacomo Della Porta, revisionato alla luce di una brillante concezione anticonvenzionale dello spazio. Dalla tipologia architettonica alla sua complessa spazialità, così come nella definizione iconografico-simbolica dell'apparato decorativo, il maestro ticinese adotta la simbologia sapienziale quale si era consolidata dall'epoca paleocristiana fino al Medioevo.

Il sistema dei simboli, che nell'architettura di Borromini ha sempre rivestito un ruolo fondamentale, trova in Sant'Ivo la giusta esplicazione: la forma stellare della pianta presenta un evidente riferimento al simbolo della Sapienza; allo stesso modo, assume una fortissima valenza simbolica l'intera veste decorativa della cupola, con le sue file di stelle, i cherubini e gli stemmi papali.

Tenebra luminosissima. Sant'Ivo alla Sapienza tra fede e ragione di Luca Ribichini offre un'inedita interpretazione dell'idea borrominiana che ha generato forme, volumi e partiti decorativi della storica cappella universitaria: dedicata al concetto più profondo della conoscenza e della Sapienza, ancora oggi risulta attuale e ci coinvolge direttamente.

Il libro, corredato da un corposo apparato grafico che permette al lettore di avere una visione diretta di Sant'Ivo, ha il pregio di apportare nuove osservazioni, ipotesi e considerazioni sulla simbologia della Sapienza presente nella straordinaria opera di Francesco Borromini, a 350 anni dalla sua morte.



*Francesco Borromini,
anonimo ritratto giovanile.*

Anna Maria Giovenale

Preside della Facoltà di Architettura, Sapienza Università di Roma

L'ipotesi che la chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza sia una profonda allegoria della Sapienza, distinta nei due grandi elementi di Fede e Ragione, conferisce un valore particolare alla Ricerca in Architettura, sempre attenta alle relazioni culturali che si creano con le altre discipline e a trovare la sintesi nel rapporto permanente, inscindibile, tra tradizione e innovazione.

Del capolavoro di Borromini si è detto e si è scritto molto: si sono sottolineate soprattutto la bizzarria, l'eccentricità, che i critici hanno sempre ricondotto all'essenza del Barocco, senza andare oltre: nel ricercare gli eventuali nessi che legano tra loro gli elementi caratteristici di questo edificio.

L'originalità del lavoro di Luca Ribichini consiste nel non essersi fermato all'accettazione di quanto scritto e quanto detto su Sant'Ivo, ma nell'essere partito da un'intensa attività di studio, di analisi diretta, per indagare sulle forme fino a identificarne le ispirazioni primigenie e gli eventuali legami e rimandi.

Così, procedendo per abduzione e arrischiandosi ad accostare anche fonti apparentemente aliene tra loro, Luca Ribichini è arrivato a formulare una tesi: Sant'Ivo rappresenta un poema in pietra dedicato alla Sapienza.

Borromini potrebbe aver ambito a creare un corrispettivo della Commedia dantesca, e precisamente della terza cantica dedicata al Paradiso e all'incontro con Dio, Somma Sapienza, e contem-

poraneamente a elaborare una sintesi formale del binomio Ragione/Fede, così lungamente discusso dall'alba del Cristianesimo, rappresentando architettonicamente il viaggio mistico di conoscenza all'interno dello spazio di Sant'Ivo (Fede) e lasciare esternamente (cupola e lanterna) invece il viaggio filosofico (Ragione). Si tratta di una curiosità scientifica che risulta essere fondamentale e di buon auspicio, soprattutto come approccio aperto, per le discipline che concorrono alla formazione in architettura, in stretta integrazione con l'attività di Ricerca, e che trasferisce con continui rimandi agli ambiti della poesia, della letteratura, della filosofia, della lettura storica, l'interpretazione del capolavoro borrominiano, in una visione unitaria che è sempre mancata.

Una tesi profondamente innovativa rispetto alla critica preesistente che apre, come per tutti i lavori di elaborazione scientifica, che non si devono mai concludere una volta prodotti i risultati, nuovi scenari di ricerca e una visione integrale fortemente coerente di questo "bizzarro" edificio.

Uno studio che omaggia non solo il grande architetto Borromini, a 350 anni dalla sua morte, ma anche il Sommo Poeta, nei 750 anni dalla sua nascita e lega in modo indissolubile il nuovo campus costruito da Marcello Piacentini negli anni Trenta del Novecento alla sua prossima consacrazione per gli 80 anni dalla sua inaugurazione.

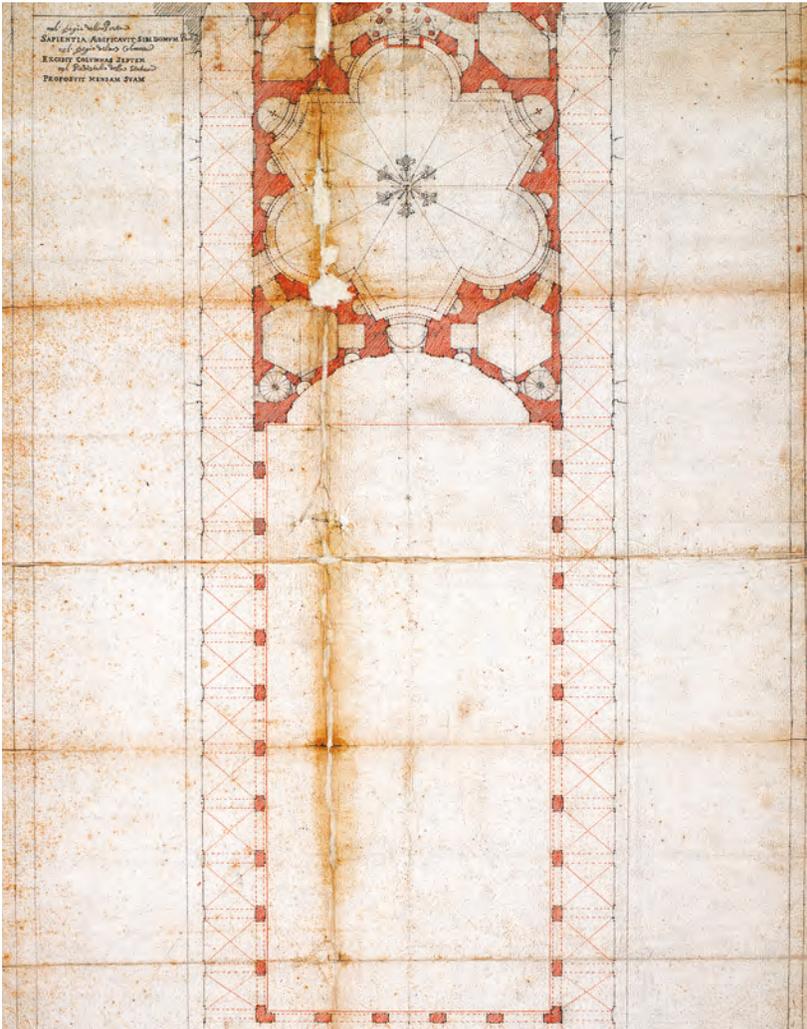


Fig. 1. Francesco Borromini, Progetto per Sant'Ivo alla Sapienza (Archivio di Stato di Roma).

premessa

Mario Docci

Professore Emerito della Sapienza Università di Roma

I moltissimi studi che da quasi due secoli si susseguono su Sant'Ivo alla Sapienza, una delle opere più celebri di Francesco Borromini, testimoniano la complessità e l'ermeticità di quest'architettura in cui gli aspetti iconologici si incontrano in ogni sua parte e pertanto essa si presta a essere studiata da molteplici punti di vista. Luca Ribichini, che ci ha già abituato a nuove, originali e interessanti letture di autori contemporanei come ad esempio quelle di Le Corbusier, ha sentito la necessità di cimentarsi con il grande Francesco seguendo un percorso metodologico che discende dagli studi della scuola francese sviluppatasi intorno a Pierre-Marc de Biasi. Questa metodologia pone una particolare attenzione a tutti gli aspetti relativi alla genesi di un'opera nell'ambito dell'architettura; risultano infatti di grande importanza gli intenti progettuali deducibili dai primi schizzi di progetto oppure le intenzionalità desumibili dall'attività culturale dell'architetto, dai suoi rapporti con la committenza, dal suo modo di concepire e realizzare l'opera stessa. In altre parole questa metodologia tende a individuare le intenzionalità più recondite che il progettista ha utilizzato, consapevolmente o meno.

Partendo da questi presupposti, stimolato anche dal recente studio di Paolo Portoghesi intitolato *La biblioteca di Francesco Borromini*, che mira a comprendere gli interessi culturali del grande architetto ticinese, e applicando un metodo rigorosamente indiziario, Luca Ribichini pone la sua attenzione su tre opere della

cultura tarda medioevale: il *corpus* dello Pseudo-Dionigi l'Areopagita, in particolare il *De coelesti hierarchia*, il *De consolatione philosophiae* di Severino Boezio e le opere di Dante Alighieri, in particolare *Il Convivio* e *La Divina Commedia*. La conoscenza o meglio lo studio di questi scritti avrebbero indotto Borromini a trasferire nella sua fabbrica alcune delle concezioni teologiche e filosofiche tratte dal pensiero dominante nei primi anni del XVII secolo.

Procedendo su questa strada, l'Autore analizza la fabbrica borrominiana, prima nella sua spazialità interna per passare successivamente a quella esterna, trovando come vedremo delle straordinarie consonanze che non possono essere semplici coincidenze poiché sono tante e tutte congruenti. Lo spazio destinato alla Fede è suddiviso in tre elementi sovrapposti: la parte basamentale (dal pavimento alla prima trabeazione) è uno spazio destinato agli uomini e agli ecclesiastici militanti e rappresenta il primo gradino per l'ascesa dal materiale allo spirituale; il secondo è costituito dalla volta che copre la parte basamentale, luogo destinato a coloro che sono toccati dalla grazia e che quindi possono avvicinarsi a Dio per comprenderlo; l'Empireo in cui il lanternino disvela una vera e propria mappa del Cielo.

La complessa simbologia della cosmologia medioevale, che Borromini ha introdotto nella volta, viene illustrata da Luca attraverso la simbologia delle 8 stelle disposte sui costoloni e che rappresentano le 8 sfere celesti del sistema tolemaico. A chiusura della volta vi è un anello rappresentato da 12 stelle che simbolizza il *Primum Mobile*, motore della meccanica celeste, che separa il cielo dall'Empireo. Particolarmente interessante nella volta cele-

ste anche la distribuzione delle diverse gerarchie, che partendo dagli *Angeli*, proseguono con gli *Arcangeli*, i *Principati*, le *Potenze*, le *Virtù*, le *Dominazioni*, i *Troni*, i *Cherubini*, i *Serafini*. Come abbiamo visto, lo spazio interno di Sant'Ivo è destinato agli aspetti teologici e alla Fede e pertanto è comprensibile a coloro che vogliono comprendere con un atto di fede; per contro lo spazio esterno alla cupola è dedicato alla Filosofia e alla Sapienza laica e greca ed è pertanto comprensibile attraverso l'intelletto.

L'estradosso della volta è costituito da una scalinata di 12 gradini; Ribichini ci segnala che alla base della scalinata vi sono dei contrafforti a forma di π che simboleggiano la *Praxis* e alla sommità la balaustra è conformata a τ e simboleggia la *Theoresis*, che vuole rappresentare la Filosofia e il moto ascensionale della conoscenza. I dodici gradini corrispondono ognuno a una scienza o a una virtù. Al termine della scalinata, delimitata da una balaustra, è collocato l'accesso al cosiddetto "Tempietto" che simboleggia l'Empireo, e sopra di esso la spirale che si slancia nel cielo. L'analisi dei disegni di Borromini consente agli studiosi di ritenere che in questo piccolo vano chiuso, disposto nella parte interna dove inizia la spirale, sia collocata la parte riservata al regno di Dio. L'analisi condotta da Ribichini sulla spirale vista dall'alto ci dice che essa ci appare come una rosa (ovvero la rosa dei Beati nella complessa iconologia di Borromini).

Nella parte conclusiva dell'opera viene affrontata la questione relativa alle matrici geometriche; dopo aver esaminato i complessi segni che affrontano le due questioni, quella religiosa e quella filosofica, l'Autore sente il bisogno di non trascurare l'impianto geometrico che sostiene l'impianto spaziale della chiesa, ovvero le

regole geometriche impiegate da Borromini. L'impianto che sorregge la spazialità a livello planimetrico è costituito da due triangoli equilateri che generano nella loro parte centrale un esagono regolare e, nel *passaggio dal tre al sei*, titolo emblematico del terzo capitolo, se ne dà una possibile interpretazione numerologica. Anche in questo caso, l'impianto geometrico borrominiano viene riletto alla luce di importanti filosofi, come ad esempio Charles de Bovelles, o del *Corpus Iconographicum* di Giordano Bruno, il cui complesso pensiero aveva sicuramente conosciuto Francesco Borromini.

A conclusione di questa sintetica lettura dell'opera di Luca Ribichini, possiamo dire che il suo colto contributo su Sant'Ivo alla Sapienza apre nuovi orizzonti, a 350 anni dalla scomparsa del Maestro. Sono certo che questo testo avrà il successo che merita, non solo per l'originale disamina di un monumento straordinario, ma anche per aver applicato una nuova metodologia di lettura, che trae i suoi indizi dai disegni di progetto qui analizzati in modo puntuale e soprattutto con la competenza di un raffinato docente di Disegno quale egli è, educato a *leggere* i disegni per professione. Del resto è nota la capacità del Disegno di divenire strumento d'indagine e di lettura dell'architettura storica; va ricordato che l'architettura nasce con il Disegno e con il Disegno può essere decodificata e conosciuta nei suoi aspetti più reconditi.

Mi sia consentito infine di complimentarmi per il corposo apparato grafico che permette al lettore di avere una visione diretta di importanti letture che risulterebbero difficilmente comprensibili.

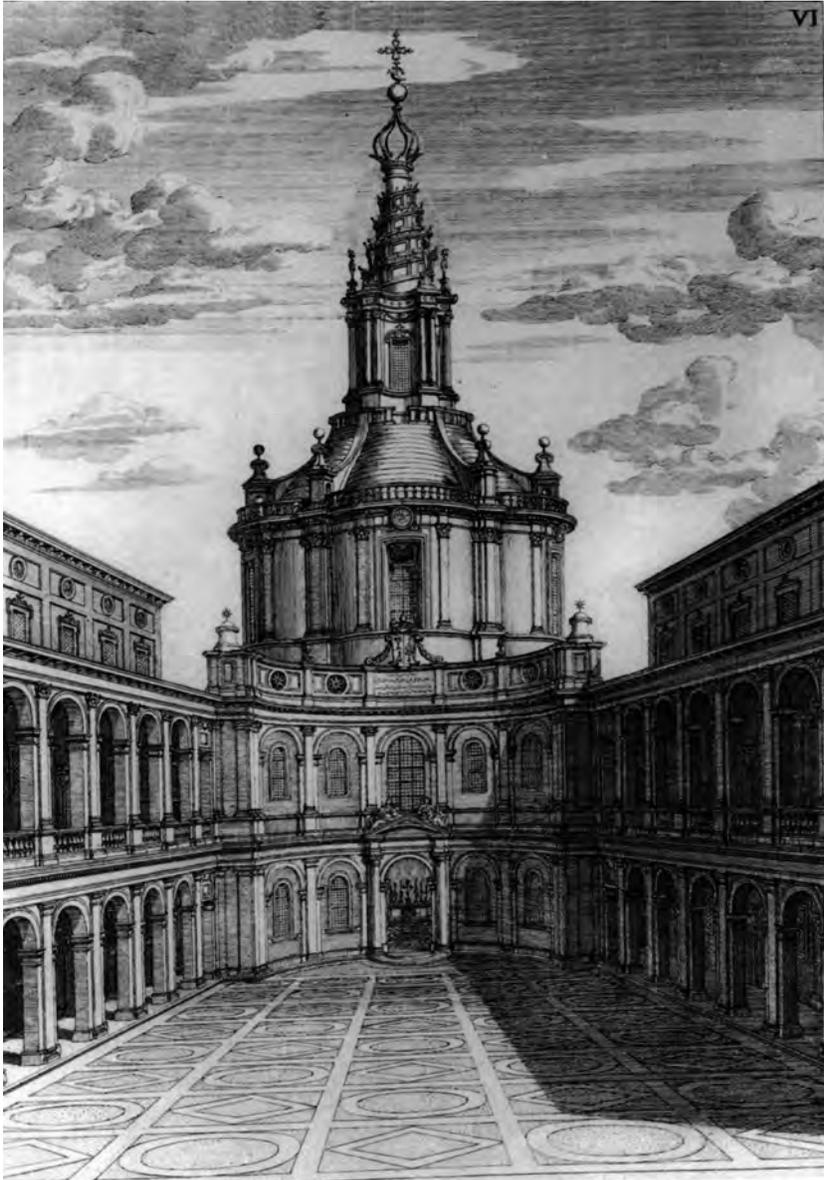
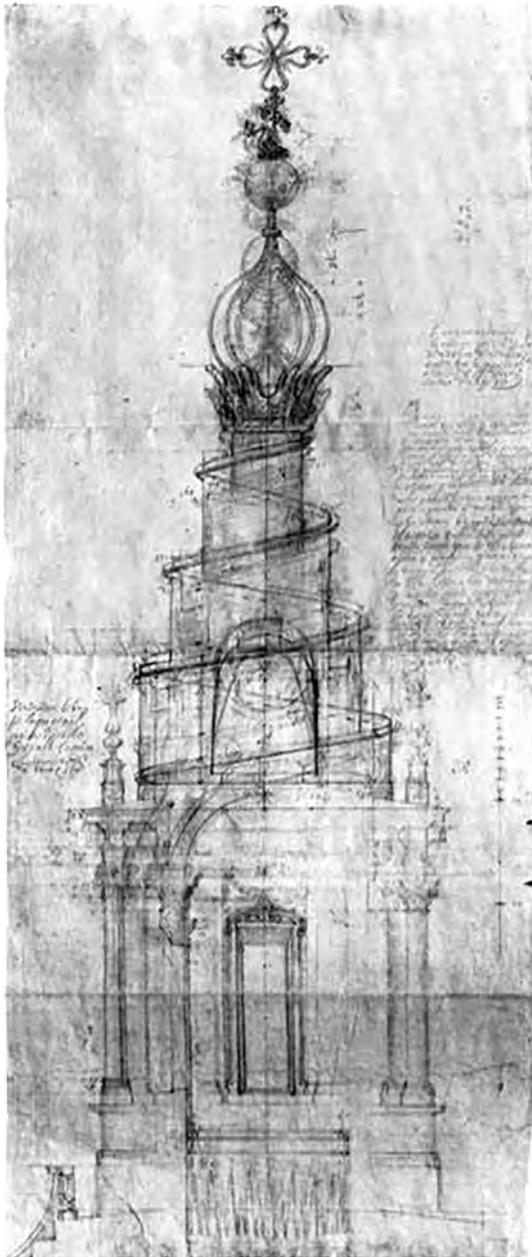


Fig. 2. Complesso di Sant'Ivo alla Sapienza (Opera del Cav. F. Borromino, tav. 6).



*Fig. 3. Francesco Borromini,
Studio per la lanterna
(Tempietto) di Sant'Ivo
alla Sapienza. Vienna,
Albertina Azr 510.*

introduzione

Paolo Portoghesi

Presidente Emerito della Accademia di San Luca e
Professore Emerito della Sapienza Università di Roma

Dagli anni Sessanta del secolo scorso l'architettura borrominiana è stata senza dubbio uno dei più fertili terreni per la iconologia, a partire da Eugenio Battisti e Marcello Fagiolo che diedero ampio spazio a queste indagini nei loro contributi già nel convegno borrominiano del 1967. Era appena uscito allora un numero della «Zeitschrift für Kunstgeschichte» (2,1967) in cui Hans Ost offriva per Sant'Ivo una chiave interpretativa basata sulla simbologia della Sapienza e sulle probabili intenzionali allusioni al miracolo delle Pentecoste. Da allora le interpretazioni si sono moltiplicate in misura tale che ci vorrebbe, solo per riassumerle, un intero libro.

Basandosi sulla forma latente dell'ape, sulla genesi geometrica della pianta, sulla complessità dell'apparato decorativo, spesso esplicitamente legato alla simbologia biblica, gli studiosi hanno lavorato sul piano della filologia ma anche sul piano della pura supposizione individuando modelli interpretativi e persino modelli di fruizione, come quello che interpreta il percorso in salita della spirale di coronamento che si conclude con una corona d'alloro come metafora del percorso di studi che precedono la laurea.

Gli spunti che lo stesso Borromini ci ha offerto per queste indagini semantiche sono pochi: la presenza dell'ape, la spirale conclusa da una corona fiammeggiante, il chrismon e il *Libro dei sette sigilli* nella decorazione esterna e, all'interno, stelle, cherubini, rosoni e simboli

araldici, recentemente decrittati con minuzia da Bartolomeo Azzaro. Il più esplicito e diretto richiamo a una trama iconologica della intera struttura sono i versetti tratti dal libro dei Proverbi (9), inseriti in un disegno dell'Archivio di Stato, che alludono alla *Domus Sapientiae* e fanno capire l'anomalia tipologica della cappella. L'abside palladiana con sette colonne, descritta nel disegno, non venne poi realizzata, per la difficoltà, forse, di trovare una soluzione architettonica convincente. Altro suggerimento la citazione, in un conto, della immagine dello Spirito Santo che campeggiava sulla cupola all'interno del lanternino che Borromini così descrive: «palomba scolpita con il spirito santo [...] con suoi raggi che fanno splendore intorno, e con lingue di fuoco in guisa della venuta dello spirito santo che porti la vera Sapienza».

Luca Ribichini, che si è formato nella nobile tradizione didattica dello studio del disegno architettonico, ci offre una nuova interpretazione originale e unitaria basata su una acuta *Lectura Dantis*. È possibile che Borromini tra i quasi mille volumi della sua biblioteca possedesse qualche edizione della *Divina Commedia*? Certo nel Seicento la fortuna di Dante raggiunse il suo punto più basso. Si ricordano tre sole edizioni seicentesche della *Commedia*, stampate a Vicenza nel 1613, a Padova nel 1629 e a Venezia nello stesso anno, tutte tascabili e senza commento. E anche vero però che Galileo impartì sul poema dantesco due lezioni alla Accademia Fiorentina e recentemente Giuseppe Taviani ha individuato un gruppo di cultori seicenteschi di Dante come Guarini e Magalotti, ai quali è doveroso aggiungere Vincenzo Gramigna. Che un personaggio tutt'altro che conformista come Borromini conoscesse Dante non è ipotesi da scartare. Nella

ricostruzione indiziaria che ho fatto della biblioteca borrominiana, che apparirà integralmente nella nuova edizione della mia monografia, il poema dantesco è presente in una delle edizioni cinquecentesche con il commento di Landini e del Vellutello.

La metodologia seguita da Ribichini, confessata senza ambiguità, è quella della *abduzione* che applica al ragionamento il criterio della verosimiglianza. Nella logica aristotelica l'abduzione corrisponde infatti a un tipo di sillogismo il cui la prima affermazione è certa, la seconda probabile e il risultato altrettanto probabile. È il modo di ragionare degli investigatori più famosi come Sherlock Holmes o Maigret ed è uno strumento molto usato nella storia dell'arte, qualunque sia la metodologia adottata dallo studioso. La grande abilità con cui Ribichini ci conduce attraverso il labirinto delle sue ipotesi ha un valore ipnotico e, alla fine, allontanata la tentazione della verifica, il lettore si lascia condurre per mano a individuare le innumerevoli straordinarie coincidenze segnalate con spontanea vena narrativa.

Borromini dunque avrebbe deciso di trasformare gli ultimi canti del Paradiso in una costruzione logica e architettonica insieme, anticipando quello che Giuseppe Terragni avrebbe tentato, con mezzi forse meno efficaci, nel progetto del Danteum, da realizzarsi nei pressi del Colosseo.

Per gustare i risultati del lavoro di Ribichini, comunque non occorre alcun abbandono alla credulità. Un'opera d'arte è sempre un'opera aperta che il fruitore arricchisce con la sua interpretazione senza che questo arricchimento diventi mai definitivo e concluso. L'autore è ben conscio che un'opera non finisce con il suo compimento materiale ma continua nella misura in cui è a disposizione dei futuri lettori; anzi proprio in questa apertura allo scorrere del tempo e della vita sta la sua

specificità di cosa che consente un dialogo tra persone lontane nello spazio e nel tempo.

A Borromini spetta il merito di aver costruito opere tanto “aperte” da aver provocato una disputa che non accenna ad esaurirsi, da aver mobilitato un gran numero di menti curiose e acute, intente a ricostruire in termini precisi una genesi che si è svolta probabilmente nel mondo dei sentimenti e delle idee in cui tutto si fonde e si intreccia. Umberto Eco, il teorico dell’“opera aperta”, ci ha recentemente lasciato, ma i suoi suggerimenti, come un lievito, continueranno a spingerci, anche nel mondo della cultura, verso l’ignoto, il probabile, il verosimile, così appropriandoci di ciò che l’arte di ogni tempo ci ha consegnato non per acquietarci, ma per lasciarci trascinare con inquietudine nella perpetua danza dei segni e dei significati.



ALEXANDRO VII. PONT. MAX.
OB ECCLESIAE SAPIENTIAE
TOTUM AMBITUM PERFECTAM
ET BIBLIOTHECA
HORTICULAE MEDICO INSTRVCTAM
SACRI CONSISTORII ADVOCATI
1688



questioni di metodo

Alcune opere architettoniche, che nel corso del tempo sono state consacrate quali pietre miliari della storia dell'uomo, se *ristudiate* e *rivisitate* criticamente, possono riservare ulteriori ipotesi interpretative innescando inedite argomentazioni sulle ragioni della loro realizzazione. Fra queste, la chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza, che Francesco Borromini inizia nel 1642 e conclude nel 1660, è in tal senso una delle più emblematiche.

Questa indagine *altra* su Sant'Ivo – che mette a sistema una serie di indizi sino a oggi mai presi in sufficiente considerazione – ha richiesto un tipo di ragionamento abduittivo¹, tramite il quale è stato possibile ripercorrere le tappe del percorso progettuale di Francesco Borromini sin dalla fase aurorale, a 350 anni dalla sua morte. Tale impostazione metodologica prende spunto dalle ipotesi operative determinatesi con quell’*“approche génétique”* sui testi letterari, sviluppatosi in Francia sin dagli anni Settanta e propugnato anche da Tim Benton in occasione di un suo lavoro sulle ville di Le Corbusier². Scaturito nell’ambito dell’École Normale Supérieure di Parigi, nella cerchia del critico Pierre-Marc de Biasi³, questo tipo di studi ha messo in luce le molteplici “stratificazioni” che costruiscono la genesi di ogni opera manoscritta. In base a questa metodologia, sono state studiate le prime stesure di vari testi di Zola e Flaubert determinando un notevole ampliamento di orizzonte nella comprensione della loro produzione letteraria.

Inoltre, in un articolo apparso sulla rivista «Genesis»⁴, lo stesso de Biasi ha provato a tracciare un interessante parallelo *entre le livre et le bâtiment* – e dunque fra letteratura e architettura –, evidenziando la scarsa attenzione dimostrata dalla maggior parte dei critici dell'architettura nei confronti dei primi studi del progettista e delle tracce, concettuali e formali, da lui lasciate lungo tutto l'arco del suo processo creativo. La singolarità di tale approccio consiste nel riesumare masse di documenti, abbozzati o frammentari, che permettono di osservare la struttura piena e viva di un'idea allo stato nascente, il suo sviluppo e le successive metamorfosi verso la formazione progressiva dell'opera⁵. Ma qual è lo scopo? Parlando di letteratura, ce lo spiega compiutamente sempre de Biasi: «Per capire meglio l'opera, conoscere le dinamiche interne alla composizione, le intenzioni manifeste o nascoste dello scrittore [ovvero *dell'architetto*], il suo modo d'inventare, di procedere, le sue scelte ed esitazioni, gli elementi costruiti con pazienza, che finisce per eliminare, quelli che invece conserva e sviluppa; per osservare i momenti in cui l'autore si blocca, i suoi lapsus, i ritorni, indovinare il metodo e la maniera di lavorare, sapere se prepara schemi o se si lancia subito nella redazione, ritrovare la traccia precisa dei documenti e dei libri di cui si è servito, e via dicendo. La genetica del testo [...] ricorda una caccia al tesoro o un'inchiesta poliziesca: è una ricerca sulla base d'indizi materiali, un'investigazione vera e propria nel cuore della scrittura [ovvero *della rappresentazione*] il cui progetto è ritrovare la formula grazie alla quale il testo stampato [ovvero *l'opera costruita*] continua misteriosamente a vivere nella scrittura [ovvero *nel disegno*] che l'ha fatto nascere»⁶.

Se dunque dalla stesura finale di uno scritto, per fare piena luce sui suoi significati, è necessario risalire ai primi appunti dell'autore, di fronte a un edificio, lo studioso che si pone il problema della comprensione delle soluzioni spaziali e formali adottate dall'architetto dovrebbe esaminare i bozzetti originari e i disegni preparatori. Tale orientamento non ha preso molto piede nel campo della ricerca architettonica poiché si preferisce fare valutazioni sul realizzato – o meglio su ciò che è visibile –, piuttosto che sottoporre a disamina l'universo creativo della sua gestazione. Lo stesso Paolo Portoghesi sostiene che questo tipo di metodologia, che indaga rigorosamente «la fase aurorale della creazione, quando nella mente dell'architetto circolano immagini, suggestioni, idee, che influenzeranno la forma dell'opera senza però essere riconoscibili se non intuitivamente, attraverso una analisi generativa», è poco seguita dagli storici dell'architettura⁷.

In realtà come ricorda Ananda K. Coomaraswamy: «La verità sull'arte, come pure su molte altre cose, non è una realtà che aspetta di essere scoperta, ma una verità che aspetta di essere compresa da ciascun uomo»⁸. E proprio in tal senso, Pierre-Marc de Biasi crede che vi sia un'intera dimensione della storia dell'architettura che deve essere ripensata, rivalutata, riscritta e compresa alla luce di queste nuove tendenze di ricerca (generative). Si tratta di un immenso lavoro che occuperà parecchie generazioni di specialisti dell'architettura.

Per quanto mi riguarda, fin dall'età scolare questa opera borrominiana ha suscitato un'intensa curiosità, affascinandomi per la sua forma, per la sua storia, persino per la sua intitolazione. Se mi è consentito azzardare una descrizione del mio stato d'animo di al-

lora, prenderei in prestito le parole di Borges quando, nella *Storia del guerriero e della prigioniera*⁹, parla di Droctulft, un barbaro che, dalle lontane plaghe del nord Europa, arriva in Italia e “vede” per la prima volta la città di Ravenna. Ammaliato dalla bellezza di architetture, templi, case e giardini, Droctulft, pur senza comprendere esattamente il portato culturale di ciò che lo circonda, decide di schierarsi a fianco dei ravennati per proteggere quella città dalle distruzioni perpetrate dai suoi stessi sodali. Come Droctulft, io capivo istintivamente che dietro Sant’Ivo esisteva qualcosa di grande, di profondo, tuttavia l’edificio restava muto, oscuro ed incomprensibile.



Fig. 4. Progetto di Francesco Borromini della facciata principale del Palazzo della Sapienza (dall'*Opus Architectonicum*).

NOTE

¹ Due le categorie fondamentali della comprensione logica: *deduzione* e *induzione*. C'è un terzo metodo di ragionamento, conosciuto fin dall'antichità e detto di *abduzione*. Basato sul sillogismo (in cui la premessa maggiore è certa, mentre la premessa minore è probabile, per cui anche la conclusione è soltanto probabile), tale metodo rappresenta il movimento stesso della conoscenza e dell'interpretazione dei segni. Un'attenzione al marginale, all'anomalo che permette di accedere a verità profonde altrimenti inaccessibili; la stessa che contraddistingue le indagini, in quasi tutti i libri polizieschi. Si pensi a Sherlock Holmes, l'investigatore creato dalla fantasia di Sir Arthur Conan Doyle; egli rappresenta il perfetto "maestro di abduzione" poiché, a partire da indizi e dettagli rivelatori, ha il potere intellettuale di sciogliere l'enigma di un delitto ricostruendo la catena degli eventi che lo hanno determinato.

² Tim BENTON, *Le ville di Le Corbusier e Pierre Jeanneret. 1920-1930*, Electa, Milano 2008, pp. 271-272 [ed. orig. *Les Villas de Le Corbusier e Pierre Jeanneret. 1920-1930*, Philippe Sers, Paris 1984].

³ All'École, negli anni Ottanta, è stato fondato l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM), in cui si studiano le fasi preparatorie dei testi letterari (dalle prime idee alle bozze per la stampa). Cfr. Daniel BERGEZ, Pierre BARBÉRIS, Pierre-Marc DE BIASI *et al.*, *Introduction aux Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Bordas, Paris 1990, pp. 5-40.

⁴ *Pour une approche génétique de l'architecture*, «Genesis», 14, j.m. place éd., 2000, pp. 13-65.

⁵ La genetica dei testi si distingue nettamente dalla filologia tradizionale. Se lo scopo del filologo è di ricostituire il "testo" attraverso i manoscritti, secondo le ultime volontà dell'autore, l'obiettivo del genetista è di scoprire e percorrere il "lavoro" dello scrittore – ma anche dell'artista, del critico e dello scienziato – attraverso i manoscritti o, in epoca più recente, consultando i *backup* digitali.

⁶ Pierre-Marc DE BIASI, *La genetica testuale*, Aracne, Roma 2014, pp. 18-19 [ed. orig. *La génétique des textes*, CNRS Éditions, Paris 2011].

⁷ Paolo PORTOGHESI, presentazione, in Luca RIBICHINI, *Recondite armonie a Ronchamp. Tutta un'altra storia generativa. Ipotesi di un "ascolto"*, Gangemi Editore, Roma 2013, p. 11.

⁸ Ananda COOMARASWAMY, *Il grande brivido, saggi di simbolica d'arte*, Adelphi, Milano 1987, p. 47 [ed. orig. *Traditional Art and Symbolism*, Princeton University press, 1977].

⁹ Jorge Luis BORGES, *L'Aleph*, Adelphi, Milano 1996, pp. 42-46. Il duca svevo Droctulf (o Droctulf) è comunque realmente esistito, verso la fine del secolo VI, ed è sepolto in San Vitale a Ravenna. Ce ne parla nel secolo VIII Paolo Diacono nella *Historia Langobardorum*, libro III, 18-19: «Poiché amava i pubblici segni di Roma, fu sterminatore della sua stessa gente. Trascurò i suoi cari genitori, mentre amò noi, ritenendo che questa fosse, o Ravenna, la sua patria».

Come ho chiarito all'inizio, spesso le ricerche storico-critiche su un organismo architettonico finiscono per trascurare, più o meno deliberatamente, la disamina dei vari disegni di progetto (se ancora esistenti) e le *tracce* lasciate dal progettista lungo il suo percorso creativo¹. Per tracce intendo la molteplicità di carte, schizzi e modellazioni che racchiudono "l'idea primigenia", oltre alle varie ipotesi, via via stratificatesi nel corso del processo creativo, che costituiscono parte integrante del progetto preliminare. Sono infatti convinto che, attraverso la rappresentazione grafica, un architetto materializzi i presupposti di senso della sua azione creativa, compresi le fonti di ispirazione e le *idee guida*.

A mio parere di professore di disegno, lo studio di un edificio esige un esame dettagliato di questi elaborati, prendendo in considerazione anche modifiche ed eventuali ripensamenti del progettista. Ritengo infatti che ogni segno abbia un ruolo preciso e che, a volte, possieda anche un significato *recondito*². L'analisi da me condotta su Sant'Ivo potrebbe quasi essere paragonata a quella di un medico che, riflettendo sulla nozione decisiva di sintomo (*semeion*), riesce a elaborare "storie" precise sulle singole malattie finendo per individuare il morbo specifico del malato. E dunque, come quella del medico, la mia ricostruzione storica sarà «indiretta, indiziaria, congetturale»³.

Quando mi sono avventurato nella ricerca su Borromini e sul suo lavoro per la Sapienza, avevo da poco concluso un'indagine su Le Corbusier e sul suo itinerario progettuale per la cappella di Nôtre-Dame-du-Haut a Ronchamp, che avevo iniziato nel 2008. Dopo aver

analizzato la documentazione grafica esistente su quest'opera, seguendo una strategia indiziaria – estesa questa volta ai disegni preliminari, ai bozzetti, alle annotazioni vergate a margine dei fogli – ero riuscito a individuare un “altro” piano di lettura utile a comprendere taluni significati che erano rimasti sottaciuti e che, sotto varie forme, attribuivano significati insospettabili al “poema sinfonico” costruito sulla collina di Bourlémont⁴.

Proprio lo studio dei disegni elaborati da Le Corbusier per questa chiesa mi ha permesso di individuare un possibile metodo per riuscire a vedere le *tracce* e comprendere quei significati che, sotto varie forme, sono rimasti impressi nelle sue opere architettoniche: ognuna di esse si palesa come una sorta di “poema”, non scritto ma costruito.

Nei primi schizzi, nelle piante, negli alzati, nelle sezioni e, ancora meglio, nelle prospettive o nelle assonometrie, si annidano infatti indizi di memorie residue e archetipi che configurano l'essenza stessa del percorso creativo e della ricerca formale dell'autore-architetto.

Questo metodo di indagine, che procede con gli strumenti dell'*approche génétique*, apre un nuovo fronte di valutazione soprattutto nei confronti di quelle opere il cui inquadramento critico è da tempo attestato su viete argomentazioni. Forse, come sostiene a ragione Pierre-Marc de Biasi, è giunto il momento di analizzare l'operato dei maestri dell'architettura ricercando nuove verità e dando giusto rilievo a una massa di documenti che spesso non è stata presa nella giusta considerazione.

A tal proposito ritengo importante ricordare un aneddoto su Pablo Picasso, raccontatomi da Ricardo Bofill nel periodo in cui lavoravo nel

suo studio⁵; Picasso gli diceva che, per cercare di ampliare la visione del mondo, lui amava scrutare le cose “a testa in giù”. Un’abitudine, questa, che gli permetteva di cogliere un universo assai più ampio di quello osservato in posizione canonica. Curiosamente anche Benedetto Croce, filosofo suo contemporaneo, auspicava una percezione del mondo «con la testa fra le gambe»⁶ con l’intento di sbrigliare la ricerca estetica dalla relazione consueta, e spesso banalizzante, con la natura e con il paesaggio umano. Ciascuno dei due, a suo modo e nell’ambito del proprio settore disciplinare, ha trasmesso stimoli assolutamente imprescindibili per l’esercizio continuo del sapere critico e del piacere della scoperta.

Per analogia con gli antichi testi biblici, in cui si fa una vera e propria esegesi⁷, nel campo dell’analisi storica di un edificio sarebbe necessario studiare il *corpus* dei disegni di progetto per ricercare i presupposti di senso di quel “testo architettonico”, senza dimenticare i necessari collegamenti con la committenza e con i fruitori cui l’autore progettista, nel suo contesto originario, si è rivolto.

NOTE

¹ Sulla modalità conoscitiva e interpretativa della storia, che a partire da dettagli, dati marginali, indizi rivelatori permette alla ragione di conquistare una nuova leggibilità del mondo, si veda: Carlo GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Aldo GARGANI (a cura di), *Crisi della ragione*, Einaudi, Torino 1979 (ripubbli. in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986).

² Si vedano, in tal senso, i saggi e gli articoli, a mia cura, pubblicati nel corso di questi anni. In particolare segnalo: *Il volto e l'architetto*, Gangemi Editore, Roma 2008; *Recondite armonie a Ronchamp. Tutta un'altra storia generativa. Ipotesi di un "ascolto"*, Gangemi Editore, Roma 2013.

³ GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* cit., p. 82. Nello svolgere le sue argomentazioni – sviluppando originali connessioni fra Giovanni Morelli, Sigmund Freud e Sherlock Holmes –, Ginzburg si interroga sulle loro strategie indiziarie perché egli stesso si sente parte di questa famiglia di *decifratore*. Per lo storico, l'attenzione al marginale, all'anomalo permette di accedere a verità profonde altrimenti inaccessibili e il dettaglio rivelatore diviene occasione fondamentale per scoprire nuovi aspetti del passato che diversamente rischiano di andare perduti per sempre.

⁴ Per l'esito degli studi su Nôtre-Dame-du-Haut si veda: Luca RIBICHINI, *Recondite armonie a Ronchamp*, «Disegnare Idee Immagini», 40, 2010, pp. 58-69; *Id.*, *Recondite armonie a Ronchamp. Tutta un'altra storia generativa* cit.

⁵ Presso il "Taller de arquitectura" di Barcellona, negli anni 1989-1990.

⁶ Benedetto CROCE, *Filosofia dello spirito*, v. 1, G. Laterza & figli, Bari 1912, p. 116: «per aver godimento estetico dagli oggetti naturali, conviene astrarre dalla loro estrinseca e storica realtà, e separare dall'esistenza la semplice apparenza o parvenza; che guardando noi un paesaggio col passar la testa fra le gambe, in modo da toglierci dalla relazione consueta con esso, il paesaggio ci appare come uno spettacolo fantastico».

⁷ Particolarmente usata per indicare l'interpretazione della Bibbia, l'esegesi (in greco ἐξήγησις) è l'interpretazione critica di testi finalizzata alla comprensione del significato. Per Tucidide, ha il senso di "racconto, esposizione", per Polibio quello di "spiegazione, commento", per Platone quello di "interpretazione". Il vocabolo deriva dal verbo ἐξηγέομαι che, in senso concreto, significa "guidare, condurre fuori"; in senso figurato il suo significato è "spiegare, interpretare".

Da quasi quattro secoli, su Sant'Ivo sono fiorite svariate interpretazioni da parte di importanti storici e critici dell'architettura. Resta però da dire che molti aspetti o non sono stati argomentati in modo coerente oppure risultano spiegati in termini sommari. Secondo quanto ha giustamente rilevato Joseph Connors¹, su Borromini manca probabilmente uno studio unitario che giustifichi le sue opere in rapporto alla totalità del suo pensiero. È come se un poeta o uno scrittore fosse stato analizzato isolando i suoi componimenti e staccandoli l'uno dall'altro, quasi a voler frazionare l'unitarietà della persona e del suo pensiero in tanti piccoli segmenti l'uno diverso dall'altro.

Anche Paolo Portoghesi, che su Borromini ha pubblicato testi memorabili, solleva qualche interrogativo sulla carenza delle indagini a proposito della genesi di Sant'Ivo ed elabora una prima feconda congettura in merito alla chiave interpretativa da attribuire alle «radici iconologiche piuttosto che tipologiche»² della chiesa. Diverso per angolazione critica, tuona tuttavia Bruno Zevi: «i progetti borrominiani sono verificati solo mediante tracciati geometrici. È ovvio che la genesi dell'idea non sta negli schemi astratti; ma, invece di ricercare il nocciolo dell'atto creativo, si indulge sui sistemi di controllo»³.

A differenza di Antonino Saggio – che individua in questo spazio un'equilibrata «compenetrazione di opposti», secondo una forma di dualismo eletto a sistema⁴ –, io credo che sia invece possibile costruire un'idea di unitarietà fra le varie parti della chiesa oltre a una rigorosa consequenzialità di tali parti con la complessa personalità

di Francesco Borromini. Inevitabile citare, a questo punto, il continuo coinvolgimento della simbologia sapienziale della fabbrica borrominiana all'interno del dibattito influenzato o auto-costruito dal pensiero massonico. La gamma di allusioni alla matrice esoterica di questa "architettura filosofale" è pressoché infinita, ma spicca fra tutte la lucida conclusione cui approda Marcello Fagiolo a proposito della gradinata e della spirale della cupola: «La spirale della Sapienza può evadere, sfuggire alle leggi terrene, anche alle leggi di gravità o alla legge della finitezza e compiutezza delle cose di questo mondo, esprimendo insieme [...] il coronamento di Babele e il Faro dell'Illuminazione»⁵.

Solo in tempi più recenti, Noé Badillo⁶, collegando il magistrale *fundamentum theoreticus* di quest'opera borrominiana alle teorie filosofiche del secolo XVII sull'origine di Dio e sulla struttura dell'universo, ha intuito la «portata ontologica» di questa chiesa. Tanto che, proprio a conclusione del saggio, egli azzarda l'ipotesi di una radice archetipica nell'articolazione delle forme architettoniche: «La sostanza della chiesa, al di là della pietra e della malta, è fatta di *materia prima*, la materia prima con la quale è costruito l'universo stesso. È per questo che Borromini, come architetto, manifesta ciò che Platone chiama un "cielo visibile e tangibile" [...]. Sant'Ivo alla Sapienza è uno strumento, destinato a facilitare questa relazione con il divino attraverso la complessità delle sue caratteristiche. L'architetto è "ordinato da Dio per creare un secondo universo". [...] La chiesa di Francesco Borromini è l'incarnazione di un linguaggio architettonico che va al di là della descrizione metaforica e riflette il gesto divino con cui Dio ha disegnato il cosmo»⁷.

NOTE

¹ Joseph CONNORS, *Comment interpréter un édifice? Le cas de Saint-Yves-de-la-Sapience*, «Le Cahiers de la recherche architecturale et urbaine», 9-10, 2002, pp. 97-108.

² Paolo PORTOGHESI, *Francesco Borromini*, Electa, Milano 1989 [1967¹], p. 161: «ma la genesi di S. Ivo non ne risulta chiarita, poiché le sue radici sono piuttosto iconologiche che tipologiche ed esprimono la volontà di riproporsi il tema della chiesa non in forma storica ma in forma ideologica». E ancora: «Un aspetto caratterizzante di quella fase della ricerca borrominiana che trova sbocco in S. Ivo è proprio l'aumentato interesse per il problema iconologico».

³ Bruno ZEVI, *Sant'Ivo alla Sapienza a Roma*, in *Contro storia dell'Architettura in Italia: Barocco e Illuminismo*, Tascabili Economici Newton, Roma 1995, p. 30.

⁴ Antonino SAGGIO, *Interpretazioni del capolavoro di Borromini alla Sapienza. Il motivo del doppio e altre considerazioni*, «Disegnare Idee Immagini», 39, 2009, pp. 12-25. A proposito di "dualismi" in Sant'Ivo si veda anche, dello stesso autore: *Il Motivo di Sant'Ivo*, in «Arch'it. Coffee Break» del 2 marzo 2005, al sito <<http://architettura.it/coffeebreak/20050302/index.htm>> (consultato il 22 luglio 2015): «Il primo [dualismo], naturalmente, è quello tra Scienza e Spirito, tra conoscenza razionale e fede, tema lacerante in quegli anni [...] e che nella sede dell'Università di Roma ha ovviamente un punto di non trascurabile incontro e scontro. Il secondo è quello delle nozze del Sole e della Luna nella stessa tradizione della chiesa. Il terzo, naturalmente è di più antica tradizione ed è quello in cui la figura della penetrazione e della ricerca di equilibrio tra opposti non è solo metaforica ma fisica ed è quello del rapporto tra uomo e donna, dell'atto che genera appunto la vita. La figura della croce a braccia uguali pre-cristiana, lo Ying/Yang orientale, la Stella esagonale del sigillo salomonico sono tutti simboli di queste forze opposte che trovano equilibrio nella creazione».

⁵ Marcello FAGIOLO, *Architettura&Massoneria*, Gangemi Editore, Roma 2006, p. 41.

⁶ Noé BADILLO, *Language beyond Metaphor. The Structural Symbolism of Borromini's Sant'Ivo alla Sapienza*, in P. EMMONS, J. HENDRIX, J. LOMHOLT (eds.), *The Cultural Role of Architecture*, Routledge Press, London, Abingdon-on-Thames 2012, pp. 39-46.

⁷ Ivi, pp. 45-46 (traduzione italiana a cura dell'autore).