

La genesi dello schema rimane oscura date le numerose lacune nella conoscenza del materiale di Vienna, ma sempre meno probabile appare che il punto di partenza per San Carlino sia stata una classica ellisse di derivazione vignolesca, mentre acquista corpo l'ipotesi di un intenzionale riferimento al San Pietro in una versione in cui la estrema riduzione dimensionale ha la sua contropartita nella aumentata tensione psicologica, nella esasperata caratterizzazione plastica.

Un eccezionale interesse rivestono anche i disegni nn. 50 e 51 del Catalogo, che la direzione dell'Albertina ci permette gentilmente di riprodurre.

Il primo riguarda la rampa del palazzo Pamphilj cui si accede da via dell'Anima a destra del portone della chiesa. È un elaborato esecutivo in cui traspare il metodo rigoroso e puntiglioso con cui il maestro affrontava problemi tecnici. E quanto il processo di approfondimento tecnico arrivi a coincidere con un processo estetico è dimostrato dall'interesse dell'architetto per tutti quei problemi di giunture, di bucatore, di attacchi che il tema della rampa poneva; interesse espresso da quel modellare la parete con tratti incisivi di contorno fino a far risaltare nitidamente un organismo murario autosufficiente. Le trasformazioni subite dal palazzo non permettono ora di godere pienamente il corpo della rampa dall'esterno; ma all'interno negli elegantissimi raccordi tra l'elica ascendente e le bucatore regolari tutte ad eguale quota rifulge il realismo tecnico di Borromini, la sua capacità di trar partito dalle difficoltà teorizzandole. Il disegno n. 51 è uno studio più volte ripreso e ritoccato per la cupola di Santa Agnese a piazza Navona. Sopra un tracciato geometrico molto regolare, forse preparato da una altra mano, si appoggiano delle sezioni orizzontali dei piloni tracciate con un desiderio di analisi, di ricerca diretta. Il tratteggio a mano libera è di intensità ineguale e tradisce una sorta di concitazione, un fondo drammatico. Il pilone di sostegno ha nelle sei prove una eguale consistenza muraria ma il trattamento plastico appare sempre variato. La testata, composta nel primo tracciato da due lesene poco sporgenti, viene trasformata o aumentando il rilievo delle membrature o rispecchiando nella cornice frastagliata l'articolarsi dei piloni dal corpo del tamburo. Poi le lesene si trasformano in colonne collegate da un ampio sodo tetrostante, ricalcando la soluzione michelangelolesca di San Pietro. In una soluzione che riteniamo successiva ritornano le lesene e delle colonne si serrano ai lati del contrafforte anticipando la soluzione di San Carlo al Corso, sebbene la loro posizione, che è in un rapporto di reciproca determinazione con il pilone articolato (che in conseguenza appare sagomato come se fosse compresso in prossimità del giunto con il tamburo, mentre poi si espande liberamente), esemplifichi una concezione tutta diversa della architettura. Nella parte bassa del foglio vi è lo spicchio di cupola studiato più a fondo e il disegno è mirabile per la capacità dell'architetto di controllare contemporaneamente la struttura in tutte le sue sezioni orizzontali, nei differenti livelli dalla base del tamburo alla lanterna. Questo metodo di rappresentazione di ascendenza gotica acquista qui un sapore personalissimo poichè non è più un ricondurre la forma nel suo sviluppo a una continuità verticale, ma piuttosto

un desiderio di vedere complessivamente, unitariamente, per ricondurre tutto a una finale coerenza plastica. Il disegno, con l'aiuto della lunga stima della biblioteca Corsini, aiuta a distinguere le parti di esecuzione borrominiana da quelle realizzate più tardi sotto la direzione di quel comitato di architetti nominato dal principe Camillo Pamphilj dopo l'allontanamento del maestro. Particolarmente interessante è la pianta della lanterna, che documenta l'intenzione di realizzare un organismo a colonne binate che rispecchiasse la struttura del tamburo e delle costole raddoppiate. Un ruolo del tutto diverso era affidato alla ringhiera che doveva avere una consistenza maggiore, composta probabilmente di balaustrini di pietra, analogamente a quanto si vede in Sant'Ivo. L'importanza di questo elemento non va sottovalutata, soprattutto se si pensa all'originario aspetto della cupola, che doveva sorgere da un alto cilindro basamentale completamente liscio, ben visibile dato che l'attico previsto da Borromini per la facciata era notevolmente più basso. Il ricorrere di motivi orizzontali di importanza variabile doveva servire a stabilire un controllatissimo equilibrio dinamico, che venne meno quando il Rainaldi sovrappose alla grande volta la sua elegante lanterna che tuttavia, confrontata con ciò che vi è rimasto di originale nella facciata, dà la misura della mediocrità del suo autore. Un altro particolare del disegno n. 51 che non possiamo fare a meno di ricordare è l'elegantissima nota autografa segnata vicino al parapetto della lanterna. Il Q maiuscolo della parola *questa* che sta a indicare, come molto spesso in questi disegni, la soluzione scelta, è di una bellezza di disegno che ricorda certi alfabeti romani; ma nella lunghissima voluta che si dispone in armonia con le linee del disegno si riconosce quel desiderio di caratterizzazione, di forzatura tipico della fantasia del maestro.

Non possiamo ovviamente continuare in questa sede una analisi dettagliata del materiale esposto; nè sarebbe ammissibile una rapida rassegna, poichè proprio per la loro natura di strumenti di lavoro, questi disegni di architettura rendono arbitraria ogni lettura superficiale.

Il breve catalogo della mostra è redatto con molto rigore filologico dal dott. Thelen, lo stesso studioso dal quale attendiamo da molti anni la pubblicazione completa del *corpus* dei disegni borrominiani.

P. PORTOGHESI

## A PROPOSITO DELLA "BARCACCIA", DI PIAZZA DI SPAGNA

*Chiarissimo Signor Direttore,*

*Nella sua recensione al volume di Cesare D'Onofrio sulle "Fontane di Roma", a p. 391-2 del Bollettino d'Arte dell'ottobre-dicembre 1958, Italo Faldi, riferendosi ad una mia recensione della stessa opera (nel Mondo del 24 dicembre 1957) mi taccia di aver divulgato da "sollecito orecchiante", errori ormai superati da tempo.*

*Il mio torto è di essermi dichiarato del tutto convinto dall'analisi sulle fonti documentarie, relative alla Barcaccia di Piazza di Spagna, fatta dal D'Onofrio.*

Convorrà subito riassumere la situazione documentaria sulla fontana, la cui paternità è stata attribuita sia a Pietro Bernini, sia a Gian Lorenzo, sia ad entrambi.

a) I documenti di pagamento (1627-9) si riferiscono solo a Pietro Bernini, e non fanno mai il nome di Gian Lorenzo.

b) Il Baglione (1642), che scrive quando Pietro era già morto, e Gian Lorenzo era al pieno della sua gloria, attribuisce la fontana al primo, e non al secondo. Si noti che il Baglione era stato amico di Pietro Bernini e anzi aveva collaborato con lui. Inoltre, ai suoi tempi, la voce pubblica, registrata da una guida (1638), indicava già Gian Lorenzo come autore della fontana: il Baglione, quindi, si oppone ad una attribuzione già in corso.

c) L'attribuzione a Gian Lorenzo è ripresa dal Baldinucci (1683), il quale però è assai male informato sulle fontane di Roma, descrivendole commette sempre errori, e, parlando della Barcaccia, si riferisce ad un'altra fontana.

Come si vede, l'argomento è tutt'altro che pacifico, e la materia è talmente opinabile da permettere pareri discordanti. Ma l'assegnare la fontana a Pietro Bernini risponde anche ad un'esigenza di buon senso, giacché Pietro era "Architetto dell'Acqua Vergine", e pare strano che, proprio nell'opera che doveva coronare questa sua attività pubblica, passasse in secondo piano volontariamente magari davanti

al figlio: egli anzi, in questo lavoro, dovette applicarsi con particolarissimo impegno, come il risultato dimostra.

Ritornando a questo punto all'accusa rivolta dal Faldi, mi riesce assai difficile spiegarne le motivazioni. Invece che avere espresso un parere da orecchiante, nella mia recensione sono andato, caso mai, contro corrente: arrendendomi all'evidenza documentaria, invece che seguire i pareri dei "migliori specialisti", i quali, avendo sbagliato tante volte, possono aver errato anche in questo caso, mentre in genere, i documenti, se sono bene interpretati, non sbagliano mai.

Inoltre, così facendo, ho contribuito, come dimostra anche questa polemica, a riaccendere una discussione che sembrava sopita, ma che in realtà è stata risolta solo dalle osservazioni, assai pertinenti, del D'Onofrio. Ho quindi la coscienza perfettamente a posto, giacché prima funzione della critica è di non rassegnarsi alle idee altrui, ma di risalire alle fonti e basare la propria opinione su di esse.

Evidentemente, trascinato dal suo fervore di specialista, I. Faldi si è dimostrato più pronto a ripudiare i fastidiosi documenti — dandoci in cambio con il suo parlare di "prestigiosa escogitazione", ecc. un brano di cattiva letteratura — che ad adeguare, come dovrebbe essere primo dovere di uno storico, ai documenti le proprie idee.

Roma, 5 maggio 1959.

E. BATTISTI

## LIBRI RICEVUTI

H. BUCHTHAL, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, with Liturgical and Palaeographical Appendixes by F. Wormald, Oxford 1957 (The Clarendon Press), pp. 163, tavv. 155 in b. e n.

Per circa duecento anni, dal 1099 al 1290, nella terra che il sacrificio del Signore faceva apparire a tutti come Santa, vi fu un regno cristiano e latino. Non certo una provincia dell'Europa riconquistata come la Sicilia, cui pure per un breve periodo iniziale può essere ravvicinato, ma sicuramente una impressionante sezione dell'Europa in tutti i suoi strati e un punto di incontro e di incomprendimento con il cristianesimo bizantino. Si sa che l'impresa generosa ebbe conseguenze incalcolabili per l'Europa, che uscì dall'iniziativa comune con un sentimento aspro e acuto della inconciliabile discordia delle proprie ambizioni e con il triste risultato dell'indebolimento dell'impero bizantino, con la conseguenza dell'irruzione turca, che doveva costare secoli di sofferenze e di umiliazioni indicibili. Si comprende come un così denso intreccio di problemi abbia suscitato un interesse costante negli storici, cui gli avvenimenti contemporanei hanno sempre più fornito temi di confronto e di meditazione (si veda soprattutto l'ultimo, ammirevole contributo di S. Runciman, *A History of the Crusades*, Cambridge 1951-54).

Infine una delle discipline storiche più recenti, la storia dell'arte, non è stata insensibile al fascino particolare del regno d'Outremer. L'iniziativa artistica in Terra Santa è stata a poco a poco ricostruita nei suoi molteplici aspetti:

i castelli, in cui le esperienze costruttive bizantine sono riassunte in modo geniale e reinterpretate secondo le nuovissime istanze dell'architettura romanica e gotica (elenco e bibliografia in S. Runciman, vol. III); le tante chiese, le cui sculture e la cui architettura costituiscono un capitolo né secondario né provinciale dell'arte francese (C. Enlart, P. Deschamps). Ma un punto capitale restava del tutto oscuro, poichè i pochi lacerti di mosaici (Vincent e Abel, e recentemente H. Stern, A. Grabar) erano del tutto insufficienti a tracciare un profilo qualsiasi, e il solo manoscritto miniato connesso con la Terra Santa, il "Salterio di Melisenda", del British Museum, restava, malgrado ogni speculazione, tra i più elusivi codici di tutto il Medioevo.

Il libro di H. Buchthal ci fa quindi penetrare in un campo del tutto sconosciuto ed è per ciò uno dei rarissimi e insperati libri che, a metà del secolo XX, siano ancora capaci di presentarsi con il profumo, che si credeva perduto per sempre, di una terra del tutto nuova. Al "Salterio di Melisenda", il Buchthal è riuscito a connettere altri quattro manoscritti, che danno la visione di un intero scrittorio attivo a Gerusalemme sino alla caduta della città nel 1187; quindi ha individuato a Napoli un altro codice indicativo della timida attività dello scrittorio stabilito ad Acri subito dopo; ha poi scoperto uno splendido manoscritto — una grande rivelazione per la pittura del Duecento —, incertamente imitato da altri due di inferiore livello, con cui si ricostruisce il breve periodo di attività durante il recupero della città santa da