

BIANCO COME MIMESI, ALLUSIONE, FUSIONE. BERNINI, BORROMINI... MIES VAN DER ROHE

There is a series of various meanings and intentions which led the foremost masters of Baroque architecture to choose the colour white as the characterising element for certain environments. Bernini chooses the monochrome palette for interior spaces destined to the nobility, but more often searches, through the grain and chromatic purity of Roman travertine, the ideal of a “naturalised” architecture, as mimesis of the natural world. Grafted instead with erudite allegorical references, Borromini’s candid architecture does not want to represent an imitative or narrative nature, but rather a convincing allusion to the acting forces, to the dramatic tensions and symbolic meanings that pervade it. A possible synthesis between the two positions is identifiable in the work of Ludwig Mies van der Rohe, notwithstanding the evident contextual difference. His obsessive attention to detail and technical solutions recalls Borromini’s methods, whereas his use of colours is closer to Bernini. Only in the case of Farnsworth House did Mies choose a purely white architecture: a deliberate neutralisation of the building elements, with the purpose of ceding the main role to the surrounding nature, thus allowing a visual and ideal fusion with the polychromatic nature of the Illinois forest

L'apparente incongruenza dell'associazione tra celebri capofila della storia dell'architettura lontani tra loro, nel tempo e nel significato, trova giustificazione nella proposta di un riepilogo di alcuni frammenti diversificati di una lunghissima vicenda di rapporto con l'Antico nella cultura dell'Occidente quali potenziali elementi di rilettura per passaggi salienti della storia moderna sotto la cifra del monocromo figurativo.

Bianco e colore nel “bel composto” berniniano

In maniera apparentemente paradossale, suggestioni del mondo classico e cultura monocroma fecondano il percorso di formazione artistica di Gian Lorenzo Bernini, indiscusso artista universale della policroma età barocca¹. La poliedricità del personaggio impone una lettura antinomica, almeno in parte, del suo rapporto col bianco e con il colore. Com'è ben noto, l'artista affonda le origini della propria cultura figurativa in una precocissima autonomia artistica sviluppata nella bottega di scultura del padre Pietro, maturando il proprio talento sotto influssi molteplici, ma particolarmente suggestionato dalla statuaria greca e romana². Dal padre il giovane Bernini apprende la connotazione cromatica dell'altorilievo data dalla profondità dell'intaglio e delle ombre, e matura un ideale scultoreo secondo cui l'eccezionalità del virtuosismo scultoreo è data dalla capacità di *evocare* i colori della realtà semplicemente attraverso la modellazione del

marmo bianco e il magistrale trattamento differenziato delle superfici, come emerge con evidenza nella produzione giovanile³. Nella ricerca del dinamismo dei corpi e della perfezione esecutiva i suoi rivoluzionari gruppi metamorfici fissano il culmine significativo di un evento o di un mito, accentuandone la drammaticità con la perfetta modellazione e la magistrale finitura delle superfici, che assieme al gioco di ombre e luci intende riflettere con realismo il divenire e la policromia del mondo reale (fig. 1). Secondo questa logica, la neutralizzazione del colore non degrada la ricchezza della realtà e del mondo naturale a un monotono scenario monocromo, ma funge da carattere evocativo, allusivo, necessario nella concezione narrativa di Bernini della scultura e degli apparati ornamentali, e al tempo celebra le eccezionali capacità dello scultore di gestire e rappresentare la realtà con un'unica tipologia di materiale e di tono cromatico.

Ma evidentemente Bernini è molto interessato al colore, nella sua attività scultorea, che inevitabilmente si fonde e interagisce con la progettazione spaziale. Nella Cappella Comaro, la massima espressione dell'ideale unità delle arti, solo per limitarsi al contributo scultoreo, Bernini interviene in maniera multiforme⁴. Da una parte, il racconto della prodigiosa *trasverberazione* teresiana è delegato alla versatilità narrativa del marmo di Carrara, fissando con morbide modellazioni del corpo e del panneggio l'espe-

rienza ascetica e l'abbandono mistico della santa (fig. 2). Dall'altra, la strepitosa cornice teatrale delegata a ospitare e rappresentare scenograficamente l'attualizzazione dell'evento viene trattata in maniera estremamente policroma, con la consueta gradazione dei toni impiegata da Bernini, dall'oscurità della zona pavimentale e basamentale, fino ai cromatismi schiariti dei rivestimenti nella parte superiore del sacello. Bernini impiega diciassette qualità di marmi diversi nel montaggio dell'edicola-boccascena⁵, con ampio ricorso a materiali di recupero, ma anche con un'accurata selezione della scala cromatica funzionale a una resa, sostanzialmente pittorica, dell'involucro. Gli sfondi dei palchetti laterali, dove il committente Federico Cornaro e i suoi illustri sette antenati sono marginalizzati in qualità di spettatori dell'evento teatrale allestito sull'altare, anche vengono trattati in maniera volutamente neutra, con rilievo in bardiglio cinereo dietro i busti con i ritratti, ad evocare illusorie proiezioni spaziali basilicali⁶. In aggiunta, laddove gli accostamenti cromatici generati da materiali diversi non rispondano sufficientemente all'articolazione di una corale e policroma macchina scenica di colori e contrappunti, Bernini interviene ad accentuare i contrasti con tecnica pittorica ripassando a tempera gli inserti in rosso antico sulle colonne di recupero in verde africano per enfatizzarne la brecciatura, come evidenziato nei recenti restauri⁷.

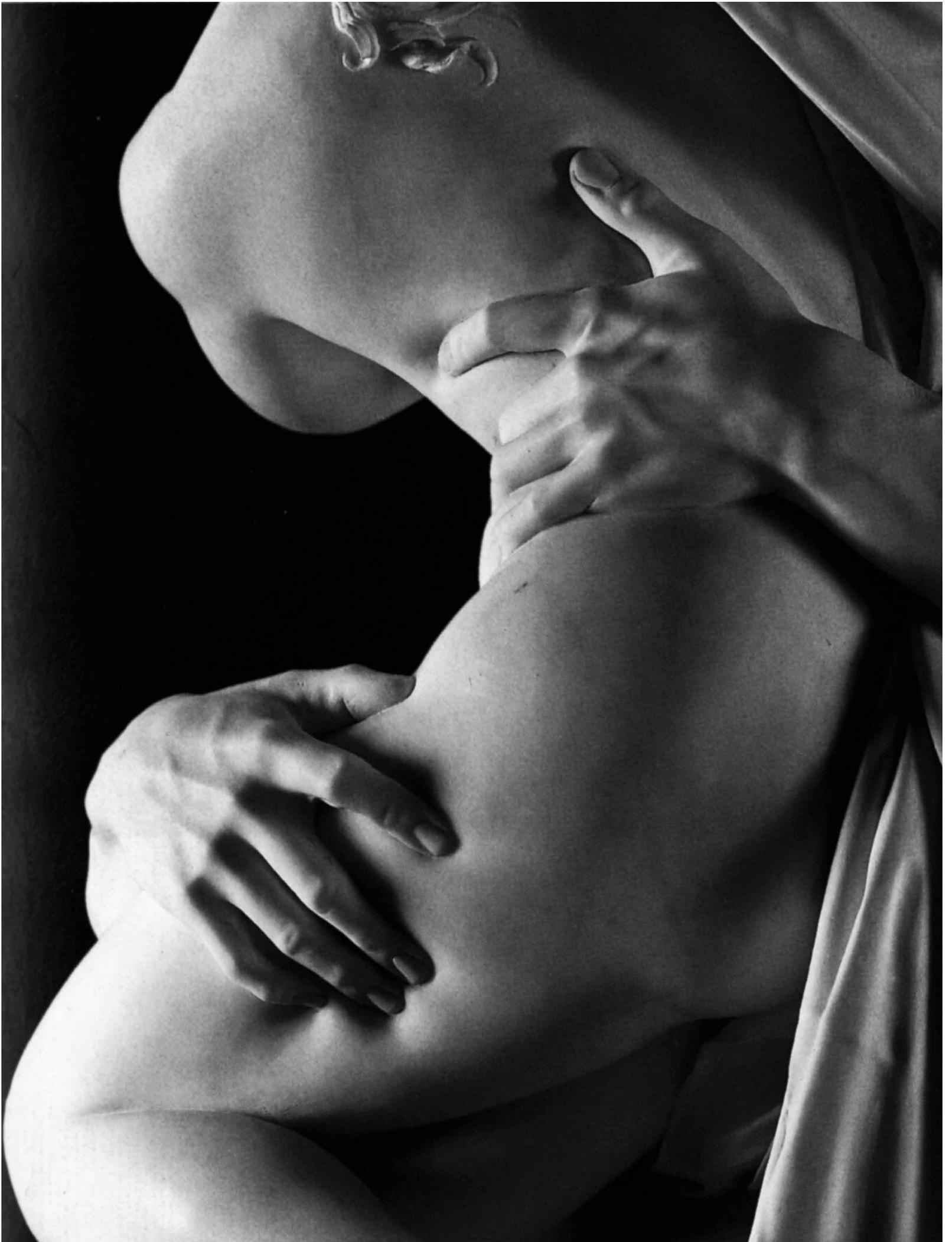


Fig. 1 G.L. Bernini, *Il ratto di Proserpina*, 1621-22 (Roma, Galleria Borghese). Particolare (da Fagiolo dell'Arco, *L'immagine al potere... cit.*, 2001).

Fig. 2 G.L. Bernini, *Trasverberazione di santa Teresa*, 1647-51 (Roma, chiesa di Santa Maria della Vittoria, Cappella Cornaro). Particolare.

¹ Teorizzatore ed esecutore della fusione delle arti nel 'bel composto', sintesi alchemica e figurativa, riflesso formale di analoghi processi di condensazione di espressioni plurali, quale ad esempio l'affermazione del genere musicale policorale, la "piena musica, dove tutti i suoni si uniscono in armonia", paragonato dal Bellori all'armonico turbinio celeste di figure affrescate dal Lanfranco nella cupola di Sant'Andrea della Valle, dove il soggetto principale della composizione, la Vergine Maria, appare quasi in secondo piano, assorbita dalla 'fusione' figurativa di un groviglio di personaggi (G.P. BELLORI, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672, p. 372, cit. in A. MORELLI, *La vista dell'apparato superbo, l'udito della musica eccellente. Spazio chiesastico e dimensione sonora*, in *Roma Barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, catalogo della mostra (Roma, 16 giugno-29 ottobre 2006), a cura di M. Fagiolo, P. Portoghesi, Milano 2006, pp. 294-301). Su Bernini registra di discipline e magisteri diversi, ricordo tra gli altri F. QUINTERIO, *I maestri berniniani di provenienza toscana*, in *Bernini e la Toscana; da Michelangelo al barocco mediceo e al neocinquecentismo*, a cura di O. Brunetti, S.C. Cusmano, V. Tesi, Roma 2002, pp. 105-122.

² Così si espresse all'Accademia di Parigi nel 1665: "Nella mia prima giovinezza io attinsi molto dalle figure classiche, e quando mi trovai in difficoltà con la prima statua, mi rivolsi all'Antinoo come a un oracolo" (R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, Torino 1972, p. 144). In ultimo si veda T.A. MARDER, *Bernini and the Art of Architecture*, New York-London-Paris 1998, in particolare pp. 12-19; M. FAGIOLO DELL'ARCO, *L'immagine al potere. Vita di Giovan Lorenzo Bernini*, Roma-Bari 2001, pp. 15-38; Id., *Berniniana. Novità sul regista del Barocco*, Milano 2002, pp. 16-19.

³ F. BALDINUCCI, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernini scultore, architetto e pittore*, Firenze 1682; I. LAVIN, *Bernini e l'unità delle arti visive*, Roma 1980, pp. 12-13; R. WITTKOWER, *Bernini. Lo scultore del Barocco romano*, Milano 1990, pp. 12-14, 195; A. BACCHI, *Del conciliare l'inconciliabile. Da Pietro a Gian Lorenzo Bernini: commissioni, maturazioni stilistiche e pratiche di bottega*, in *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 21 maggio-16 settembre 1999), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, M.G. Bernardini, Milano 1999, pp. 65-76; 66-70; FAGIOLO DELL'ARCO, *L'immagine al potere... cit.*, pp. 24-25 e sgg.

⁴ Dell'estesa bibliografia richiamo soltanto i fondamentali: LAVIN, *Bernini e l'unità delle arti... cit.*, pp. 92-112, 117-136, 146-150; R. PREMESBERGER, *Berninis Cappella Cornaro. Eine Bild-Wort-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts?*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XLIX, 1986, 2, pp. 190-219; *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1987; W.L. BARCHAM, *Some new documents on Federico Cornaro's two chapels in Rome*, "The Burlington Magazine", CXXXV, 1993, pp. 821-822; MARDER, *Bernini and the Art... cit.*, pp. 110-116, e alcuni più recenti contributi: L. CARLONI, *La Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria: nuove evidenze e acquisizioni sulla "men cattiva opera" del Bernini*, in C. STRINATI, M.G. BERNARDINI, *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco. I restauri*, Milano 1999, pp. 37-46; M. FAGIOLO, *Roma barocca: i protagonisti, gli spazi urbani, i grandi temi*, Roma 2013, pp. 127-132; S. STURM, *L'architettura dei Carmelitani Scalzi in età barocca. La 'Provincia Romana': Lazio, Umbria e Marche (1597-1705)*, Roma 2015, pp. 116-128.

⁵ Bianco e nero antico, Bianco e nero di Portovenere, Nero di Belgio, Bigio antico, marmo Africano morato, Breccia policroma, Bianco e nero di Aquitania, Giallo di Numidia, Giallo antico, Breccia verde africana, Verde antico, Alabastri tartarugati, nuvolati e fioriti, Bardiglio di Carrara, Diaspro tenero di Sicilia, Lapislazzuli. Sul tema segnalò in particolare LAVIN, *Bernini e l'unità delle arti... cit.*, pp. 206-213; CARLONI, *La Cappella Cornaro... cit.*, pp. 39-40 e *passim*; D. GALLAVOTTI CAVALLEIRO, *I colori del barocco: l'arte dei marmi policromi*, in FAGIOLO, *Roma barocca... cit.*, pp. 543-550.

Il colore, la calda policromia, l'accostamento sinergico di antico e nuovo, da un lato, l'azzerramento del colore nel gruppo scultoreo centrale e nei palchetti laterali dall'altro, per restituire la drammaticità realistica del mondo reale grazie al ricorso congiunto di politiche cromatiche antitetiche ma complementari. Colore e annullamento del colore partecipano a un comune repertorio mentale e figurativo dell'artista, che affonda le sue radici proprio nella poliedricità dei riferimenti di fondo che ne hanno formato la personalità fin dagli anni giovanili. L'Antico, Palladio, il mondo classico, la scultura ellenica, da un lato. Ma anche quel ricchissimo crogiuolo di influenze nordiche, toscane e mediterranee costituito dal *reseaux* culturale delle botteghe napoletane di scultura tra la fine del '500 e i primi del '600, dove Bernini nasce e dove il padre opera⁸.

Monocromo e architettura: allusione e classicismo

Emblematici i riflessi di questo approccio complesso al colore e ai materiali nella produzione architettonica di Bernini, nel quadro di una ricerca linguistica vibrante, drammatica, scenografica. Se le sue costruzioni scultoreo-architettoniche sono spesso rimarcate da un'intensa volontà di brillanti contrasti di colore⁹, altrettanto verificabile è l'opzione deliberata, in alcuni contesti, dell'uso esclusivo del monocromo, laddove anche nella configurazione degli involucri spaziali l'artista intenda allacciare precisi collegamenti con archetipi classici. È il caso della chiesa dell'Assunta di Ariccia, "*pantheon marianum*" così come celebrata dai diari di Fabio Chigi ma anche dalla panegirica scientifica di Athanasius Kircher, dal legame formale e proporzionale evidente con l'archetipo centrico del tempio adrianeo poi chiesa anch'essa mariana dedicata a Santa Maria ad Martyres¹⁰. Ad Ariccia Bernini rinuncia ad ogni concessione cromatica, salvo nell'affresco absidale affidato al Borgognone,

perseguendo una strada di rigorosa finitura monocroma del cilindro, delle cappelle, della cupola costolonata e cassettonata, e, ovviamente, dei gruppi scultorei in stucco che disegnano sull'anello d'imposta della volta luminosa e perfettamente emisferica una candida schiera angelica, intenta ad accogliere il mistero di Maria, richiamando l'attenzione dei fedeli e preparando la festa del cielo con gesti allusivi al lancio rituale di petali di fiori (fig. 3). Come ricorrente negli allestimenti berniniani, molteplici significati, più o meno reconditi, vengono evocati dalle scelte formali e cromatiche dell'impresa, dove il bianco è leggibile come richiamo dell'Antico, esaltazione di una perfetta soluzione formale¹¹, allusione al mistero luminoso dell'assunzione dell'Immacolata per antonomasia¹².

Minor carica evocativa, ma analoghi richiami simbolici dati dalla semplificazione formale e di finitura, sono rintracciabili nella coeva San Tommaso da Villanova, eretta sulla preesistente chiesa matrice di Castel Gandolfo, ad esaltare le virtù di un santo appena canonizzato da Alessandro VII, come sottolineato dagli otto giganteschi medaglioni a rilievo al piede degli spicchi della cupola. Ma il dato che emerge con più evidenza è la distinzione delle scelte di Ariccia e Castel Gandolfo rispetto alla ricchissima orchestrazione policroma della brillante scatola scenica di Sant'Andrea al Quirinale, dove la pressione del committente, il principe Camillo Pamphili, impone il ricorso a preziosi rivestimenti marmorei, indorature, contrasti e scale di colori, come nell'azzurro mosaicato absidale che si schiarisce gradualmente verso la luce apicale, laddove Bernini confessa di aver meditato in origine anche per questo progetto l'ipotesi di una completa neutralizzazione del colore¹³.

Ancora l'evocazione di prestigiosi modelli del mondo classico, quali le strade colonnate romane (Tyro, Palmyra), e tra questi anche le ricostruzioni e le riproduzioni palladiane, accan-





⁶ Forse, si è ipotizzato, allusive delle grandi volte cassettonate della basilica di San Pietro, appena riconfigurata con policromi rivestimenti interni da Bernini per il giubileo del 1650 (A. BLUNT, *Gianlorenzo Bernini: Illusionism and Mysticism*, "Art History" I, 1978, 78, pp. 67-89: 76; LAVIN, *Bernini e l'unità delle arti...* cit., pp. 101-104; M.J. CALL, *Boxing Teresa. The Counter-Reformation and Bernini's Cornaro Chapel*, "Woman's Art Journal", XVIII, 1997, 1, pp. 34-39: 38).

⁷ GALLAVOTTI CAVALLERO, *I colori del barocco...* cit., pp. 546-547; sulla prassi berniniana di ritoccare a tempera le venature dei rivestimenti marmorei, cfr. anche CARLONI, *La Cappella Cornaro...* cit., p. 45.

⁸ Cromosomi culturali fiorentini e napoletani agiscono nel profondo della formazione del giovane artista, depositando lasciti di diversa origine, provenienti dall'eredità della cultura fiorentina delle 'pietre dure' e della tecnica dell'encausto, importata a Napoli da Antonio Dosio e da altri artisti quali lo stesso Pietro Bernini, e dalla inventiva creatività sperimentata da artisti cosmopoliti, quali lo scultore-architetto lombardo Cosimo Fanzago. Coetaneo di Gian Lorenzo, versatile nel ricorso a un'intensa policromia come strumento di resa spaziale, come nelle incrostazioni nella Certosa di San Martino, alla sinergia tra rivisitate forme plastiche e innovativo uso della luce abbagliante, come nel precoce altare di Pescostanzo, alla purificazione volumetrica e cromatica dello spazio confinato, come nei candidi interni di Santa Maria Egiziaca a Pizzofalcone (1648-51; completata da Francesco Picchiatti nel 1691-94). Sugli scambi e le contaminazioni negli ambienti napoletani di primo Seicento rimando solo a WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia...* cit., pp. 250-253; G. CANTONE, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Napoli 1984; EAD., *Napoli barocca*, Roma-Bari 1992; A. SPINOSA, *Cosimo Fanzago, lombardo a Napoli*, in *La scultura del Seicento a Napoli*, a cura di F. Abbate, Torino 1997, pp. 57-82; D. DEL PESCO, *Napoli capitale*, in *Il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2003, pp. 510-541: 517-520; e in ultimo a Giovanni Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultore fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli, a cura di E. Barletti, Firenze 2011, in particolare M.I. CATALANO, *Dosio, gli scultori, i marmorari e l'architettura di decorazione nella Certosa di San Martino a Napoli*, ivi, pp. 661-699.

to alla ricerca contestuale di enfasi monumentale e semplificazione formale in un complicatissimo contesto topografico¹⁴, spingono Bernini alla fulminante soluzione del porticato libero di piazza San Pietro, con le candide quinte a emiciclo di colonne doriche in travertino, anticonvenzionalmente sormontate dalla trabeazione ionica¹⁵ meglio sensibile ai riflessi di luce (fig. 4), e la schiera di santi e profeti, ancora in travertino, protagonisti del filtro spaziale e metaforico tra il gigantesco invaso planisferico della piazza ovale e la sconfinata volta del cielo¹⁶.

Bianco come mimesi

Il carattere forse più originale dell'uso strumentale del non colore impiegato da Bernini è probabilmente quello identificabile nella sua ricerca di un'architettura naturalizzata, evocante cioè nelle soluzioni formali e nel suo significato la esplicitazione di un'ipotesi concettuale, a lungo inseguita dall'artista, di un'origine naturale del prodotto architettonico. Questa ricerca passa attraverso prestigiosi fallimenti, quali il terzo progetto per il fronte orientale del Louvre, con

una massiccia scogliera basamentale, o l'incompiuto palazzo Ludovisi poi Montecitorio, naturalisticamente sbozzato nei cantonali marginali e nei davanzali mimetici con la volontà di teatralizzare drammaticamente l'ipotetico processo genetico del costruito direttamente dalla roccia naturale¹⁷. In realtà tutti i progetti berniniani di architettura naturalizzata e di fronti a scogliera, che Marcello Fagiolo ha recentemente paragonato a "epifanie marittime", confrontandole con le suggestive scogliere calcaree di Dover, Étretat in Normandia, Ponza¹⁸ (fig. 5), si risolsero in cantieri incompiuti, tranne in due casi: un castello riconfigurato nel 1674, una delle sue ultime esecuzioni, per gli emergenti Altieri nella periferica Monterano, con un prospetto a scogliera sormontato dal Leone araldico in pietra trachite, e il centralissimo allestimento noatico della Fontana dei Fiumi a piazza Navona¹⁹. Qui la ricerca dell'artista di un'architettura mimetica della natura nel suo tumultuoso divenire raggiunge il suo apice, grazie anche al contributo del colore, della grana superficiale, della consistenza fossile del travertino, e di un inaspetta-



Fig. 3 G.L. Bernini, *Angeli festanti in stucco*, 1664 (Ariccia, chiesa dell'Assunzione di Maria). Particolare della cupola.

Fig. 4 Emiciclo nord di piazza San Pietro, Roma, 1663. Particolare dell'ordine 'abbreviato' berniniano e dell'attico filtrante, con balaustre, insegne chigiane, statue di santi e profeti.

to e sconcertante contrasto di colore, solo di recente portato alla luce. Scoglio roccioso squassato dagli elementi, che Bernini ritiene l'elemento più importante della composizione, tanto da riservarlo alla propria esecuzione personale con la tecnica dello 'scalpello acquatico', anche impiegata a palazzo Ludovisi e nella villa del Vascello presso San Pancrazio, evocante la forza primigenia dell'azione delle acque²⁰. Nota l'articolazione narrativa del gruppo scultoreo, concepito in torsione dinamica, come allusione alle forze di rotazione terrestre da cui è scaturita la frammentazione della Pangea originaria, nell'atto apicale e drammatico della separazione dei *Quattro continenti*²¹, crepato da forze naturali, scosso dal vento, animato da animali e piante scoperte in mondi lontani da esploratori e missionari. Terra modellata dalle acque, progressivamente naturalizzata nella sua ideazione compositiva, risolta in un doppio arco naturale con quattro speroni-contrafforti, connotata dal segno dominante della grande crepa obliqua sopra cui si appoggia in falso con sconcertante precarietà il pesante monolite: intuizione progettuale come appare nel disegno di Lipsia, ma di più, veristica rappresentazione degli effetti di una vera e propria folgorazione. Un moncone sporgente sopra la grande fenditura verticale, scandito già nei modelli dai consueti filamenti raggiati berniniani, ha infatti rilevato di recente un importante elemento aggiuntivo della scena vivente concepita da Bernini. I pagamenti nella fase finale del cantiere nel giugno 1651 all'indoratore Marc'Antonio Inverno²², incaricato insieme al pittore Guido Ubaldo Abbatini della decorazione parziale del gruppo, con "tinta dello scoglio, palme e fogliami", fanno comprendere la deliberata volontà di

Bernini di accentuare la resa veristica della scultura con coloriture – destinate ad essere presto cancellate dal dilavamento delle acque ma sufficienti a garantire lo spettacolo inaugurale del monumento – che, smentendo clamorosamente l'assunto della resa policroma esclusivamente col trattamento delle superfici, avrebbero coinvolto anche il possente raggio di folgore (fig. 6), perno simbolico dello sconvolgimento naturale, ideale prosecuzione del grande asse solare rappresentato dall'obelisco. Con qualche inserto di colore, la monocromia di volumi e forme scolpite esprime nella poetica scenografica di Bernini il concetto di un'architettura naturalizzata, riconosciuta espressione di quelle "relazioni vigenti nel Barocco romano tra la Natura e le Arti, tra paesaggio urbano e la scena delle rocce e delle acque"²³. Bianco, dunque, come *mimesi*, imitazione della natura, resa veristica non solo di un evento, ma della lunga, millenaria storia terrestre effigiata nel suo divenire.

Borromini: bianco come allusione tensionale

Diverso l'atteggiamento di Borromini, il quale adotta sistematicamente l'opzione per il bianco nei prospetti, negli interni, in elementi costruttivi e decorativi, ad esaltare i volumi, i giochi di luce, i contrasti netti, i profili taglienti, la perfezione degli incastri, il dinamismo di forze latenti espresse attraverso le sue eccezionali capacità di controllo formale e strutturale dell'edificato. Inestato di eruditi significati allusivi e simbolici, il fluido spazio monocromo borrominiano rappresenta in maniera autentica non una natura imitativa o narrativa, come in Bernini, ma la consistenza delle forze agenti nella struttura, le tensioni drammatiche che la pervadono, i campi di for-

⁹ Tra il bianco (travertino, marmo, stucchi), il rosso (diaspro), l'oro (come nella Sala Ducale in Vaticano, o nel monumento funebre di Alessandro VII); cfr. solo LAVIN, *Bernini e l'unità delle arti...* cit., pp. 10-14, 139-149; F. BORSI, *Bernini Architetto*, Milano 1980, pp. 236 e *passim*; MARDER, *Bernini and the Art...* cit., pp. 103-104; FAGIOLO, *Roma barocca...* cit., pp. 104-109.

¹⁰ Sul cantiere di Ariccia, mi limito a segnalare il compendio *L'Ariccia del Bernini*, catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 10 ottobre-31 dicembre 1998), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, F. Petrucci, Roma 1998, e le riflessioni di T. MARDER, *Bernini and the Art...* cit., pp. 239-259, e P. PORTOGHESI, *Concordia discors: introduzione all'architettura barocca a Roma*, in FAGIOLO, *Roma barocca...* cit., pp. 11-63: 13-15.

¹¹ Bernini commentava che se nel coevo porticato di San Pietro vi erano cento errori (ovvero indispensabili provvedimenti correttivi) l'Assunta ne era completamente esente, 'candidamente' priva di difetti.

¹² Il dogma dell'Immacolata concezione, proclamato solo nel 1854 da Pio IX, dopo un'affermazione *de facto* nell'iconografia sacra cattolica del '500, era stato tra l'altro promosso proprio da Alessandro VII con la bolla *Sollicitudo omnium Ecclesiarum* dell'8 dicembre 1661; rimando solo a M. ROSA, *Alessandro VII, papa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, 1960, pp. 205-215: 210; ID., *Alessandro VII*, in *Enciclopedia dei papi*, a cura di M. Bray, III, Roma 2000, pp. 336-345: 340.

¹³ Significativa, per quanto meno clamorosa, appare a tal proposito anche la scelta per una rigorosa finitura monocroma adottata da Bernini nel precoce intervento in palazzo Barberini, dove gli è riconosciuta la paternità della saletta ovale dietro il grande salone, scandita da un impianto trasverso con nicchie e sfondati sulle diagonali, prova generale per lo schema del Sant'Andrea, e da una elegante teoria di paraste ioniche rudentate, opzioni che qualificano opportunamente uno spazio di ricevimento minore, destinato a ritrovi intimi di eruditi e letterati, che accoglie e rievoca, ancora una volta tramite un meccanismo di enfasi alla rovescia (non solo spazialmente ma anche per la riduzione decorativa e scenatica rispetto al gran salone), mitici frammenti del mondo classico; cfr. solo A. ANTINORI, *Roma: palazzo Barberini alle Quattro Fontane, in Il Seicento...* cit., pp. 140-145: 144; M. BEVILACQUA, *Il sole e le api: la nuova reggia dei Barberini, in Roma Barocca...* cit., pp. 184-187.

¹⁴ R. KRAUTHEIMER, *The Rome of Alexander VII, 1655-1667*, Princeton 1985, (trad. it. *Roma di Alessandro VII*, Roma 1987), pp. 63-73; L. BENEVOLO, *San Pietro e la città di Roma*, Roma-Bari 2004, pp. 42-43 e *passim*. Sulle matrici geometriche di piazza San Pietro cfr. anche M. BIRINDELLI, *La Machina Heroica. Il disegno di Gianlorenzo Bernini per piazza San Pietro*, Roma 1980; ID., *Piazza San Pietro*, Roma-Bari 1981; H. BREDEKAMP, *La fabbrica di San Pietro. Il principio della distruzione produttiva*, Torino 2005, pp. 154-159.

¹⁵ Sull'uso anticonvenzionale e 'abbreviato' dell'ordine in Bernini, cfr. in ultimo PORTOGHESI, *Concordia discors...* cit., pp. 47-48.

¹⁶ Così M. FAGIOLO, *Arche-tipologia della piazza di S. Pietro, in Immagini del Barocco. Bernini e la cultura del Seicento*, atti del convegno (Roma, 1981), a cura di M. Fagiolo, G. Spagnesi, Roma 1982, pp. 117-132.

¹⁷ Soluzione che avrebbe poi fatto scuola nella divulgazione del linguaggio scenografico berniniano tra le generazioni successive, come nello squassamento tellurico imposto da Nicola Salvi sul fondale del 'trionfo d'acque' della Fontana di Trevi (1732-62).

¹⁸ FAGIOLO, *Roma barocca...* cit., pp. 185-186.

¹⁹ A celebrare in un nuovo "Foro Pamphilio" le doti di governo di papa Innocenzo X, esaltato come nuovo Noè in un'ambientazione diluviana, luogo baricentrico della strategia pontificia, inserito nel 1644 nel percorso del Possesso. Su questi temi cfr. C. D'ONOFRIO, *Acque e Fontane di Roma*, Roma 1977, pp. 450-457; BORSI, *Bernini...* cit., pp. 314-315; S. STURM, *L'Eremita*

Montevirginio e la tipologia del Santo Deserto, Roma 2002, pp. 111-115; M. FAGIOLO, *La scena delle acque*, in Gian Lorenzo Bernini. *Regista del Barocco...* cit., pp. 137-146.

²⁰ MARDER, *Bernini and the Art...* cit., pp. 93-100; FAGIOLO, *Roma barocca...* cit., pp. 181-186.

²¹ Cfr. P. FANCELLI, *Il rilevamento della Fontana dei Fiumi*, in *Roma Barocca...* cit., pp. 208-213.

²² Pagamenti del 9 giugno 1651 all'Abbatini per "tinta allo scoglio, palme e fogliami", il 10 giugno all'Inverno come acconto per "indoratura (...) alle quattro iscrizioni della guglia e della tinta che dà allo scoglio" (FAGIOLO, *Roma barocca...* cit., pp. 344, 359 n. 31). L'indoratura avrebbe rivestito, oltre che le iscrizioni, la colomba araldica, le scritte e le monete, proprio i filamenti del moncone di roccia/folgore.

²³ FAGIOLO, *Roma barocca...* cit., p.173.

²⁴ P. PORTOGHESI, *Storia di San Carlino alle Quattro Fontane*, Roma 2001, pp. 103-106, 163.

²⁵ Cfr. le recenti ricerche proposte in C. FALCOLINI, *Algorithms for Geometrical Models in Borromini's San Carlino alle Quattro Fontane*, in *Handbook of Research on Visual Computing and Emerging Geometrical. Design Tools*, edited by G. Amoruso, Hershey 2016, pp. 642-665.

²⁶ Evocazione di una ricerca dell'infinitamente piccolo, speculare alla ricerca di spazi di infinito praticata nella coeva cultura illusoria degli sfondati di cielo nelle volte di chiese e saloni (P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, Roma 2011, pp. 95-97). Sull'Oratorio Romano, mi limito a rimandare al fondamentale studio di J. CONNORS, *Borromini and the Roman Oratory. Style and Society*, New York-London 1980 (in particolare sulla configurazione della facciata cfr. pp. 32-39), e in ultimo ad A. DI FALCO, *Francesco Borromini, Virgilio Spada e la costruzione della Casa dei Filippini. Contributi per la storia costruttiva dell'Oratorio a seguito dei lavori di restauro e di alcune fonti inedite*, Roma 2015.

²⁷ "Fu molto conteso – afferma Borromini nell'*Opus* (cap. XXVIII, "Della Libreria") – se si doveva fare in volta o soffitto", tanto che venne preferita inizialmente la copertura a volta, meglio rispondente alla protezione da quei "nemici capitali dei libri", l'acqua e il fuoco, sebbene sconsigliabile (se non temeraria, come scrive Borromini) in un vasto ambiente all'ultimo piano, privo di contrappesi murari sui margini, per "la violenza" che avrebbe sprigionato sui muri d'ambito con le spinte laterali (F. BORROMINI, *Opus architectonicum*, a cura di J. Connors, Milano 1998, pp. 195-201: 197).

²⁸ Così Borromini giustifica la scelta nell'*Opus*: "non vollì indorare né dipingere, ma gli diedi il colore del travertino, il che ha del grande assai e si fece con poca spesa" (BORROMINI, *Opus architectonicum* cit., p. 198). Sulla biblioteca cfr. in particolare CONNORS, *Borromini and the Roman Oratory...* cit., pp. 2, 56; DI FALCO, *Francesco Borromini...* cit., pp. 44-48, 289.

²⁹ F. BELLINI, *Le cupole di Borromini*, Milano 2004, pp. 155, 168-169.



za generatori della forma, come gli schemi gravitazionali di Paolo Portoghesi ipotizzano per il San Carlino²⁴.

Nella continuità delle nervature si esplicita l'azione di strutture dinamiche, di forze contrastanti (come nei complessi meccanismi statici delle volte), di tensioni potenziali, evocate da armature affogate (come nella voltina avvolgente il chiostro del San Carlino), dal movimento torsionale degli arconi d'imposta della cupola del San Carlino, dall'impressionante ondeggiamento sinusoidale della trabeazione nella minuscola cappella ipogea presso la cripta, immaginata da Borromini come proprio sacello sepolcrale. Strutture risolte da arditi equilibri di forze, leggibili a vista, nella purificazione dello spazio da sovrastrutture cromatiche e ornamentali, nella flessione delle pareti murarie e delle membrature, evocati dalle curve generatrici delle superfici, come quella della cupola del San Carlino, ottenuta dalla movimentazione in fase esecutiva delle centine lungo un perimetro assimilabile piuttosto che a un ovale a una curvatura complessa, l'epitrocoide, secondo studi recenti, risultato di una rotazione non intorno a un punto, ma intorno a una curva primaria²⁵.

Bianco come enfasi della forma

In alcuni particolari del fondamentale cantiere dell'Oratorio Romano (1637-50), il monocromo pauperista imposto dalla committenza ("mi hanno tenuto le mani e conseguentemente mi è

convenuto in più luoghi obedir più a loro che al voler dell'arte", denuncia Borromini nell'*Opus*) si presta a strepitose soluzioni di dettaglio, come la parasta in marmo incurvata del grande camino del refettorio, secondo un'inversione morfologica di modelli del Montano, o il ricciolo ridotto a scala microscopica nella voluta di raccordo col prospetto della biblioteca²⁶. Singolarmente, anche nel soffitto della biblioteca dell'Oratorio (fig. 7), la soluzione alleggerita in cassettonato ligneo adottata per ragioni statiche²⁷ non è esente dalla ricerca di evocare, almeno nell'*apparenza* se non nella *sostanza*, modelli in travertino osservati da Borromini nel foro di Nerva, con un'atipica velatura cinerea, giustificata, come affermato nell'*Opus Architectonicum*, anche da ragioni psicologiche, a scongiurare timori di crolli e incendi di una copertura troppo fragile²⁸. Una gradazione del bianco che, ancora una volta, evoca una realtà illusoria, in questo caso non in chiave spaziale, ma mimetica di un materiale più nobile, solido e ignifugo del legno.

Bianco anche come strumento di esaltazione della forma, genialmente concepita in incastri di piani apparentemente contraddittori, come negli stupefacenti zoccoli pulvinati delle paraste angolari della Cappella dei Re Magi, inclusive della concavità dello smusso e della convessità della modanatura, o nella sapiente cupola a spicchi concavo-convessi di Sant'Ivo alla Sapienza, ispirata a complesse coperture a ombrello di ambienti termali romani²⁹. Il bianco è comprimario

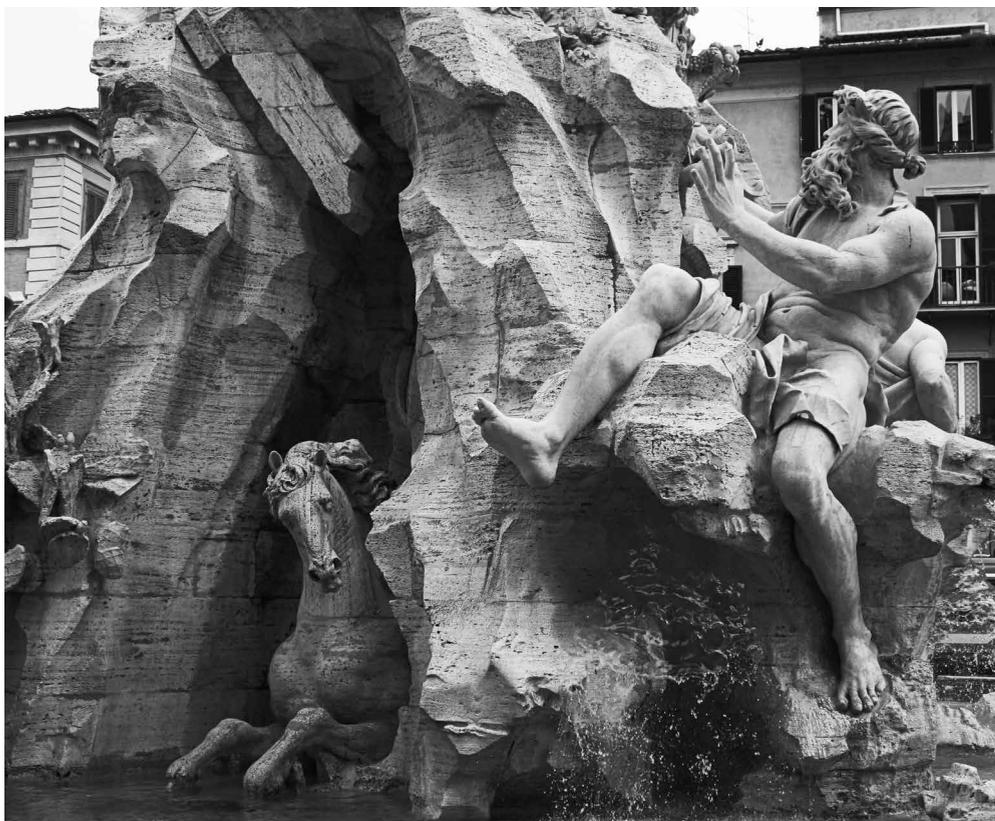


Fig. 5 Falesia calcarea di Étretat, Normandia. Dettaglio del colossale 'arco di Manneporte' (da Fagiolo, *Roma barocca... cit.*, 2013).

Fig. 6 G.L. Bernini, Fontana dei Fiumi, 1648-51 (Roma, piazza Navona). Particolare del basamento roccioso spaccato dalla folgore.

costante delle ardite soluzioni formali e plastiche di Borromini, congeniale non solo a dimostrare forze agenti sul campo o membrature in tensione, ma anche ad ottenere clamorosi risultati di amplificazione spaziale, come nella galleria Spada (1652-53), dove luci e ombre collaborano all'*artificio stupendo* "che in sua pochezza suol mostrare gran cose", celebrato nell'ode moralistica di Bernardino Spada³⁰, o nella più recondita, progressiva deformazione anamorfica dei balaustrati dell'ultima spira dello scalone ovale di palazzo Barberini (fig. 8), funzionale a fornire la sensazione di una illusoria profondità di campo, di un'elica senza fine, proiettata all'infinito. Anche nell'ultima, visionaria stagione di Borromini, il colore bianco svolge un ruolo da protagonista in vibranti opere scultoreo-architettoniche, sintomatiche della sua irrequietezza interiore, e anche del tentativo di esplorare fino alle estreme conseguenze le potenzialità espressive della parete in movimento e della trabeazione inflessa, come negli allestimenti dei monumenti sepolcrali nelle navate laterali del Laterano, con articolazioni prospettiche ed evocazioni di profonde spazialità illusorie rese dalla magistrale commistione di frammenti medievali e plastiche ondulate della muratura e delle membrature³¹.

Bianco come allusione simbolica

Proprio al Laterano, il magistrale restauro di Borromini in vista del Giubileo del 1650 si risolve, negli ultimi mesi del cantiere, in una gigante-

sca operazione di *restyling* dell'interno, sotto la luminosa, inconfondibile e simbolica cifra dello stucco bianco. La candida, enigmatica navata avvolgente è il risultato riconosciuto di un preciso programma iconologico scaturito da ipotesi congiunte di Borromini e Virgilio Spada, che intendeva richiamare l'archetipo della *Gerusalemme Celeste*, fondata, come la basilica rinnovata, su dodici portali con iscritti i nomi degli apostoli³². Giulio Carlo Argan aveva notato che, se San Pietro era il monumento creato per l'eternità, San Giovanni era la basilica allestita per un solo giorno, l'inaugurazione del Giubileo, leggibile sotto l'allegoria della città santa, "pronta come una sposa, abbigliata per il suo sposo", l'Agnello dell'Apocalisse³³, e lo stesso Innocenzo X viene celebrato in un'epigrafe come "sponso amatissimo" della "sacrosanta Lateranensis Ecclesia"³⁴. Così le estese decorazioni a stucco, la smussatura di angoli e spigoli con un popolo di cherubini alati, le corone e le ghirlande delle volte alludono a un abito nuziale, addobbo festivo 'di un solo giorno', evocato anche dagli spettacoli di luce congegnati da Borromini ricorrendo alla sua colta erudizione e alle sue competenze illuminotecniche: profusione luminosa nella navata centrale, alternanza drammatica di campate oscure e volte inondate di luce captata nelle navate intermedie, sequenze di volte luminose contrastanti con i corridoi oscuri delle navate marginali, angoli sistematicamente smussati ad accentuare i contrasti chiaroscurali. E un ulte-

³⁰ M. CAMEROTA, *L'architettura illusoria*, in *Il Seicento... cit.*, pp. 34-47: 36-38.

³¹ Come nelle tombe di Sergio IV, del cardinal Giussano, del cardinal De Chaves, del cardinal Acquaviva; rimando solo ad A. BLUNT, *Vita e opere di Borromini*, Roma-Bari 1983, pp. 136-145; A. ROCA DE AMICIS, *Francesco Borromini*, in *Il Seicento... cit.*, pp. 162-183: 180-181.

³² BLUNT, *Vita e opere di Borromini* cit., p. 136; M. FAGIOLO, *Borromini in Laterano. Il "Nuovo Tempio" per il Concilio Universale*, "L'Arte", s. 4, 1971, 3, pp. 5-44; L. BARROERO, *La Basilica dal Cinquecento ai nostri giorni*, in *San Giovanni in Laterano*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1990, pp. 145-255: 155-161; A. ROCA DE AMICIS, *L'opera di Borromini in San Giovanni in Laterano: gli anni della fabbrica (1646-1650)*, Roma 1995, pp. 37-71; B.M. APOLLONJ GHETTI, *La basilica del Salvatore poi di S. Giovanni al Laterano, cattedrale di Roma*, a cura di E. Russo, San Marino 2013, pp. 61-65, 181-191.

³³ G.C. ARGAN, *Borromini e Bernini*, in *Studi sul Borromini*, atti del convegno (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 1967), Roma 1970, I, pp. 225-229.

³⁴ A. ZUCCARI, *Borromini tra religiosità borromica e cultura scientifica*, in *Innocenzo X Pamphilj. Arte e potere a Roma nell'Età Barocca*, a cura di A. Zuccari, S. Macioce, Roma 1990, pp. 35-73: 55-64; FAGIOLO, *Roma barocca... cit.*, p. 281.



³⁵ ROCA DE AMICIS, *L'opera di Borromini in San Giovanni...* cit., pp. 106-112, e in ultimo FAGIOLO, *Roma barocca...* cit., pp. 286-289.

³⁶ Per le osservazioni che seguono, faccio riferimento in particolare alla approfondita biografia di F. SCHULZE, *Mies van der Rohe. A Critical Biography*, Chicago-London 1985; al sintetico, ma ovviamente ben documentato profilo in P.C. JOHNSON, *Mies van der Rohe*, New York 1978³ (prima ed. New York 1947); alle più recenti letture critiche di J.L. COHEN, *Ludwig Mies van der Rohe*, Paris 1994 (trad. it. *Ludwig Mies van der Rohe*, Roma-Bari 2011); F. NEUMEYER, *Ludwig Mies van der Rohe: le architetture, gli scritti*, a cura di M. Caja, M. De Benedetti, Milano 1996; A.C. MARTÍ, *Silenzi eloquenti. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, a cura di S. Pierini, Milano 2002; *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole*, a cura di V. Pizzigoni, Torino 2010.

³⁷ Collegata, come l'ambiente di formazione del ticinese presso il duomo di Milano, a una prestigiosa fabbrica tardoantica, quella della Cappella Palatina. Sull'ambiente di origine dell'architetto, cfr. SCHULZE, *Mies van der Rohe...* cit., pp. 3-19; COHEN, *Ludwig Mies...* cit., pp. 7-8.

³⁸ Divulgata da una delle sue celebri, laconiche massime, "il buon Dio è nei particolari", che rovesciava il detto popolare tedesco "il Diavolo si nasconde nei dettagli" (anche le migliori intenzioni, cioè, rischiano di essere vanificate dagli errori di dettaglio e dalla mancanza di precisione esecutiva); cfr. COHEN, *Ludwig Mies...* cit., p. 124.

³⁹ Come affiora anche nella ricerca di purificazione formale e chiarezza strutturale di Mies, il quale sosteneva che "la vera grandezza delle cattedrali gotiche era legata all'assenza di tubature", quegli elementi impiantistici da lui sistematicamente relegati entro vani dedicati e dietro pareti opache, come i quattro piani apicali del Seagram Building (così Joseph Y. Fujikawa, in *Impressions of Mies; an Interview on Mies van der Rohe; his Early Chicago Years 1938-1948*, a cura di W.S. Shell, Chicago 1988, p. 20).

⁴⁰ Che metteva a dura prova la pazienza di allievi e collaboratori. È noto il fastidio del sorgivo Bernini, che lamentava l'apparente irresolutezza ideativa di Borromini nella sua infinita stratificazione di varianti e ripensamenti: "non si contentava mai - diceva Bernini - e voleva dentro una cosa cavare un'altra, e nell'altra l'altra, senza finire mai". Così l'amico e collega Lu-

riore, arcano meccanismo luminoso celebrativo dell'unico giorno, riconosciuto nella sua massima efficacia in una data (alla metà di febbraio) e in un'ora (a mezzogiorno) allusivi dell'indizione del primo Giubileo della storia, indetto da Bonifacio VIII il 17 febbraio del 1300, quando i raggi del sole ritagliati dalle finestre meridionali della navata centrale, risagomate da Borromini secondo un meccanismo di luce criptografica già ipotizzato per villa Pamphili al Gianicolo, centrano esattamente i tabernacoli sul fianco nord, dando luogo a un vero e proprio 'spettacolo di mezzogiorno' rievocativo del primo giorno del primo Giubileo³⁵ (fig. 9).

Mies vs. Borromini

Una possibile sintesi degli approcci al bianco esperiti dai due maestri del Barocco potrebbe leggersi, nella ovvia differenza contestuale, tre secoli dopo nell'opera di Ludwig Mies van der Rohe³⁶. Confrontabile con Borromini per origini, formazione, metodologia; assimilabile a obiettivi e atteggiamenti berniniani, nella politica del colore. Mies ricorre con versatilità all'impiego di materiali tradizionali ma anche dei nuovi prodotti industriali, sintetizzando con sapien-

za i debiti della tradizione e le più avanzate tecnologie costruttive, con una libertà operativa e una progettazione d'avanguardia esperite con assoluta padronanza anche da Borromini. L'origine da una famiglia di scarpellini di antica tradizione³⁷, la ricerca calligrafica della perfezione nel dettaglio³⁸, la duratura concentrazione su alcuni essenziali problemi, la latente ma potente suggestione della chiarezza costruttiva gotica³⁹, l'infinito, maniacale ripensamento delle soluzioni progettuali⁴⁰, la sterminata, gelosa produzione grafica⁴¹ e, non ultima, la ridefinizione di un'identità riconoscibile attraverso la modifica del nome, tramite la crasi olandesizzata del cognome paterno Mies e di quello materno Rohe⁴², tutto ciò sembra apparentare il maestro del Bauhaus con il rivoluzionario architetto ticinese.

Bianco come fusione

Il colore è dominante nei progetti di Mies, sebbene selezionato, calibrato e a volte imposto da condizione contestuali. La scelta dell'onice mielato dell'Atlante per i setti verticali del Padiglione di Barcellona, ad esempio, è obbligata dalla necessità di reperire in fretta un pregiato rivestimento, nell'inverno del 1928. Viene così acqui-



stato nel porto di Amburgo l'unico blocco asciutto disponibile, subito lavorabile senza pericolo di rottura per ricavarvi lastre da 3 cm, e le sue dimensioni determinano il semi-modulo in altezza dell'edificio⁴³.

Ma la ricerca ossessiva sui dettagli costruttivi implica deliberate scelte cromatiche, in particolare nella finitura degli elementi strutturali in acciaio, come i tipici pilastri cruciformi, cromati nel Padiglione di Barcellona e negli interni di villa Tugendhat a Brno (1930), galvanizzati nell'esterno, neri nel campus dell'IIT di Chicago (1939-55) e in quelli rastremati a mo' di colonne classiche nella Neue Nationalgalerie di Berlino (1962-68), rivestiti di cemento e alluminio per ragioni ignifughe nei Lake Shore Drive Apartments di Chicago (1948-51), bruniti da rivestimenti in bronzo nel Seagram Building (1954-58) a evocare il tipico color ruggine dei vecchi serramenti di New York⁴⁴, e solo una volta, con una deliberata volontà significativa, bianchi, a villa Farnsworth a Plano (1945-51)⁴⁵. Una residenza da *single* in una foresta fuori Chicago dove Mies interpreta in maniera originale la tipologia della casa americana isolata nel verde, tramite trasparenze e ricorso integrale al bianco che la astrae

dal contesto. Sollevata dal suolo su due piastre a quote diverse, è caratterizzata dalla ricerca deliberata del minimo impatto, con la riduzione minimalista della struttura, la trasformazione integrale delle murature in schermi vetrati, l'eliminazione del colore dagli elementi portanti, e gli otto tipici pilastri a croce ostinatamente molati per cancellare ogni traccia di saldatura e infine verniciati a spruzzo in bianco⁴⁶. La neutralizzazione del colore, dunque, la riduzione visiva degli orizzontamenti in travertino e in cemento armato verniciato, dei piedritti in acciaio, dei telai delle vetrate correnti, come scelta riduzionista dell'impalcato architettonico all'essenziale, secondo l'assunto miesiano, "*beinahe nichts*" [quasi niente], a rendere l'involucro quasi invisibile: non per imitare, ma per lasciare spazio alla natura circostante, per consentire di leggere, in contrasto con un'architettura a basso impatto, la stupefacente ricchezza dei colori cangianti delle foreste dell'Illinois e dell'avvicinarsi delle stagioni (figg. 10-11). Bianco, dunque, come *fusione* dell'architettura con il contesto, come bene esprime Mies in una delle sue scarse ma eloquenti dichiarazioni di qualche anno più tardi: "Sono rimasto in quella casa dalla mattina alla

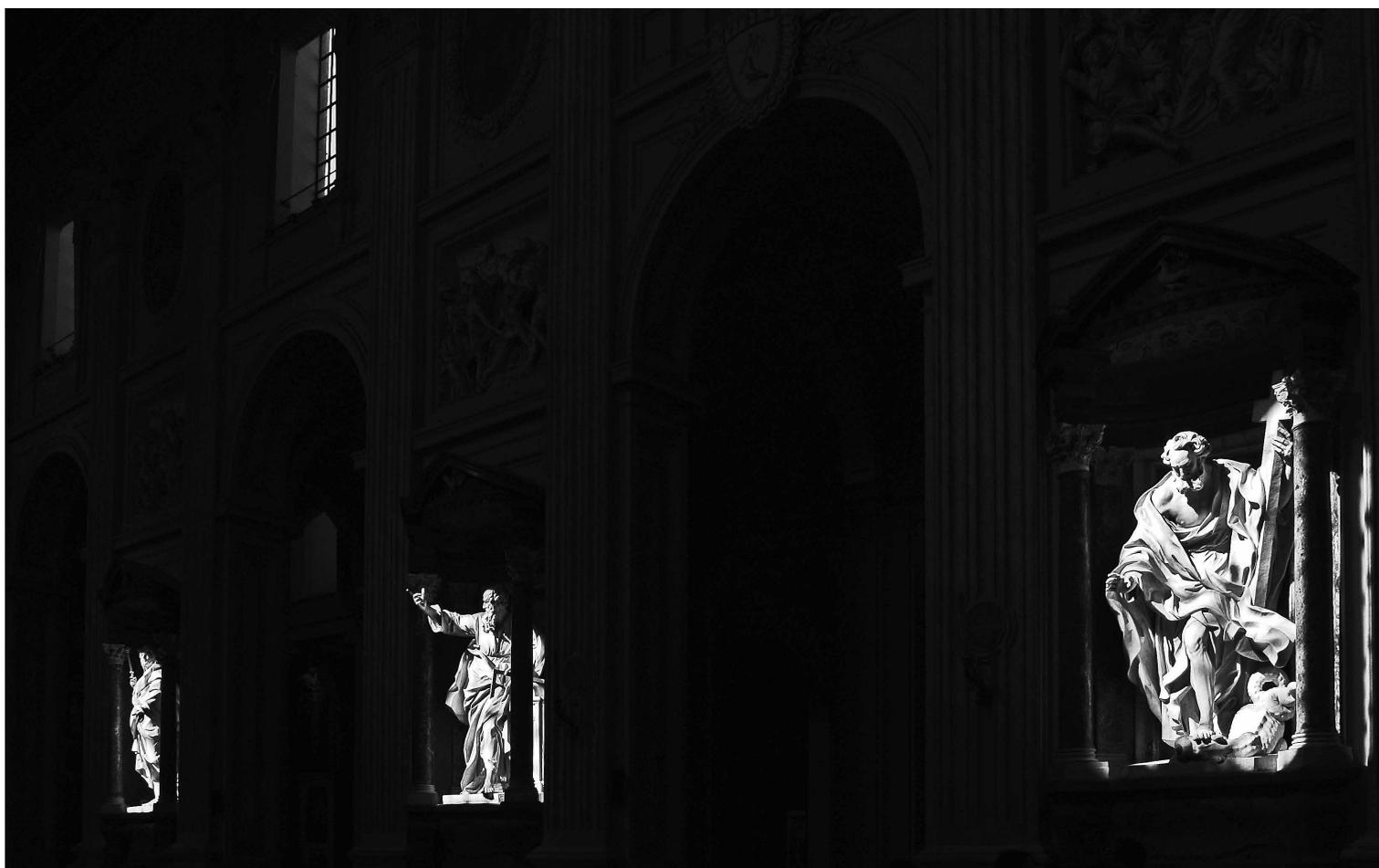
Fig. 7 F. Borromini, Biblioteca dell'Oratorio Romano, 1642-43. Particolare del soffitto ligneo (Roma).

Fig. 8 F. Borromini (attr.), Scala ovale, 1633 (Roma, palazzo Barberini). Particolare dell'ultima rampa, con riduzione anamorfica dei balaustrini.

Ludwig Hilberseimer commentava il lavoro del maestro, "Mies passa troppo tempo su un problema. Non riesce a decidersi", il quale peraltro costringeva alla medesima disciplina gli allievi dell'ultimo Bauhaus, imponendogli di ridisegnare temi elementari anche un centinaio di volte (L. HILBERSEIMER, *Mies van der Rohe*, Chicago 1956; COHEN, *Ludwig Mies...* cit., pp. 61-65, 124). Sul Bauhaus, segnalò solo l'antica ma sempre avvincente lettura di G.C. ARGAN, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino 1951.

⁴³ L'enorme lascito di circa 20.000 disegni e documenti di Mies, nascosti dalla compagna Lilly Reich (1885-1947) e solo nel dopoguerra ceduti al MoMa (S. GÜENTHER, *Lilly Reich Innenarchitektin, Designerin, Ausstellungsgestalterin*, Stuttgart 1988), anche apparenta l'architetto alla ricchissima produzione grafica di Borromini, geloso, quest'ultimo, di disegni e modelli, fino alla distruzione di una buona parte prima della morte, perché "i disegni sono come figli, non si lasciano in mani estranee" (ROCA DE AMICIS, *Francesco Borromini* cit., p. 178).

⁴⁴ La scelta dell'architetto di modificare il nome, in occasione del concorso del 1921 per gli uffici sulla Friedrichstrasse a Berlino, con l'aggiunta al cognome paterno Mies, dal significato dispregiativo in lingua tedesca, di quello materno Rohe, in una sintesi di accento fiammingo, ad evocare un debito verso la lezione dei maestri olandesi e in particolare di Hendrik Petrus Berlage nel recupero della magistrale lavorazione artigianale di pietra e mattoni, lo apparenta con l'analoga vicenda del maestro ticinese, che iniziò ad impiegare sistematicamente il soprannome *Borromino* per la firma di contratti e capitolati a partire dal febbraio 1629, al posto dell'originario Castelli, troppo inflazionato nella Roma dell'emigrazione lombarda secentesca,



a definire un profilo identitario ormai maturo e indipendente, ispirato, come si è supposto, alla devozione personale verso san Carlo Borromeo, e, forse, in omaggio agli antichi committenti del padre, i visconti Borromeo.

⁴³ Come spiegherà in una delle sue rare dichiarazioni postume, nel 1961, riportata in P. CARTER, *Mies van der Rohe, An Appreciation on the Occasion, this month of his 75th Birthday*, "Architectural Design", XXXI, 1961, 3, p. 100.

⁴⁴ COHEN, *Ludwig Mies...* cit., p. 110.

⁴⁵ Della vasta bibliografia sull'edificio, rimando alla ricostruzione saliente della vicenda progettuale in SCHULZE, *Mies van der Rohe...* cit., pp. 252-259, al breve commento dell'allievo Hilberseimer con belle foto della villa allora chiamata Fox River House (HILBERSEIMER, *Mies...* cit., pp. 63 e sgg.), alla lettura visiva in *Mies van der Rohe Farnsworth house, Plano, Illinois, 1945-50*, a cura di Y. Futagawa, Tokyo 1974.

⁴⁶ Un lungo processo progettuale, e un costoso percorso esecutivo che fa lievitare i costi, tanto da sfociare in una causa intentata dalla committente, probabilmente anche per ragioni di natura personale, da cui comunque l'architetto esce vincitore (COHEN, *Ludwig Mies...* cit., pp. 88-89).

⁴⁷ L. MIES VAN DER ROHE, intervista alla BBC, maggio 1959, cit. in W. TEGETHOFF, *Mies van der Rohe: die Villen und Landhausprojekte*, Krefeld-Essen 1981, p. 131.

⁴⁸ L. MIES VAN DER ROHE, colloquio con Dirk Lohan, Chicago, estate 1968, dattiloscritto in tedesco presso il fondo del MoMa di New York, p. 32, cit. in COHEN, *Ludwig Mies...* cit., p. 125.

sera. Fino a quel momento non sapevo quanto la natura potesse essere colorata. Bisogna badare ad utilizzare toni neutri negli interni, poiché fuori vi sono colori di ogni sorta. Questi colori cambiano in modo totale e continuo e vorrei dire che ciò è semplicemente magnifico⁴⁷.

Così il professionista a lungo a servizio dell'avanzato capitalismo imprenditoriale e tecnologico raggiunge nel piccolo cantiere di villa Farnsworth un risultato eclatante, dal grande rilievo poetico e simbolico, inversamente proporzionale alla riduzione formale dei suoi elementi. Minimo, quasi invisibile inserto antropico aggiunto nello scenario del creato, semplice comparsa sullo sfondo della straordinaria policromia della natura. Bianco come *fusione* con la natura e, in più, come riduzione, anche ideale, dell'architettura al suo ruolo autentico, riaffermato dallo stesso Mies, con tono laconico e distaccato, alla fine della sua straordinaria carriera: "non ho mai voluto cambiare il mondo, ma esprimerlo [...] Non intendo migliorare il mondo e non ho mai affermato di averlo voluto. Sono un architetto, interessato alla costruzione e alla progettazione"⁴⁸. Mies ridimensiona l'ambito dell'architettura a una corretta, discreta funzione, ne provo-

ca la fusione con gli elementi e i colori della natura, la riconduce ai suoi effettivi compiti strettamente funzionali, la libera dall'ambiguità che aveva tentato molte generazioni di architetti moderni, da Sullivan a Wright, di ergersi a un ruolo maieutico della società moderna. Forzando in maniera un po' *tranchant* il titolo di questo dibattito, si potrebbe dire che Mies impiega il 'mito del Bianco' per sfatare il 'mito' duraturo dell'architetto demiurgo, profeta di un mondo nuovo, interprete di un'epoca, e per ricondurre la disciplina dell'architettura alla sua quintessenza, per quanto magistrale, di attività squisitamente tecnica e funzionale, priva di connotati catartici e, in quanto tale, capace di inserirsi in maniera autentica e armonica nel colorato scenario di madre natura.

Fig. 9 Navata centrale della basilica di San Giovanni in Laterano, Roma. Gli effetti della luce criptografica sulle edicole degli Apostoli nel fianco nord.

Figg. 10-11 L. Mies van der Rohe, Villa Farnsworth, 1945-51 (Plano, Illinois).

