

ESTRATTO

ANTONELLA RANALDI,

Gli esordi del tema della colonna libera a Milano e a Bologna. La difesa di Ambrogio Magenta al suo progetto per il SS. Salvatore a Bologna (1605-1623),

in Storia e storiografia dell'arte dal Rinascimento al Barocco in Europa e nelle Americhe, Metodologia, critica, casi di studi, a cura di Franco Buzzi, Arnold Nesselrath, Lydia Salviucci Insolera,

Atti II Convegno Internazionale (Milano, Ambrosiana 9-10 giugno 2016), Bulzoni Editore, Roma, 2017, pp. 381-402

- ISBN 978-88-6897-080-2

Gli esordi del tema della colonna libera a Milano e a Bologna. La difesa di Ambrogio Mazenta al suo progetto per il San Salvatore a Bologna (1605-1623)

Antonella Ranaldi

Protagonista in Santa Maria in Campitelli di Carlo Rainaldi¹, il tema della colonna libera, con l'effetto plastico chiaroscurale che ne deriva, ebbe particolare fortuna nell'architettura barocca in Italia e fuori dall'Italia, in Francia e nei nuovi mondi.

Nella seconda metà del XVI secolo, la scelta di colonne a tutto tondo, estrapolate dal muro, connota due esempi paradigmatici, tra loro apparentati, l'uno a Milano negli anni di Carlo Borromeo, l'altro a Bologna da parte del Cardinal Gabriele Paleotti. In San Fedele dei gesuiti, Pellegrino Tibaldi utilizza colonne libere su un alto basamento, poste agli angoli e a metà della lunghezza dell'aula, a scandire l'aula rettangolare in due campate quadrate coperte con volta a vela. Nella cattedrale di San Pietro a Bologna la colonna libera viene introdotta da Domenico Tibaldi, fratello di Pellegrino, nella tribuna voltata a crociera con colonne agli angoli, degli anni Settanta del Cinquecento (fig. 1). Quelle dell'arco trionfale vennero invece aggiunte più tardi su suggerimento di Ambrogio Mazenta, a cui si deve il progetto della navata (fig. 2). Per le colonne libere di San Fedele, si è seguito un filone che sviluppa il tema sepolcrale e celebrativo-trionfale², che ancor meglio si addice alla tribuna a baldacchino del San Pietro bolognese di Domenico Tibaldi, in relazione alla trionfale traslazione delle importanti reliquie dei santi Vitale e Agricola portate nel 1578 nella cripta sottostante, dove venne sepolto lo stesso cardinale Paleotti³. Negli esempi di colonne agli angoli di ambienti quadrati, sia cappelle che tribune, aggregate alle chiese, si rintracciano i precedenti nella peruzziana cappella Ghisilardi in San Domenico a Bologna e risalendo più indietro, in San Bernardino a Urbino nel tardo Quattrocento e nella paleocristiana cappella di San Zenone in Santa Prassede a Roma⁴. Anche Michelangelo aveva usato nella cappella Sforza in Santa Maria Maggiore colonne libere sia agli angoli che sporgenti sulle diagonali. Il tema delle colonne nell'articolazione della navata e della scansione delle cappelle ai lati è poi anticipato in modo originale nella chiesa congregazionale di San Salvatore in Lauro a Roma dell'ultimo decennio del XVI secolo, dell'ordine di San Giorgio in Alga, con doppie colonne libere, poste molto ravvicinate al muro, tradizionalmente attribuita all'architetto bolognese Ottaviano Mascherino, che vi compare nel 1603 nella ricostruzione del fianco della chiesa, il cui partito architettonico interno è assegnato ora al poco noto frate Domenico Paganelli⁵. In questo quadro di riferimenti tardo cinquecenteschi, il contributo che intendo offrire si sposta agli inizi del Seicento e riguarda le controversie che accompagnarono la ricostruzione della chiesa del San Salvatore a Bologna tra il 1605 e il 1623 dei Canonici Regolari del SS. Salvatore⁶, osteggiata per l'originalità delle monumentali colonne libere, ribattute da paraste, e per la diversa ampiezza delle cappelle laterali. Il colto architetto milanese Giovanni Ambrogio Mazenta oltre ad esserne stato l'ideatore, intervenne con un suo scritto in difesa del progetto, che ad un certo punto della costruzione venne fortemente osteggiato da Roma. È il caso in cui lo stesso autore del progetto spiega le ragioni delle sue scelte e i riferimenti a cui guardava nelle note di suo pugno ai disegni, elevando la figura dell'architetto a intellettuale, nei ruoli importanti che assunse nell'ordine barnabita. Dall'altra, assumono una valenza particolare le critiche, aiutando a capire le novità e le resistenze che il progetto incontrò, tanto più che interpellati per avere un loro parere, si

pronunciarono sia Carlo Maderno che Onorio Longhi, l'uno tiepidamente accondiscendente, l'altro decisamente negativo, come ho avuto modo di ricostruire dai documenti e carteggi della fabbrica⁷.

Queste riflessioni hanno accompagnato il restauro condotto dalla Soprintendenza di Bologna dal 2000 al 2007, che ha dato migliore percezione delle qualità spaziali dell'interno della chiesa nelle sue coloriture chiare⁸, affrontando nel contempo lo studio storico-critico e documentario⁹, sulla scorta di quanto avevano evidenziato Wittkower, Mezzanotte e Matteucci¹⁰, per l'impianto biassiale e la scelta delle colonne libere nella navata, due aspetti fortemente innovativi per il loro riflettersi in un ampio raggio temporale della ricerca architettonica tardo cinquecentesca e seicentesca.

La chiesa appare solo in parte conforme al modello della Controriforma, sul tipo del Gesù romano di Vignola. Ne replica la matrice compositiva, ad aula rettangolare con cappelle laterali, transetto con cupola ed abside terminale, con significative varianti, che furono oggetto a quei tempi di puntuali critiche.

L'aula, alta il doppio della larghezza, si compone di tre campate, di cui quella centrale più ampia si espande senza interruzioni ai lati nelle cappelle maggiori a tutta altezza, con ampie finestre che inondano di luce l'ambiente, accentuandone l'effetto di dilatazione. Tale scansione conferisce a questo spazio, a sviluppo longitudinale, un'idea di centralità (figg. 3-5).

L'aula fa da protagonista all'interno della chiesa. Qui sembra ricrearsi l'effetto, come possiamo solo immaginare, degli ambienti termali e delle basiliche romane di età imperiale. La direzione trasversale e longitudinale si contempera in uno spazio unitario e accentrato, reso scenografico dalle otto colonne a tutto tondo che escono fuori in corrispondenza dei pilastri e che apparentemente portano il peso delle volte a crociera e a botte lunettata della navata.

Segue il transetto compreso nel perimetro della chiesa, su cui si imposta la cupola su pennacchi, racchiusa nel tiburio ottagonale.

Prendendo in esame l'intera produzione nota di Mazenta, G. Mezzanotte¹¹ per primo ha saputo cogliere l'impronta di una ricerca tipologica e compositiva, che si arricchisce in relazione alle opere dell'architetto, dello stesso ordine barnabita, Lorenzo Binago, con il quale diverse furono le occasioni di confronti e scambi reciproci in Sant'Alessandro a Milano, San Paolo a Bologna, San Carlo ai Catinari a Roma, San Paolo a Macerata, San Carlo a Le Mortelle a Napoli.

A Bologna, Mazenta propone i progetti per la cattedrale metropolitana di San Pietro (fig. 2), per il San Salvatore e la chiesa di San Paolo dell'Ordine barnabita a cui Mazenta apparteneva. Per i Barnabiti, intervenne inoltre a Roma nel concorso per San Carlo ai Catinari; fornì i progetti per le chiese di San Giovanni delle Vigne a Lodi, San Paolo a Macerata, Santa Caterina Spina Corona a Napoli, ed infine nel 1630 si occupò anche del restauro non realizzato di San Giovanni in Laterano¹².

In San Salvatore, come in altre sue opere, Mazenta dà soluzioni misurate, sviluppando con estrema chiarezza il tema dell'aula basilicale nelle chiese congregazionali, nei suoi essenziali riferimenti all'architettura delle Terme di Tito e di Diocleziano e della Basilica di Massenzio. Esempi esplicitati nelle note al primo disegno del 1605 (fig. 6)¹³ e nel suo *Memoriale* del 1613 a difesa del proprio progetto¹⁴.

L'effetto spaziale dell'interno della chiesa seicentesca colpisce per il carattere di forte 'romanità', con motivi che anticipano i futuri sviluppi scenografici dell'età barocca. Pure presenti gli adattamenti settecenteschi, l'idea spaziale complessiva è da riferirsi ad

Ambrogio Mazenta. L'ordine architettonico è imponente, con colonne corinzie, riprese dalla *Regola* di Vignola (tavv. XXIII-XXVIII), trabeazione con cornice a modiglioni e dentelli, aggettante sopra alle colonne, base con doppia scozia - non del tutto usuale abinata al corinzio - sul tipo di quella del Pantheon.

Come architetto, Mazenta godeva già di affermata notorietà, tanto da essere stato prescelto, dai primi mesi del 1605, nella ricostruzione della cattedrale bolognese di San Pietro. Come sopra ricordato, il cardinale Gabriele Paleotti, aveva iniziato nel 1570 l'opera di rinnovamento dell'antica cattedrale a partire dalla zona presbiteriale, con la realizzazione della cappella maggiore a pianta triconca di Domenico Tibaldi, sopraelevata rispetto alla navata e collegata ad essa con una gradinata. Rimaneva insoluta la prosecuzione della fabbrica e il difficile innesto con la cappella dell'altare maggiore di Tibaldi. Morto il cardinale Gabriele Paleotti nel 1597, la ricostruzione della navata fu avviata dal suo successore Alfonso Paleotti. Dopo il rovinoso intervento del 1599 dell'architetto bolognese Pietro Fiorini, che aveva portato al crollo della cappella Garganelli, negli anni successivi vennero interpellati molti architetti e tra questi Mazenta, che a quel tempo si trovava a Firenze. La sua proposta, illustrata nella pianta di Floriano Ambrosini¹⁵ (fig. 2), fu giudicata la migliore dalla congregazione preposta alla scelta del progetto, che riuniva intorno al cardinale anche i nobili della città¹⁶.

La famiglia Caprara, che da poco aveva completato il palazzo vicino a San Salvatore, con ogni probabilità caldeggiò l'ampliamento e la ricostruzione della chiesa; fu infatti Giuseppe Caprara a rivolgersi al padre barnabita Giovanni Ambrogio Mazenta, il quale gli mandò il 27 febbraio 1605 il disegno con la pianta della chiesa, nella versione che risponde alla prima ideazione, poi modificata (fig. 6)¹⁷. Un altro esponente della famiglia Caprara, il canonico Carlo Caprara era in contatto diretto con Ambrogio Mazenta, nei lavori presso la cattedrale di San Pietro a Bologna, in quanto faceva parte, in rappresentanza del Capitolo, della congregazione preposta ai lavori per la chiesa metropolitana.

La nuova chiesa portò anche ad un radicale rinnovamento dell'assetto urbano dell'area sull'antica via dell'Asse, circa a metà strada tra San Petronio e San Francesco, con l'apertura del cantiere del palazzo iniziato nel 1613 dal senatore Aurelio Dall'Armi, di cui non è noto il nome dell'architetto, attribuito a Floriano Ambrosini, esperto anche negli ordini architettonici¹⁸, lo stesso che supportava Mazenta nella cattedrale, binomio che potrebbe essersi riproposto, sebbene per l'appartenenza religiosa del barnabita è inconsueto che si occupasse di edilizia civile. Seguì a partire dal 1623 la demolizione delle case addossate al fianco della chiesa con la creazione di uno slargo dove si affaccia l'importante prospetto laterale della chiesa e la facciata del palazzo Dall'Armi¹⁹.

I lavori del San Salvatore iniziarono nel 1605, vennero interrotti dal 1607 al 1611²⁰, subito dopo nuovamente sospesi per poi riprendere senza interruzioni nel 1613.

Era successo che dalla sede romana di San Pietro in Vincoli, per decisione dei visitatori e del cardinale Lanfranco Margotti, protettore della congregazione, nel 1610 (21 novembre) era arrivato dal padre generale Blasio Bagni, l'ordine di rivedere il progetto del San Salvatore, in quanto poco confacente alla maniera moderna e di spesa eccessiva, secondo il giudizio dell'architetto «Joannis belgici»²¹. Si approvava contestualmente quello fornito da un certo Domenico di Pesaro, abitante a Mantova. Il «Joannis belgici eximij architecti» doveva essere il fiammingo Jan Van Santen, ovvero Giovanni Vasanzio, che a quella data precoce (1610), stando all'appellativo datogli di esimio architetto, doveva avere già acquisito, da ebanista che era, il riconoscimento professionale come architetto, in realtà

appena esordiente al fianco di Flaminio Ponzio nella basilica di San Sebastiano e nelle fabbriche del cardinale nipote Scipione Borghese²², come la villa Borghese Pinciana e il Palazzo Borghese, di cui assunse la direzione alla morte di Flaminio Ponzio nel 1613. Lanfranco Margotti (1588-1611), dall'11 gennaio 1610, aveva assunto il titolo cardinalizio di San Pietro in Vincoli e il 15 dello stesso mese era subentrato al defunto Cinzio Aldobrandini come protettore dei canonici regolari della congregazione del SS. Salvatore²³. Svolgeva un ruolo importante nella segreteria di Stato e assisteva molto da vicino il cardinale nipote Scipione Caffarelli Borghese. Morto il 30 novembre 1611 fu sepolto in San Pietro in Vincoli nel cenotafio con il suo ritratto dipinto da Domenichino. Il momento più critico per il San Salvatore di fatto coincide con le contestazioni al progetto dello stesso Mazenta per la cattedrale di San Pietro, nei due anni in cui era arcivescovo di Bologna il cardinale nipote Scipione Borghese (dal 25 ottobre 1610 al 2 aprile 1612). Affatto presente a Bologna, svolgeva il suo incarico di arcivescovo da Roma lasciando ampio spazio al cardinale Lanfranco Margotti. Nell'autunno del 1611, quindi, dopo che i lavori in San Salvatore erano stati sospesi dal cardinale Margotti, furono direttamente coinvolti sulla questione della cattedrale bolognese e sul progetto di Mazenta, gli architetti mandati da Scipione Borghese, cardinale nipote di papa Paolo V, Flaminio Ponzio e Carlo Maderno per averne un giudizio, che fu molto severo, soprattutto da parte di Flaminio²⁴. Si dimostrò una particolare intransigenza, già manifestata da Lanfranco Margotti verso il progetto del San Salvatore, con Giovanni Vasanzio nominato nel documento del 1610, per conto forse di Flaminio Ponzio.

Nella facciata con portico di San Sebastiano di Vasanzio, concepita come una facciata di palazzo, si può notare l'ascendenza dalle chiese bolognesi di Domenico Tibaldi, come Santa Maria delle Laudi, e dalle chiese sulle mura, come Santa Maria del Soccorso, sempre di Domenico²⁵.

Il priore di San Salvatore, Alfonso Bavosi tenacemente convinto nel volere riprendere la costruzione, da lui stesso iniziata nel suo precedente priorato, inviò a Roma nel giugno del 1613 il progetto ed un memoriale, in cui chiedeva licenza per proseguire la fabbrica²⁶.

Il fatto che la chiesa fosse già stata iniziata, alla fine, convinse il cardinale protettore Giovanni Battista Leni²⁷, sotto la pressione del priore di San Salvatore e dello stesso Mazenta, a quell'epoca divenuto generale dell'Ordine barnabita, per il quale Leni patrocinò la costruzione della chiesa barnabita di San Carlo ai Catinari a Roma. La *Licenza* a riprendere la costruzione porta la data del 10 ottobre 1613, conforme alla prima formula, fatta otto anni prima, ovvero nel 1605, da «Jo Ambrosio Mediolanem generale dei chierici regolari di S. Paolo»²⁸. Qui si fa il nome del barnabita Giovanni Ambrogio Mazenta «architecturae arte peritissimo», a togliere ogni dubbio sulla paternità del progetto, rispetto al ruolo invece svolto da Tommaso Martelli che ne seguì i lavori per conto dell'architetto barnabita.

Il documento è sottoscritto inoltre dagli architetti Pietro Fiorini, Niccolò Donato, Pietro Manlio, Tommaso Martelli, e da Carlo Maderno, che approvano e lodano con formula piena il primo progetto.

La firma di Carlo Maderno, vale come riconoscimento al progetto per San Salvatore, da parte del più alto esponente dell'ambiente romano, ed in un certo senso ridimensiona il confronto critico di due anni prima, a proposito del San Pietro di Bologna, che aveva visto su posizioni divergenti gli architetti venuti da Roma, Ponzio e Maderno, e quelli invece appoggiati dai bolognesi, tra cui lo stesso Mazenta.

La corrispondenza che portò alla risoluzione favorevole puntualizza i temi su cui

vertevano le opinioni dei diversi interlocutori su questioni di carattere compositivo, tra gli oppositori e Mazenta, coinvolgendo anche Maderno e Onorio Longhi.

Le critiche a cui Mazenta risponde nel suo *Memoriale* riguardavano: da una parte, l'eccessiva spesa; dall'altra, le proporzioni dell'aula giudicata troppo stretta e soprattutto la presenza delle colonne libere dell'aula. Nella sua difesa, Mazenta ritorna sul riferimento al modello a cui si era ispirato, il Tempio della Pace, in realtà la Basilica di Massenzio, per avvalorare la scelta delle colonne libere, necessarie per la statica delle volte oltre che per l'ornamento. Né queste colonne potevano farsi più sottili, spiega l'architetto, in quanto sarebbe venuta meno la corretta proporzione tra il diametro e l'altezza.

All'inizio il cardinale dimostrò chiaramente il suo parere contrario al progetto, chiedendo che «le Cappelle fossero tutte di uguale grandezza e alla moderna» come nelle chiese che si facevano a Roma, diversamente dalla soluzione adottata con la cappella al centro più ampia delle due ai lati. Obiettava inoltre che per realizzare la chiesa si doveva abbattere quella ancora in piedi che valeva di più della spesa fatta sinora per la nuova fabbrica²⁹. È interessante nel carteggio di don Candido Avanzi, incaricato dal priore Alfonso Bavosi, l'iter seguito su indicazione del Mons.re Governatore e forse dello stesso Mazenta.

Egli si rivolse dapprima all'architetto Onorio Longhi (1569-1619), affinché approvasse il progetto della chiesa, confidando sul suo legame con i barnabiti ed in particolare con Lorenzo Binago con cui aveva lavorato per la chiesa milanese di Sant'Alessandro. Si comprende che Onorio già conosceva il disegno dato da Mazenta³⁰. Stimato inoltre come il più valente di ogni altro, che sia in Roma - si dice nella lettera - era stato bandito da Roma per una questione in cui si era trovato accidentalmente coinvolto, andando quindi a Milano³¹. Si riferiva al duello in cui Caravaggio aveva ucciso nel 1606 Ranuccio Tomassoni, presente Onorio Longhi, costretto per questo a rifugiarsi per cinque anni in Lombardia³².

Onorio era in effetti tra gli architetti lombardi, attivi a Roma, quello che più aveva mantenuto i contatti professionali con Milano, e in particolare con l'Ordine dei Barnabiti. Oltre alla facciata di Sant'Alessandro, di Onorio Longhi è il tabernacolo del 1602 per S. Maria presso S. Celso.

Ma le aspettative di un appoggio al progetto da parte di Onorio Longhi vennero in realtà deluse. In modo negativo ravvisava la difformità dell'aula, dove erano le colonne, rispetto alla tribuna, invece scandita da lesene, giudicando opportuno quindi che si togliessero le colonne³³.

Interpellato anche Maderno conveniva sulla necessità di mantenere le colonne, solo perché ormai erano già state alzate e non si poteva ormai rimediare nel porle nella tribuna, sembra di capire «per essere già fatte le colonne, non si è più in tempo di situarle in modo che a quelle, che vorrebbe nella tribuna, corrispondessero bene»³⁴.

In effetti la presenza delle colonne nella navata e non nella tribuna, e la mancata corrispondenza dell'una all'altra, notata da entrambi creava un certo disagio.

Don Candido tornò dal cardinale protettore, riferendo il giudizio di Maderno e portando l'esempio di quanto si costruiva nella cattedrale di San Pietro a Bologna, con tre cappelle per lato, di cui quella centrale più grande, secondo il progetto che, nonostante le aspre critiche di Ponzio e Maderno, era rimasto quello di Mazenta, approvato da Alfonso Paleotti.

Ripresero dunque i lavori, e l'invenzione delle colonne libere sulla navata ebbe la meglio. Mazenta le pensava in blocchi di macigno «le quali, stuccate, parranno un pezzo solo»

come annotava nel disegno conservato a Milano presso i barnabiti (fig. 6); saranno invece eseguite in muratura sagramata a cocciopesto, con finitura di colore chiaro; le basi invece sono di macigno, come anche la cornice sopra il fregio, e i capitelli in stucco.

Nel pianta in piedi milanesi, le note di pugno del barnabita spiegano che l'aula era stata concepita a similitudine del famoso Tempio della Pace fatto da Vespasiano e Tito Cesari, e a imitazione dell'aula delle Terme di Diocleziano (figg. 6, 9-10). Non si tratta di convenzionali riferimenti letterari ma di meditate riflessioni da cui prese avvio il progetto, su cui tornerà nel *Memoriale* del 1613. Come Tempio della Pace intende la Basilica di Massenzio, secondo le cognizioni del tempo degli eruditi e architetti studiosi di antichità. Il riferimento appare appropriato e spiega quali fossero i modelli a cui si ispirò, per l'idea spaziale che domina l'interno della chiesa, nella successione delle tre campate dell'aula combinata alle colonne libere.

Nel rifarsi al Tempio della Pace e all'aula delle Terme di Diocleziano, Mazenta aveva sicuramente in mente le incisioni pubblicate da Serlio nel *Libro Terzo* (fig. 10), e il commento e le tre tavole che Palladio dedica al Tempio della Pace all'inizio del *Libro Quarto*. Il Tempio della Pace era stato del resto tra i monumenti più rilevati nel Cinquecento. Mazenta poteva ancora aver visto l'ultima delle colonne ancora in loco, alta mt. 14,50 in marmo proconnesio, prima che in quegli stessi anni, la colonna venisse definitivamente rimossa per essere collocata nel 1614 da Paolo V nella piazza di Santa Maria Maggiore, su basamento di Maderno, rappresentata in un'incisione di Giacomo Lauro del 1618³⁵. A quelle colonne intese ispirarsi e all'impianto basilicale con colonne estroflesse che scandiscono le grandi campate a crociera della navata centrale (fig. 9-10). Anche le Colonnacce del Foro di Nerva e gli archi trionfali romani erano esempi ben presenti nella sintassi dell'articolazione con la trabeazione sporgente e la lesena ribattuta in corrispondenza della colonna sporgente, similmente utilizzata all'interno del San Salvatore.

Mazenta, nel richiamare le Terme di Diocleziano, doveva conoscere la chiesa di Santa Maria degli Angeli³⁶ dopo gli interventi michelangioleschi, a pianta cruciforme con la magnifica aula trasversa, ricavata nell'aula centrale e meglio conservata del *frigidarium* delle Terme di Diocleziano (fig. 11). Nella nudità della chiesa michelangiolesca, si poteva ben apprezzare l'invaso spaziale che, prima degli adattamenti e rivestimenti settecenteschi di Vanvitelli, lasciava quasi indisturbate e ben in evidenza le strutture romane dell'aula di mt. 90 x 27, alta mt. 28, cadenzata dalle tre grandi crociere, di cui quella centrale leggermente più ampia, sulle otto colonne monolitiche di granito rosa orientale, alte compresi il fusto e il capitello mt. 13,91.

A queste riflessioni si aggiunge un interesse specifico di Mazenta di tipo speculativo e letterario verso le antichità romane, come dimostra il suo disegno di restituzione della villa laurentina di Plinio³⁷, descritta nella celebre lettera di Plinio a Gallo (*Epist.* II, 17, 4).

Nonostante l'influenza che ebbe la fonte pliniana nelle architetture delle ville del Cinquecento, e principalmente nella villa Medici-Madama di Raffaello, la restituzione di Mazenta si iscrive tra i primi tentativi noti, insieme al disegno di Scamozzi pubblicato nel 1615, di tradurre in un disegno le indicazioni tratte dalla lettera.

Mazenta si innesta su esperienze accomunate dai riferimenti all'architettura termale romana, in Santa Maria degli Angeli di Michelangelo, nella chiesa di San Salvatore in Lauro con le colonne binate monolitiche in travertino lungo la navata a botte, senza dimenticare Palladio in San Giorgio e nel Redentore, le esperienze milanesi di Pellegrino Tibaldi in San Fedele e quelle di Domenico Tibaldi nel presbiterio e coro della chiesa

metropolitana di San Pietro a Bologna. Peculiare è l'ambiguità della navata per la dilatazione spaziale della crociera centrale «dell'aula fatta a croce», senza negare lo sviluppo longitudinale dell'aula rettangolare. La pianta allude al modulo aggregativo a *quincunx*, aggiornato allo spirito controriformista di quegli anni, con la crociera in luogo della cupola, in una edizione meno spettacolare che tende alla centralità, più evidente soprattutto nel disegno di Milano. Qui le colonne estroflesse, portate fuori dal pilastro, sono quattro, poste in corrispondenza della crociera mediana, che doveva elevarsi a baldacchino, come nella tribuna di San Pietro di Domenico Tibaldi, ma con maggiore ampiezza e visibilità. Diventarono otto nel progetto poi eseguito, che i documenti della fabbrica dicono di Tommaso Martelli, con l'aggiunta di quattro colonne alle estremità dell'aula, due agli angoli con la contrafacciata e altre due che precedono l'arcata che immette nel transetto, come nel disegno a tinte acquarellate rosse che si trova nel libro conservato a Bologna (figg. 7-8)³⁸.

Nel primo progetto la navata appariva disgiunta dal corpo del presbiterio (fig. 6), seconda una sequenza in cui la cupola si innesta nel transetto accorciato, come nella tribuna della cattedrale bolognese.

L'idea di differenziare gli spazi rimase nelle due diverse partiture: colonne estroflesse dai pilastri nella navata, in modo da conferire risalto plastico e chiaroscurale; lesene nell'abside e nel transetto.

Il primo progetto del 1605 fu quindi adattato probabilmente da Tommaso Martelli, che era stato incaricato il 13 agosto 1605 dei disegni della chiesa e della sagrestia e nominato nei documenti, architetto della chiesa. Martelli, bolognese, godeva di una certa esperienza; aveva lavorato con Ottaviano Mascarino nel 1575 alla realizzazione della villa Guastavillani, e per suo tramite potrebbe aver conosciuto la soluzione adottata in San Salvatore in Lauro a Roma, a colonne binate ma molto accostate al muro e senza le paraste ribattute sul pilastro, presenti invece in San Salvatore dove l'aggetto è maggiore, evidenziato anche nella trabeazione³⁹. Del progetto venne eseguito anche un modello, di cui si ha notizia nel *Memoriale* di Mazenta e nella *Licenza* del 1613.

Peculiare è l'ambiguità della navata, che per la dilatazione spaziale della crociera centrale nelle due cappelle grandi a tutta altezza, tende alla centralità senza negare lo sviluppo longitudinale dell'aula rettangolare. Come riportato nel *Memoriale*, gli oppositori alla realizzazione rilevavano che la navata era troppo stretta e le colonne sproporzionate per essere eccessivamente grandi. In effetti esse conferiscono un notevole effetto di verticalità. Non a caso Mazenta nel sostenere l'adeguatezza delle proporzioni, richiamava i rapporti della navata della chiesa gotica di San Francesco a Bologna. Inoltre riferiva che la larghezza della chiesa doveva misurarsi non nella distanza tra le colonne ma in quella da muro a muro della cappella centrale. Spiega che l'occhio del visitatore entrando, avrebbe spaziato in tutta l'ampiezza, come in effetti avviene, grazie alle due cappelle più ampie e a tutta altezza poste in corrispondenza della crociera centrale, che ne dilatano lo spazio. Senza questo accorgimento, sarebbe in vero apparsa troppo angusta e l'altezza non proporzionata alla larghezza (figg. 3-5).

Innovativo è anche il prospetto lungo, che dà risalto ai volumi in corrispondenza del transetto e del corpo mediano dell'aula. Per rendere visibile il fronte su questo lato si demolirono i fabbricati che vi si addossavano lungo la via dell'Asse.

Agli autorevoli modelli romani dichiarati, si aggiungono gli esempi milanesi dell'ambiente a cui Mazenta apparteneva.

Da ricordare è che fu proprio Mazenta a recuperare a Pisa parte dei preziosi manoscritti di Leonardo, come riferisce in *Alcune memorie de' fatti di Leonardo da Vinci a Milano e de' suoi libri*, scritte in tarda età intorno al 1635 o poco prima, ricostruendo le vicende, risalenti agli anni in cui era studente a Pisa, che lo portarono ad entrare in modo fortuito in possesso di tredici volumi e altre carte di Leonardo⁴⁰.

L'altro architetto dei barnabiti era Lorenzo Binago. Tra i due, Mazenta appare più impegnato nella fase ideativa e intellettuale e poco, al contrario di Binago, sul piano esecutivo, demandando ad altri l'incarico di seguire le fabbriche da lui ideate. Anche Lorenzo Binago usa colonne libere in Sant'Alessandro⁴¹ nell'ottagono centrale.

Esse sono doppie e sono monolitiche di marmo rosso, collocate nel 1623, nelle nicchie che scavano i piloni su cui poggia la cupola. Si intravede inoltre il richiamo all'impianto longitudinale della chiesa di San Salvador a Venezia che reitera tre volte lungo la navata lo schema a *quincunx*. Realizzata a partire dal 1507 da Giorgio Spaventa e da Tullio Lombardo, la chiesa e il suo monastero erano dello stesso ordine dei Canonici Regolari del SS. Salvatore, che Mazenta potrebbe aver visitato nel 1604 quando era a Venezia, mutuando da essa l'effetto spaziale complessivo⁴².

La prima idea progettuale della pianta combinata, e a seguire le correzioni e gli adattamenti a cui si pervenne nella realizzazione, bene esprimono il percorso della ricerca tesa ad un compromesso tra impianto centrale e longitudinale, senza appariscenti stravolgimenti, ma solo oculati accorgimenti, su cui si concentra Mazenta e in genere l'architettura barnabita, e da lì a venire l'architetto Francesco Maria Richino (1584-1658). Sono molti gli esempi di questa tensione progettuale, anche nell'ambito dell'apparente uniformità delle chiese della Controriforma. A parte l'originale impianto della basilica palatina di Santa Barbara in palazzo Ducale a Mantova (1561-72) dell'architetto Giovan Battista Bertani, dai molti spunti rimasti isolati⁴³, si vedano: le proposte del bolognese Ottaviano Mascarino, per la chiesa dello Spirito Santo dei Napoletani in via Giulia a Roma (1584) e per il duomo di Frascati⁴⁴; a questo filone di ricerche non sono estranee altresì le chiese gesuitiche, nello schema ad aula con tre cappelle di cui quella centrale più ampia, come nella chiesa del Gesù di Nola (Napoli) ideata già nel 1568 da Giuseppe De Rosis (1538-1610)⁴⁵.

Rispetto agli esiti magniloquenti di Santa Maria in Campitelli, sia per la colonna libera, sia per l'ampia cappella centrale della navata affiancata da cappelle più piccole, si riconosce la relazione con il San Salvatore, evidenziata da Wittkower⁴⁶, che Carlo Rainaldi doveva conoscere e che il padre Gerolamo aveva ben presente quando era impegnato nella realizzazione per i gesuiti a Bologna della chiesa di Santa Lucia, avviata nel 1623. Uno scritto che illustra i *Requisiti d'una chiesa della Compagnia di Gesù* consegnato a Francesco Cospi, ambasciatore bolognese presso Urbano VIII dal 1622 al 1626, di cui è stata proposta la relazione con la chiesa di Santa Lucia⁴⁷, bene riassume le tensioni verso un rinnovamento della scansione delle aule, da una parte, le criticità, dall'altra. L'autore dei *Requisiti*, riconosceva «che l'ornare di colonne tonde è il più nobile et vago ma perché queste con base e piedistalli arrecano spesso impedimento non piccolo all'aula di mezzo ...». L'alternativa era di usare mezze colonne o «colone poste ne nichii secondo l'inventione di Michiel'Angelo», riferendosi alle colonne alveolate michelangiolesche. A pochi anni di distanza dalle controversie sul San Salvatore, si rifletteva sulla possibilità di un'alternativa rispetto allo schema compositivo in auge tra i gesuiti della navata scandita da lesene, sul modello del Gesù romano. Questa volta il giudizio sulle colonne libere era di pieno apprezzamento, probabilmente avendo presente i colonnati del San Salvatore e le

colonne della navata di San Fedele dei Gesuiti. Per contro, restava l'inconveniente dell'ingombro della navata e l'impedimento alla vista dell'ampiezza dello spazio interno, importante per motivi liturgici e per l'ottimale audizione delle prediche nelle chiese congregazionali, che era stata la ragione principale della scelta del tipo del Gesù di Vignola ad aula unica e la sua grande diffusione. Gli oppositori a Mazenta lo avevano rilevato, si legge nel suo *Memoriale* di difesa:

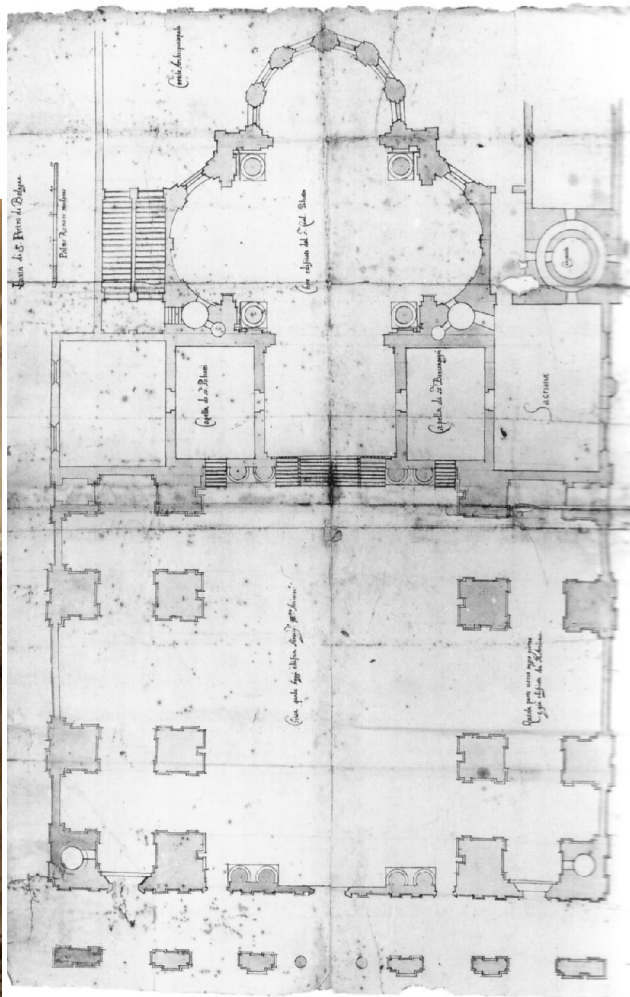
«detti colonati sono soverchi et senza necessità alcuna posti in detto disegno; che sono troppo massicci e grossi, per il che vengono a impedir la vista et il spacio di detta chiesa».

Nella replica, opponeva l'autorità dell'antichità nell'esempio prescelto, il Tempio della Pace, e le ragioni di contemperare necessità e ornato:

« Si risponde che essendo cavato questo disegno dal famoso tempio della Pace di Roma, nel quale sono i medesimi colonati, non si può dire (se non si adduce altra ragione) che siano soverchi, quantunque fosse vero che fossero senza necessità; poiché nelli edifici moderni si vede che si immita quanto si può li antichi, massime di Roma; et nelli edifici ogni parte non è posta per necessità, ma quale per necessità, e quale per ornato».

Dimostrava anche una particolare attenzione all'aspetto percettivo e scenico, come criterio compositivo che bene spiega in quel portare l'occhio a tutta l'ampiezza dello spazio dilatato della crociera centrale, sviluppato poi negli anni successivi dell'età barocca.

1. Tribuna della cattedrale di San Pietro a Bologna di Domenico Tibaldi
2. Progetto di Giovanni Ambrogio Mazenta per la cattedrale di Bologna

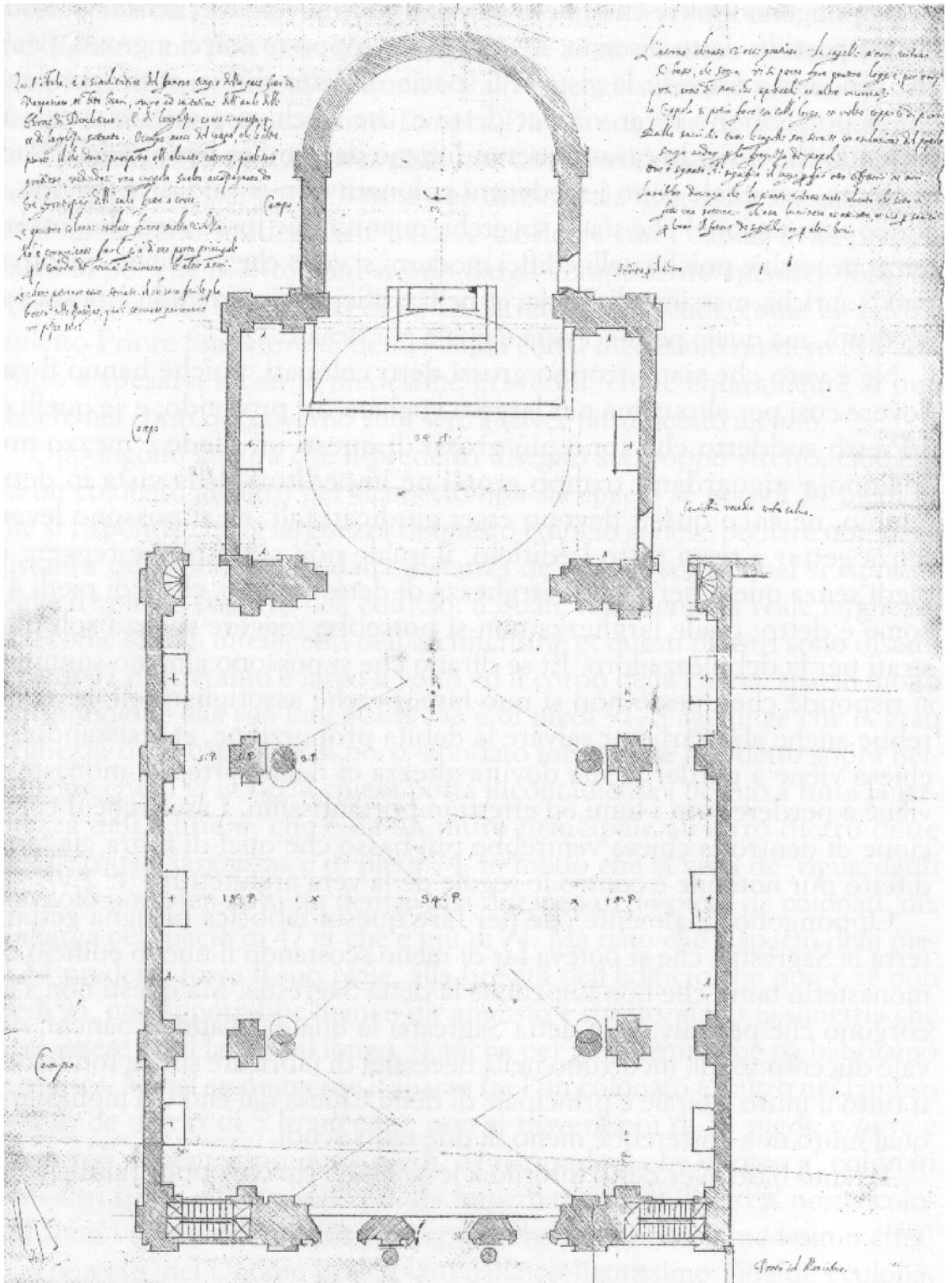


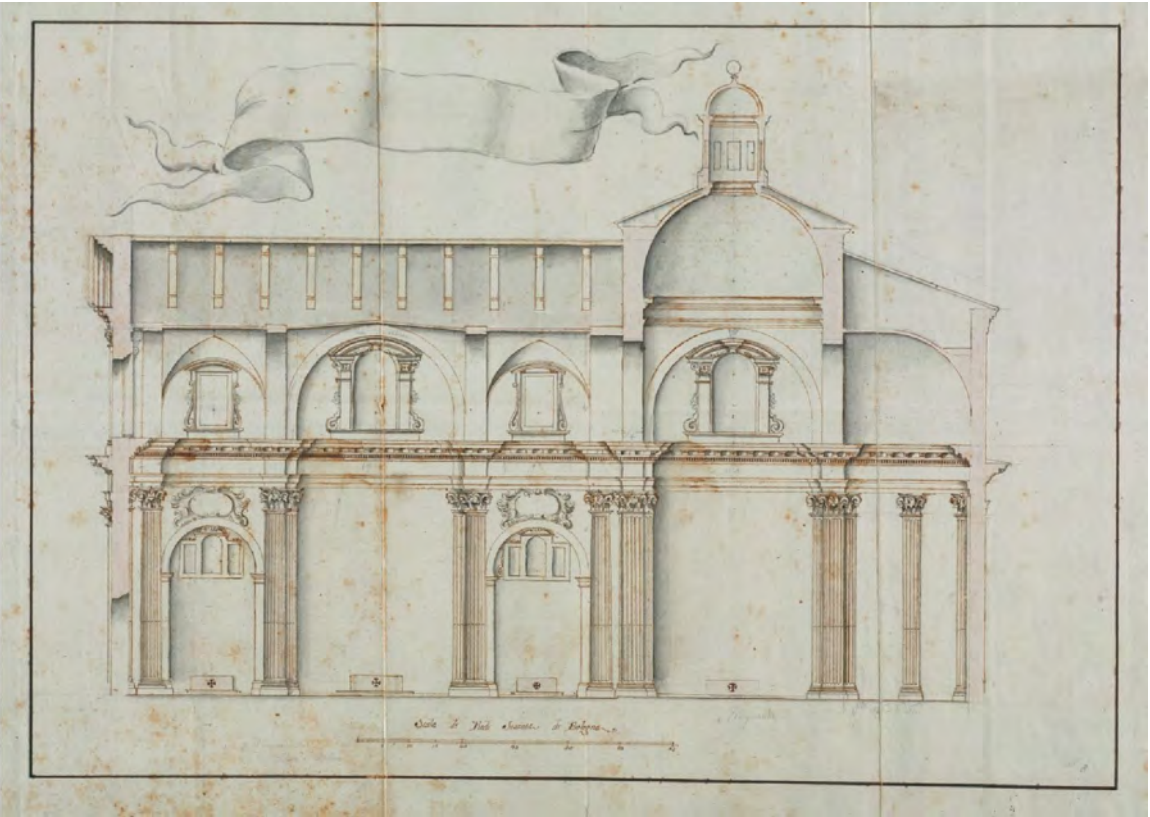
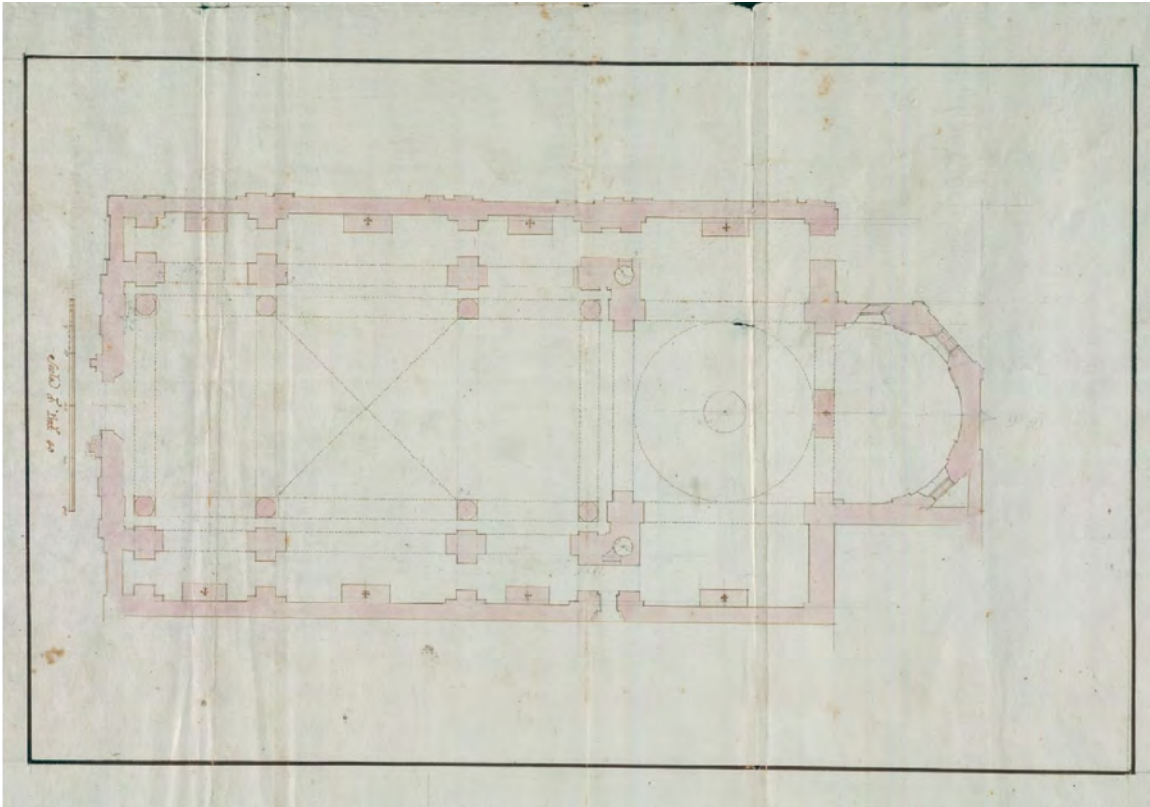
3. San Salvatore a Bologna (foto di A. Santucci)

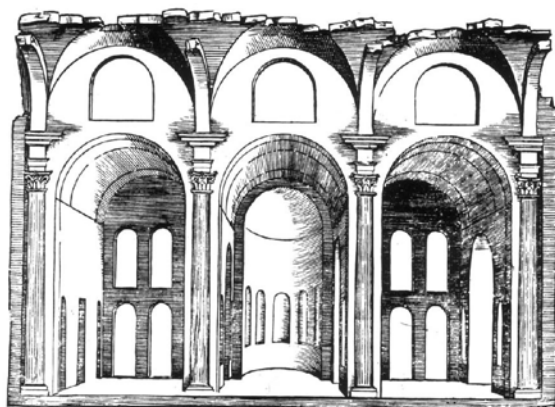


4 - 5. San Salvatore a Bologna (foto di A. Santucci)

6. Giovanni Ambrogio Mazenta, progetto per il San Salvatore (1605, Milano, Archivio Storico dei Barnabiti)

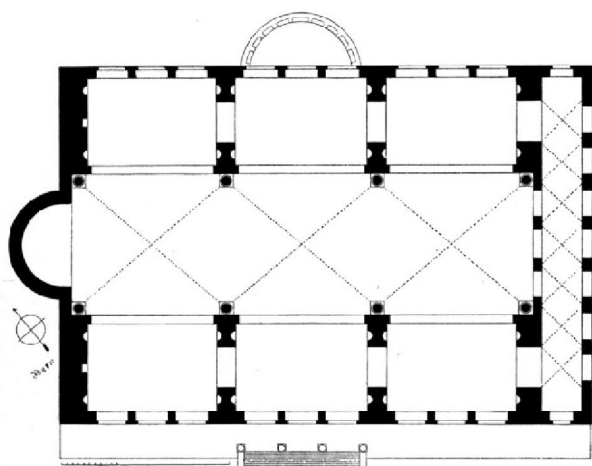






9. Sebastiano Serlio, *Tempio della Pace* (1540, *Libro terzo*)

10. Maerten Fransz van der Hulst, *Santa Maria degli Angeli nell'aula a tre crociere delle Terme di Diocleziano*



11. Basilica di Massenzio

¹ Rimando ai recenti contributi K. GÜTHLEIN, *Santa Maria in Campitelli*, in C. STRUNK (ed.), *Rom: Meisterwerke der Baukunst von Antike bis heute*, Petersberg 2007; ID., *Carlo e Girolamo Rainaldi architetti romani*, in A. SCOTTI TOSINI (ed.), *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, I, Milano 2003; S. BENEDETTI, *La molteplice poetica di Carlo Rainaldi tra soluzioni barocche ed echi tardo-cinquecenteschi: progetti, modelli, architetture*, in S. BENEDETTI (ed.), *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, Roma 2012, pp. 203-253.

² S. DELLA TORRE, R. SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano. Invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*, Como 1994, in particolare p. 296.

³ R. TERRA, T. BURTUN THURBER, *I progetti di Domenico e Pellegrino Tibaldi per la ricostruzione della cattedrale di Bologna e il programma edilizio del cardinale Gabriele Paleotti*, in F. CECCARELLI, D. LENZI (ed.), *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e Arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, atti del Convegno Internazionale di studi (Bologna 5-7 dicembre 2006), Venezia 2011, pp. 165-190.

⁴ DELLA TORRE, R. SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi*, pp. 294-296.

⁵ G. ANGELINI, *Elaborazioni del modello gesuitico a Roma tra Cinque e Seicento. Ottaviano Mascherino architetto e la chiesa di San Salvatore in Lauro*, «Artes», 15, 2010-2014, pp. 105-152, ridimensiona l'apporto di Mascherino a favore del frate Domenico Paganelli, indicato nei documenti come architetto della fabbrica e ideatore del partito architettonico dell'aula consacrata nel 1598; ID., *La chiesa di San*

Salvatore in Lauro (1591-1598) e la fortuna della colonna libera a Roma, «Annali di architettura», 26, 2014, pp. 59-74, a cui rimando anche per i riferimenti tardo cinquecenteschi, il dibattito critico intorno al tema della colonna libera, la discussione sugli esempi di Sant'Anna dei Palafronieri di Vignola, che presumibilmente aveva all'interno otto colonne alveolate, la chiesa di San Tolomeo a Nepi con colonne nella tribuna, le proposte di colonne libere nel Gesù di Vignola e i disegni di Mascherino o del suo ambiente per la cappella Sistina in Santa Maria Maggiore e per la chiesa dei Santi Luca e Martina.

⁶ Sulla storia della congregazione del SS. Salvatore, G. G. TROMBELL, *Memorie storiche concernenti le due Canoniche di S. Maria di Reno, e di S. Salvatore insieme unite*, Bologna 1752; P. GUGLIEMI, *I Canonici Regolari Lateranensi. La vita comune nel clero*, Vercelli 1992; P. BENOZZI, *I Canonici Regolari a Bologna*, «Strenna Storica Bolognese», 46, 1996, pp. 62-91, in particolare pp. 72-74.

⁷ A. RANALDI, *Il controverso progetto di Giovanni Ambrogio Mazenta per la chiesa del S. Salvatore a Bologna*, in «Palladio», nuova serie, 37, 2006, pp. 39-64 e EAD., *Il sagrato della chiesa di S. Salvatore a Bologna*, in «Strenna storica bolognese», 56, 2006, pp. 360-386.

⁸ Prima del restauro la chiesa si presentava di un colore pesante molto coprente dovuto alle tinteggiature date dal Genio Civile nel 1899 e dopo l'ultima guerra: A. RANALDI, *Bologna: chiesa del SS. Salvatore. Il restauro*, in *Terza Mostra internazionale del restauro monumentale. Dal restauro alla conservazione*, II, Firenze 2008, p.131; EAD., *Restauri della chiesa del SS. Salvatore a Bologna*, in P. MONARI - A. SARDO (ed.), *Restauri in Emilia Romagna. Attività degli istituti MiBAC nel 2008*, Bologna 2009, pp. 82-97.

⁹ RANALDI, *Il controverso progetto*.

¹⁰ W. WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy: 1600 to 1750*, Harmondsworth 1958, ed. it. *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino 1972 e 1993, p. 103, che commenta il San Salvatore: «Ispirato dai grandi ambienti delle terme romane, il Magenta qui monumentalizzò la tradizione dell'Italia settentrionale di usare colonne isolate nella navata»; G. MEZZANOTTE, *Gli architetti Lorenzo Binago e Giovanni Ambrogio Mazenta*, «L'Arte», 26, 1961, pp. 231-294, in particolare pp. 247-248, 264-265; A. M. MATTEUCCI, *Carlo Francesco Dotti e l'architettura bolognese del Settecento*, Bologna 1979, pp. 11-12; EAD., in P. PRODI - L. PAOLINI (ed.), *Storia della chiesa di Bologna*, Bologna 1997, II, pp. 351-352 e soprattutto EAD., *Giovanni Ambrogio Mazenta e il dibattito a Bologna sulla "colonna libera"*, in M.L. GATTI PERIN, G. MEZZANOTTE (ed.), *Lorenzo Binago e la cultura architettonica dei Barnabiti*, Atti del convegno, Milano 2001, «Arte Lombarda», 134, 2002, 1, pp. 45-62. La chiesa di San Salvatore è riconosciuta come il capolavoro dell'architetto barnabita Ambrogio Mazenta, ed occupa un posto particolare nell'architettura del primo Seicento, cfr. A. ANTINORI, *Scipione Borghese e l'architettura: programmi, progetti, cantieri alle soglie dell'età barocca*, Roma 1995, pp. 92-93; ID., *Roma 1600-1623: teorici, committenti, architetti*, in A. SCOTTI TOSINI (ed.), *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, Milano 2003, I, pp. 115-118; *ibi.*, II, F. CECCARELLI, *Le legazioni pontificie: Bologna, Ferrara, Romagna e Marche*, pp. 341-342. Trattano dell'opera di Giovanni Ambrogio Mazenta in San Salvatore: A. FORATTI, *L'architetto G. A. Magenta a Bologna*, in *Miscellanea di studi in onore di P. C. Falletti*, Modena 1912; G. BOFFITO, F. FRACASSETTI, *Il Collegio S. Luigi dei PP. Barnabiti in Bologna*, Bologna 1925; A. RAULE, *Note storiche e artistiche sul Tempio monumentale di S. Salvatore in Bologna*, in «Strenna Storica Bolognese», 25, 1975, pp. 189-250; C. DE ANGELIS, *Il Magenta a Bologna (1602-1612)*, Bologna 1979; E. TRAVERSA, *L'attività architettonica di Giovanni Ambrogio Mazenta a Bologna: scritti e disegni inediti*, «Il Carrobbio», 10, 1984, pp. 319-335; M. FORNASARI - M. POLI - A. ZACCANTI, *La chiesa e la biblioteca del SS. Salvatore in Bologna*, Firenze 1995; M. POLI, *La chiesa canonica del SS. Salvatore. Un complesso architettonico innovativo nel cuore di Bologna*, Bologna 2001; M. PIGOZZI, *Giovanni Ambrogio Mazenta architetto a Bologna*, in GATTI PERIN - MEZZANOTTE (ed.), *Lorenzo Binago*, pp. 63-76; RANALDI, *Il controverso progetto*.

¹¹ MEZZANOTTE, *Gli architetti*.

¹² V. MILANO, *Mazenta, Giovanni Ambrogio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 72, 2008. Sui vari apporti di Mazenta, vedi i contributi al convegno del 2001, GATTI PERIN - MEZZANOTTE (ed.), *Lorenzo Binago*; *IBI.*: V. MILANO, *La fondazione barnabita di Macerata; il ruolo di Binago e Mazenta nella vicenda progettuale*, pp. 54-62; G. CANTONE, *La chiesa napoletana di S. Carlo a Le Mortelle. L'insediamento dei barnabiti e il contesto urbano del poggio*, pp. 104-115; E. RICCIARDI, *I barnabiti a Napoli: Giovanni Ambrogio Mazenta e la chiesa di S.ta Caterina Spina Corona*, «Ricerche sul '600 napoletano», 2002 (2003), pp. 147-160.

¹³ Note al disegno in pianta del 27 febbraio 1605 di Ambrogio Mazenta, Milano, Archivio Storico dei Barnabiti, Cartella grande, 1, fasc. 2, n. 4, in MEZZANOTTE, *Gli architetti*, note 2, 17, p. 265; PIGOZZI, *Giovanni Ambrogio Mazenta*; RANALDI, *Il controverso progetto*, doc. 1, p. 60.

¹⁴ BOFFITO - FRACASSETTI, *Il Collegio S. Luigi*, pp. 33-35; A. ZACCANTI, *La 'fabbrica del Santissimo Salvatore' un'invenzione architettonica del primo Seicento*, in FORNASARI - POLI- ZACCANTI, *La chiesa e la biblioteca*, pp. 35-37; RANALDI, *Il controverso progetto*, doc. 8, pp. 62-63.

¹⁵ Bologna, Archivio Arcivescovile, Sala Breventani, *Scansia E*, cart. X, fasc. 1, n. 1, eseguito da Floriano Ambrosini, N. CAFLISCH, *Carlo Maderno*, München 1934, p. 57 e Abb. 29, rappresenterebbe il progetto ideato da Mazenta nel 1605, con alcune modifiche suggerite da Alessandro Tesauo, T. BARTON THUBER, *Tra "Magnificentia" e "Comodità": la ricostruzione della Cattedrale di Bologna dal tardo Cinquecento all'inizio del Seicento*, in *La Cattedrale di S. Pietro in Bologna*, a cura di R. Terra, Cinisello Balsamo (Milano) 1997, pp. 56-65, in particolare nota 19, p. 58; sul contributo all'ideazione da parte di Mazenta, cfr. A. FORATTI, *La chiesa di S. Pietro in Bologna dal sec. XV al XVII*, in «Atti e Memorie della Reale Deputazione di Storia Patria per le Romagne», 5, 1915, 1-3, pp. 65-110; TRAVERSA, *L'attività architettonica*; A. ANTINORI, *Giovanni Ambrogio Magenta, Carlo Maderno, Flaminio Ponzio e altri. La cattedrale di Bologna al tempo di Scipione Borghese arcivescovo*, in «Architettura. Storia e documenti», 1-2, 1990, pp. 57-87; rivisto e ampliato in A. ANTINORI, *Scipione Borghese e l'architettura. Programmi, progetti, cantieri alle soglie dell'età barocca*, Roma 1995, pp. 277-334, in particolare pp. 282-285; MATTEUCCI, *Giovanni Ambrogio Mazenta*; PIGOZZI, *Giovanni Ambrogio Mazenta*, pp. 69-71.

¹⁶ FORATTI, *L'architetto G. A. Magenta*, p. 5 n. 6, riporta la memoria da A. F. Ghiselli «A dì 14 febbraio [1605] desiderando Monsignore Arcivescovo di Bologna Alfonso Paletti d'ampliare la sua chiesa di S. Pietro, e quella ridurre ad un Tempio perfetto acciò fosse capace di quello all' hora si trovava, havendo fatto fare molti disegni a diversi architetti de migliori d'Italia ultimamente mandò a levare di Firenze un certo padre Gio. Ambrogio Barnabita di gran fama in simili affari quale giunto si fece una congregazione dinanzi a Sua Signoria Illustrissima con l'intervento di molti nobili di questa città, e fra li molti disegni fu concluso pigliare come più nobile e bello quello di detto barnabita».

¹⁷ «Del M.R.P. d. Ambrosio Mazenta, fatto ad istantia del Sig. Giuseppe Caprara, p. la chiesa di S. Salvatore a Bologna, mandato a Bologna sotto gli 27 febraro 1605» nota sul verso della pianta conservata a Milano, vedi sopra nota 13.

¹⁸ M. RICCI, *Domenico Tibaldi e Floriano Ambrosini nel cantiere di Palazzo Bentivoglio. Nuovi documenti e vecchi disegni rivisitati*, in CECCARELLI - LENZI, *Domenico e Pellegrino Tibaldi*, pp. 229-241 in particolare p. 235.

¹⁹ RANALDI, *Il sagrato della chiesa*; EAD., *Il controverso progetto*, pp. 43, 54-55, 64.

²⁰ Per la ricostruzione dell'andamento dei lavori RANALDI, *Il controverso progetto*, il 2 aprile 1605 fu posta la prima pietra alla presenza del priore Alfonso Bavosi, poi i lavori restarono fermi dal 2 maggio 1607 al 9 giugno 1612. Cfr. PIGOZZI, *Giovanni Ambrogio Mazenta*, p. 71, per l'inizio dei lavori richiama la fonte coeva M. MAINARDI, *Origine e fondazione di tutte le chiese che di presente si trovano nella città di Bologna*, Bologna 1633, p. 106.

²¹ Archivio di Stato di Bologna (d'ora in poi ASB), *Fondo demaniale, Corporazioni Religiose, Canonici Regolari di S. Salvatore e S. Maria di Reno* (d'ora in poi Fondo demaniale) 230/2677, *Sommario XXXIII*, f. 4 del 21 novembre 1610, RANALDI, *Il controverso progetto*, p. 61, doc. 3; l'ordine di sospensione è ricordato da TROMBELLI, *Memorie storiche*, nota 1, pp. 76-77; A. DESJARDINS, *Le vie et l'oeuvre de Jean Bologne*, Paris 1883, pp. 49-52; FORATTI, *L'architetto G. A. Magenta*, p. 10.

²² ANTINORI, *Scipione Borghese*, pp. 97, 126, colloca la presenza di Vasanzio nel cantiere di San Sebastiano al 1611 per il soffitto in legno, e più sicuramente dall'estate del 1612; a Vasanzio è attribuita la facciata con portico.

²³ M. MAIORINO, *Margotti, Lanfranco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 70, 2008.

²⁴ Cfr. A. ANTINORI, *Giovanni Ambrogio Mazenta*.

²⁵ A. ROCA DE AMICIS, *Studi su città e architettura nella Roma di Paolo V Borghese (1605-1621)*, in «Bollettino del centro di studi per la storia dell'architettura», 31, 1984, in particolare pp. 23-42; ID., *Il Discorso ... nel disegnare et edificare le chiese di Domenico Tibaldi*, in «Storia dell'architettura», 1-2, 1985, pp. 43-54; A. RANALDI, *La chiesa di S. Maria del Soccorso e le chiese sulle mura. Domenico Tibaldi e il cardinale Gabriele Paleotti*, in F. CECCARELLI - D. LENZI (ed.), *Domenico e Pellegrino Tibaldi*, pp. 207-227.

²⁶ ASB, Fondo demaniale, 230/2677, *Sommario XXXIII*, f. 6, RANALDI, *Il controverso progetto*, p. 61, doc. 5, in cui il priore informava di avere iniziato la ricostruzione nel periodo del suo precedente priorato - riferendosi ai lavori condotti dal 1605 al 1607 - e di aver speso in quei lavori 10.000 scudi presi dalle rendite annuali del monastero.

²⁷ Il cardinale protettore, inizialmente critico, si decise a risolvere la questione, scrivendo direttamente al priore il 20 luglio 1613, e anticipandogli il parere favorevole: «già ché la fabbrica di codesta chiesa è cominciata, per non perdere quel che si è fatto ... che la fabbrica si continui conforme al primo dissegno», ASB, Fondo demaniale, 230/2677, *Sommario XXXIII*, f. s.n., RANALDI, *Il controverso progetto*, pp. 63-64, doc. 9.

²⁸ *Ibi.*, f. s.n., in BOFFITO - FRACASSETTI, *Il Collegio S. Luigi*, pp. 22-32; RANALDI, *Il controverso progetto*, p. 64.

²⁹ *Ibi.* f. 7: Lettera da D. Candido Avanzi al Pre' Priore, Roma, 12 giugno 1613, RANALDI, *Il controverso progetto*, pp. 61-62, doc. 6.

³⁰ *Ibi.* «... che ha visto il disegno di Milano, perché li medesimi Preti Bernabiti fano la Chiesa sua con tal disegno».

³¹ *Ibi.*

³² A. ANTINORI, *Caravaggio nel conflitto tra Onorio Longhi e Stefano Longhi*, in C. VOLPI, M. CALVESI, A. ANTINORI (ed.), *Caravaggio nel quarto centenario della Cappella Contarelli*, Roma 2002, pp. 97-104.

³³ ASB, Fondo demaniale, 230/2677, *Sommario XXXIII*, f. s.n., Lettera da D. Candido Avanzi al Pre' Priore, Roma, 15 giugno 1613, RANALDI, *Il controverso progetto*, p. 62, doc. 7.

³⁴ *Ibi.*

³⁵ GIACOMO LAURO, *Ecclesia S. Mariae Maioris*, in: ID., *Antiquae Urbis splendor*, Roma 1641; A. CARÉ, *L'ornato architettonico della Basilica di Massenzio*, Roma 2005, p. 20.

³⁶ Per l'intervento di Michelangelo alle Terme di Diocleziano, destinate alla chiesa e monastero dei Certosini, J. S. ACKERMAN, *L'architettura di Michelangelo*, Torino 1968; G. MATTHIAE, *S. Maria degli Angeli*, 2a ed., Roma 1982; A. DE FALCO (ed.), *S.ta Maria degli Angeli e dei Martiri. Incontro di storie*, Viterbo 2005, in particolare p. 37 e ss..

³⁷ Nella raccolta di Cassiano Dal Pozzo, Windsor Castle, Royal Library, vol. 186 A/12, n. 10388, questo disegno di Ambrogio Mazenta era stato segnalato dallo storico barnabita Ungarelli nel 1836, conservato nella biblioteca di papa Clemente XI, L. M. UNGARELLI, *Bibliotheca scriptorum e Congregatione Clericorum Regularium S. Pauli*, Roma 1836, pp. 233-240; A. RANALDI, *Pirro Ligorio e l'interpretazione della villa antica*, Roma 2001, pp. 65-68, 93-94, fig. 89; RANALDI, *Il controverso progetto*, p. 45, fig. 9, e p. 47.

³⁸ ASB, Fondo demaniale 230/2677, disegni in piedi bolognesi, senza autore e senza data, probabilmente di Tommaso Martelli, dis. n° 46: pianta della chiesa, scala di piedi 40; dis. n° 75: prospetto laterale della chiesa, scala di piedi 60 di Bologna; prospetto principale; sezione longitudinale; disegno delle cornici "di masegnia" delle cappelle piccole. Sono inoltre allegate tre tavole che rappresentano la pianta dell'ingombro della chiesa, l'impianto del sagrato e le strade circostanti, relative ai lavori del sagrato. Una di queste pianta mostra lo schema in pianta della chiesa con tre campate uguali, senza transetto ed abside terminale.

³⁹ A. M. MATTEUCCI, D. RIGHINI, *La villa del cardinale Filippo Guastavillani*, Bologna 2000; E. PASQUALONI, *Il cardinale Filippo Guastavillani (1541-1587). Indagini sulle committenze artistiche del secondo cardinal nepote "creato" da papa Gregorio XIII*, «Bollettino d'arte», 95, 2010, pp. 23-44.

⁴⁰ G.A. MAZENTA, *Alcune memorie dei fatti di Leonardo da Vinci a Milano e dei suoi libri, ripubblicate e illustrate da D. Luigi Gramatica, prefetto della Biblioteca Ambrosiana*, Milano 2008; I ed., *Le memorie su Leonardo da Vinci di Don Ambrogio Mazenta*, Milano 1919. Delle *Memorie* di Giovanni Ambrogio Mazenta restano tre manoscritti, di cui il ms. H227 inf. dell'Ambrosiana è quello ritenuto autografo, noti a Cassiano dal Pozzo, con cui Mazenta era in contatto, cfr. M. PAVESI, *Cassiano dal Pozzo, Nicolas Poussin e la prima edizione a stampa del «Trattato della Pittura» di Leonardo tra Roma, Milano e Parigi*, in A. ROVETTA (ed.), *Tracce di letteratura artistica in Lombardia*, Bari 2004, pp. 97-133; D. LAURENZA, *A Copy of Sacrobosco's Sphaera in Mirror Script Attributed to Matteo Zaccolini*, in C. MAFFATT - S. TAGLIALAGAMBA (ed.), *Illumining Leonardo. A Festschrift for Leonardo Pedretti Celebrating his 70 Years of Scholarship (1944 - 2014)*, Leiden - Boston 2016, pp. 45-46.

⁴¹ La chiesa barnabita milanese fu realizzata su disegno di Binago del 1601 perfezionato nel 1606; MEZZANOTTE, *Gli architetti*, p. 235 e ss.; A. ROVETTA, *Il tema della pianta centrale in Lorenzo Binago*, in GATTI PERIN - MEZZANOTTE (ed.), *Lorenzo Binago*, pp. 132-141; A. SCOTTI TOSINI, *Lo stato di Milano*, in SCOTTI TOSINI (ed.), *Storia dell'architettura*, II, pp. 424-469, in part. pp. 433-436.

⁴² La notizia di questo viaggio di Mazenta a Venezia è segnalata da A. ANTINORI, *Roma 1600-1623*, p. 116, che rimanda alla tesi di dottorato di V. MILANO, *Giovanni Ambrogio Mazenta (1565 – 1635) architetto e “superiore” dell'ordine barnabítico*, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, Roma 2001 (relatore A. Bruschi).

⁴³ A. BELLUZZI, *Architettura a Mantova nell'età di Ercole e Guglielmo Gonzaga*, in C. CONFORTI, R. TUTTLE, *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento*, Milano 2001, pp. 184-201, in part. pp. 193-197.

⁴⁴ Roma, Accademia di San Luca, Fondo Mascarino, 2358, 2347, cfr. ANTINORI, *Scipione Borghese*, in particolare p. 414.

⁴⁵ L. PATETTA, *Le chiese della compagnia di Gesù come tipo: complessità e sviluppo*, in *Storia e tipologia*, Milano 1989, pp. 159-201; D. DEL PESCO, *Napoli: l'architettura*, in CONFORTI - TUTTLE, *Storia dell'architettura*, pp. 118-147, in particolare pp. 336-338, lo stesso Giuseppe Valeriano si dimostra attento ai tipi di chiesa derivati da Santa Maria di Carignano.

⁴⁶ WITTKOWER, *Arte e architettura*, pp. 234-235.

⁴⁷ P. FOSCHI, *La chiesa di S. Lucia e i collegi dei Gesuiti. Vicende costruttive*, in G.P. BRIZZI, A.M. MATTEUCCI (ed.), *Dall'isola alla città. I Gesuiti a Bologna*, Bologna 1988, pp. 33-42, con la trascrizione del documento, pp. 41-42. Ibid. R. BÖSEL, *La chiesa di S. Lucia. L'invenzione spaziale nel contesto dell'architettura gesuita*, pp. 19-32; cfr. ANGELINI, *La chiesa di San Salvatore in Lauro*, p. 67.