

MARTIN RASPE

Università di Treviri

DERIVAZIONI E INFLUENZE DEL MODELLO DI SANT'ALESSANDRO IN AREA ROMANA

La chiesa di Sant'Alessandro in Zebedia a Milano figura tra i più originali edifici sacri del primo barocco in Italia. L'impianto spazioso a croce greca, le colonne accoppiate inserite nelle cantonate della crociera, l'imponente cupola e la maestosa facciata con i due campanili laterali formano un insieme di novità architettoniche che mira a destare emozioni sublimi e stupefacenti nello spettatore. Non è un caso che questo edificio fu eretto a Milano, nella città dove la riforma post-tridentina venne attuata anche nel campo dell'architettura con energia e consapevolezza, come in nessun altro centro urbano dell'epoca in Italia. Dunque è legittima la questione dell'influenza della tradizione milanese per l'Italia, e di Sant'Alessandro in particolare. Esiste una derivazione concreta e dimostrabile di questo modello barnabítico nell'ambito Romano?

Per affrontare la questione in modo più accurato, prima si dovrebbero chiarire i dettagli della storia della costruzione e i problemi di attribuzione e datazione, ma per questo scopo ulteriori studi dei documenti d'archivio sarebbero indispensabili. Devo lasciare questo compito agli specialisti, molti dei quali hanno partecipato al convegno in occasione del quarto centenario della fondazione di Sant'Alessandro. Devo escludere dalle mie ricerche anche le derivazioni e le influenze immediate del modello di Sant'Alessandro nell'architettura propria dell'Ordine, della quale si sa ancora troppo poco per esprimere un'opinione fondata¹.

Per affrontare la questione delle derivazioni in senso più generale, cioè dell'importanza della nostra chiesa per lo sviluppo dell'architettura barocca, dobbiamo prima accertare in che cosa consiste "il modello di Sant'Ales-

¹ Solo in anni recenti l'architettura dell'ordine barnabítico è stata studiata in modo più dettagliato. GAUK-ROGER Nigel, *The Architecture of the Barnabite Order 1545-1659, with Special Reference to Lorenzo Binago and Giovanni Ambrogio Mazenta*, dattiloscritto s. a. [1978] nella Bibliotheca Hertziana, Roma; *Lorenzo Binago e la cultura architettonica dei Barnabiti*, Atti del Convegno, in «Arte Lombarda», 134, 2002.

sandro". Per questo scopo mi concentro, innanzitutto, su due motivi architettonici, che possono considerarsi particolarmente caratteristici del nostro edificio e che si ritrovano nell'architettura barocca a Roma. Questi motivi emergono chiaramente nell'analisi della pianta, rappresentata con insuperabile chiarezza in uno dei disegni conservati nella Raccolta Bianconi² (ill. 84). Il primo e più importante elemento architettonico da mettere in rilievo consiste nei quattro piloni monumentali, che formano la crociera principale della chiesa e servono a reggere i pennacchi della cupola. La cosa interessante è la forma di questi piloni: non sono quadrati, ma gli angoli sono smussati obliquamente, in modo da creare sotto la cupola uno spazio centralizzato a forma leggermente ottagonale. Di conseguenza i quattro arconi che collegano i piloni e che aprono lo spazio verso i bracci della croce greca diventano più sottili rispetto allo spessore dei piloni, e il diametro del vano centrale risulta superiore alla larghezza delle navate principali.

Il secondo motivo è intimamente legato al primo: la smussatura di ciascuno dei quattro piloni è accentuata da due colonne libere a tutto tondo, inserite in recessi angolari del massiccio murario. Queste colonne costituiscono parte integrale dell'ordine gigante di paraste che circonda tutto l'interno della chiesa e ne definisce l'ordine architettonico principale. Allo stesso tempo le colonne si sciolgono sculturalmente dalla superficie piana del corpo murario e si presentano come oggetti autonomi e palpabili. Viste in questo modo, le colonne si intendono come *adornamenti* della fabbrica nel senso albertiano e distinguono visivamente il vano centrale sotto la cupola come luogo prezioso e sacrale.

Per comprendere meglio la genesi dei piloni adornati da colonne è utile effettuare un'analisi dello schema costruttivo adoperato dal Binago in questa pianta. Tutti gli elementi che limitano lo spazio interno della chiesa, cioè muri esterni ed interni, piloni e paraste, arconi e sottarchi, sono sottoposti a una rete fissa di linee ortogonali [sovrapposta alla fig. 84]. L'unità di base, o modulo, di questo reticolo è costituito dal diametro di una colonna o parasta dell'ordine grande. Lo spessore di ogni tratto di muro dell'edificio corrisponde approssimativamente a questo modulo. Questo fatto dimostra che l'architetto era perfettamente a conoscenza del sistema teorico di Leon Battista Alberti, secondo il quale l'architettura in materiale durabile deve seguire il principio base delle costruzioni in legno, cioè lo spessore del tronco dell'albero stabilisce il modulo per la costruzione a travatura³.

² Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, *Raccolta Bianconi* (d'ora in avanti RB), tomo VII, fol. 4. Manuela KAHN-ROSSI, Marco FRANCIOLLI (a cura di), *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, Milano, Skira 1999, p. 136, cat. 83, tav. 11.

³ Sulla teoria di Alberti cfr. LORENZ Hellmut, *Studien zum architektonischen und architekturtheoretischen Werk L. B. Albertis*, Wien, 1971; HOFFMANN Volker, *Bemerkungen*

Le distanze fra gli assi di questo reticolo non sono costanti, ma variano secondo gli spazi che si richiedono. Particolarmente interessante è il fatto che nella pianta di Sant'Alessandro si sviluppa un ritmo alternante tra campate larghe e strette, in modo che il sistema ricorda la cosiddetta *travata ritmica*, introdotta per la prima volta dallo stesso Alberti nella chiesa di Sant'Andrea a Mantova⁴. L'effetto di questa alternanza è che il reticolo assiale si differenzia in due tipi di campata con funzione diversa: i due sostegni a intervallo stretto si abbinano e rappresentano gli elementi portanti, cioè i piloni, mentre rimangono vuoti gli intervalli larghi, e servono da vani utilizzabili, cioè da navate o cappelle. Anche l'elevazione rende evidente che non si tratta di un'alternanza omogenea tra intervalli larghi e stretti. I piccoli intervalli sono chiusi in modo che viene resa visibile la sostanza del muro e portano le volte, mentre negli intervalli grandi si apre lo spazio.

Come nell'edificio albertiano, anche in Sant'Alessandro i piloni, gli elementi più importanti della composizione strutturale, vengono definiti in modo analogo: i piloni occupano il campo formato da due dei sopra-descritti assi modulari abbinati. Poi i quadrati risultanti sono tagliati semplicemente ad un angolo di 45 gradi, ottenendo i quattro lati smussati verso il centro della chiesa.

Forse questa osservazione può sembrare superflua, ma sono convinto che possa aiutare a modificare un po' l'ipotesi in base alla quale la pianta di Sant'Alessandro sia ispirata direttamente dal San Pietro a Roma. Se guardiamo il famoso *piano di pergamena* del Bramante⁵ (ill. 85), salta immediatamente all'occhio il fatto che non è più il diametro della colonna, il modulo albertiano, che costituisce il principio fondamentale della costruzione; l'insieme non viene più composto da muri sottili e assi predefiniti. Sono invece i massicci murari, i piloni della crociera, i contrafforti e i cantoni rafforzati che definiscono i contorni dello spazio. I piloni non sono cavati da una rete astratta, ma vengono posti come *prima materia*, come elementi autonomi. Possiamo dire che Bramante agisce da scultore, che lavora con il materiale *per via di porre*, mentre Binago ottiene la forma da un reticolo predefinito *per via di levare*.

zur Verwendung der Säulenordnungen in der französischen Baukunst des 16. Jahrhunderts, in *Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag*, Köln, 1980, pp. 205-212; GERMANN Georg, *Albertis Säule*, in *Architektur und Sprache. Gedenkschrift für Richard Zürcher*, München, 1982, pp. 79-96; RASPE Martin, *Das Architektursystem Borrominis*, München-Berlin, 1994, pp. 22-24.

⁴ HUBALA Erich, L. B. *Albertis Langhaus von Sant'Andrea in Mantua*, in *Festschrift Kurt Badt zum siebzigsten Geburtstage*, Berlin, 1961, pp. 83-120; JOHNSON Eugene, *S. Andrea in Mantua. The Building History*, University Park 1975.

⁵ Firenze, Uffizi, 1 A. È impossibile riportare l'immensa bibliografia sulla prima fase della progettazione di San Pietro. Un'introduzione al disegno di Bramante si trova in Henry MILLON, Vittorio LAMPUGNANI (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Milano, Bompiani 1994, p. 602, cat. 282, ill. p. 167.

Il metodo bramantesco di concepire emerge in maniera ancora più esplicita negli schizzi ben noti per San Pietro, che sono tracciati infatti su carta minutamente reticolata, un contrasto che rinforza l'effetto di vigore plastico e irrispettoso dello schema sottostante degli interventi dell'architetto⁶. Un ruolo decisivo in questa concezione viene assunto da un elemento architettonico che non compare nella visione originale del Binago di Sant'Alessandro: parlo della nicchia, o meglio del nicchione. Osservando le piante del Bramante, potrebbe sembrare che le nicchie siano spazi vuoti, cavati dalla sostanza dei piloni, indebolendone la struttura portante. Ma in realtà non è così: il peso della volta viene scaricato tramite l'arco ribassato della nicchia sui due fianchi del pilone, rafforzati da colonne o paraste.

L'effetto visivo della nicchia contenuta nel pilone si osserva, ancora meglio che in San Pietro, nella versione ridotta della Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, costruita da Raffaello pochi anni dopo la morte di Bramante, dove il pilone non è più un elemento autonomo — vuol dire che non gli si può camminare intorno —, ma si trova inserito nella continuità dell'articolazione strutturale della parete. Mentre la superficie del pilone è piatta come la parete accanto, solo la nicchia suggerisce un'impressione di profondità, di forza plastica, di capacità.

Caratteristicamente, tali nicchie non esistono nei piloni di Sant'Alessandro. L'impressione di forza e compattezza viene conferita all'occhio dello spettatore dalle sole colonne. Torniamo adesso a questo secondo motivo, e chiediamoci come poteva sorgere l'idea di disporre e adornare il vano centrale di una chiesa con colonne tonde. Ovviamente le colonne sono innanzitutto un riferimento generale all'architettura antica, e forse anche un accenno più specifico alla romanità della chiesa riformata. Nel nostro caso mi pare però evidente che non alludono alle serie di colonne che dividono le navate di una basilica paleocristiana, ma piuttosto alla disposizione interna di un tempio classico.

Palladio, nei suoi *Quattro Libri dell'Architettura*, aveva compreso e illustrato come nella cella di un tempio antico una fila di colonne potesse accostarsi immediatamente alla parete, per esempio nel tempio di Marte Ultore nel foro di Augusto⁷ (ill. 86). Secondo lui, la stessa articolazione architettonica poteva servire sia per l'esterno che per l'interno della chiesa, sebbene in dimensioni differenti. Nelle chiese, particolarmente nel Redentore di Venezia, Palladio mostrava come l'abito sacrale antico fosse adatto ad abbellire convenevolmente una chiesa moderna. Nella navata principale del Redentore una catena ininterrotta di colonne gira intorno a tutta la pe-

⁶ Firenze, Uffizi 20 A. MILLON, LAMPUGNANI (a cura di), *Rinascimento...* cit., [cfr. nota 5], p. 606, cat. 288.

⁷ PALLADIO Andrea, *I quattro libri dell'Architettura*, Venezia, 1570, libro IV, cap. VII, pp. 15-22.

riferia murale, sottolineando sia l'unità del corpo architettonico, sia la sacralità del vano interno. Già in un disegno preparatorio per un edificio centrale — forse sempre per il Redentore — Palladio aveva dimostrato come le colonne potessero essere collocate negli angoli di uno spazio quadrato a cupola per centralizzare anche la zona parietale⁸ (ill. 87).

Tali idee palladiane furono riportate a Roma da Ottaviano Mascherino, che prediligeva le colonne tanto da crearne quasi una foresta all'interno della chiesa di San Salvatore in Lauro, eretta negli anni Novanta del Cinquecento⁹. Il motivo della crociera arricchita da colonne appare qui per la prima volta a Roma. Mascherino giocava un ruolo significativo nell'Accademia di San Luca appena fondata, e non a caso usava lo stesso motivo palladiano negli schizzi per la chiesa dell'Accademia, che purtroppo non furono eseguiti¹⁰ (ill. 88). Il protettore dell'Accademia romana in quel periodo era il cardinale Federico Borromeo, l'arcivescovo di Milano, e per questa ragione sembra verosimile che negli stessi anni anche Lorenzo Binago abbia conosciuto Mascherino e i suoi cantieri durante il suo soggiorno a Roma¹¹.

A Milano l'uso *retorico* di colonne all'interno della chiesa viene introdotto dal Pellegrino in San Fedele¹². La loro dimensione gigantesca, la posizione rialzata in combinazione con il ripetuto motivo dell'arco trionfale, e i baldacchini monumentali delle volte conferiscono all'aula un'atmosfera di *romanitas*, espressione dello spirito classico della riforma cattolica e tendenza certamente voluta anche dal committente, San Carlo Borromeo¹³.

⁸ London, Royal Institute of British Architects, tomo XIV, fol. 13. PUPPI Lionello, *Andrea Palladio. Opera completa*, Milano, Electa 1973, p. 273, ill. 433; BATTILOTTI Donata, *Le chiese di Palladio*, in Claudia CONFORTI, Richard TUTTLE (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento*, Milano, Electa 2001, pp. 436-453, ill. p. 449.

⁹ WASSERMAN Jack, *Ottaviano Mascherino and his Drawings in the Accademia Nazionale di San Luca*, Roma, Libreria Internazionale "Modernissima", 1966, pp. 191-192, ill. 188-189; HIBBARD Howard, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580-1630*, London 1971, ill. 366.

¹⁰ Wien, Albertina, Az. Rom 1279 r., databile al 1592. NOEHLES Karl, *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma, 1970, pp. 43 ss., ill. 38.

¹¹ Per l'influenza del Mascherino a Milano cfr. KUMMER Stefan, *Mailänder Kirchenbauten des Francesco Maria Ricchini*, diss., Würzburg, 1974, vol. I, pp. 76-81; per il Binago a Roma cfr. REPISHTI Francesco, *Un progetto di Lorenzo Binago per Roma*, in «Il disegno di architettura», 3 (1992), pp. 56-57; REPISHTI Francesco, *Note d'archivio su padre Lorenzo Binago prefetto alle fabbriche (1554-1629)*, in «Arte lombarda», 113/115 (1995), pp. 163-169.

¹² MOORE Derek, *Pellegrino Tibaldi's Church of S. Fedele in Milan: The Jesuits, Carlo Borromeo and Religious Architecture in the late Sixteenth Century*, diss., New York, 1980; DELLA TORRE Stefano, SCHOFIELD Richard, *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano. Invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*, Como-Milano, Nodolibrari-San Fedele Edizioni 1994.

¹³ KUMMER, *Mailänder Kirchenbauten...* cit., [cfr. nota 11], pp. 5-8.

Ma più importante per Sant'Alessandro era un altro edificio milanese. Dopo il crollo della cupola di San Lorenzo Maggiore nel 1573, il metodo della ricostruzione fu il tema dominante delle discussioni architettoniche per tutto il resto del secolo, ancora più della questione dello stile della futura facciata del Duomo¹⁴. E non a caso: il San Lorenzo aveva una posizione chiave nel discorso architettonico del Rinascimento, come Christof Thoenes ha dimostrato¹⁵. All'opposto delle basiliche paleocristiane di Roma, già criticate dall'Alberti per motivi di stabilità costruttiva, San Lorenzo rappresentava una chiesa a pianta centrale, cioè un vero e proprio *tempio* cristiano. Come il rito Ambrosiano, che per la sua anzianità non veniva abolito dal Concilio di Trento come avvenne per tanti altri riti locali, il San Lorenzo costituisce il contributo milanese al patrimonio di esempi classici da imitare. Grazie a San Lorenzo, anche Milano poteva ritenersi patria della *vera e buona architettura*, perché non solo possedeva edifici di gusto cattivo e di uno stile corrotto, soprannominato *gotico* per la lunga presenza di quel popolo in Lombardia.

Conosciamo un grande numero di proposte per la ricostruzione di San Lorenzo¹⁶. Molti architetti cercavano di promuovere le qualità di tempio cristiano di questo edificio. In quasi tutti i disegni possiamo osservare lo stesso procedimento per arrivare a una maggiore robustezza: i quattro angoli del corpo quadrato vengono tagliati a 45 gradi per formare quattro piloni smussati, che servono a rinforzare le deboli congiunture angolari e a creare uno spazio ottagonale capace ad essere sormontato da una cupola moderna a tiburio. In alcuni esempi vengono accostate colonne gigantesche ai piloni per sottolineare il carattere di tempio antico¹⁷. Credo che questo processo di trasformazione del vano iniziale molto semplice, costituito da pareti sottili, traforate da absidi in forma di croce, abbia avuto un grande effetto sulla fantasia degli architetti di questa generazione e avrebbe avuto conseguenze importanti per lo sviluppo ulteriore dell'architettura, sia a Milano che a Roma. La pianta di Sant'Alessandro figura tra le prime conseguenze di questa discussione.

Nel Duomo Nuovo di Brescia, sotto l'influenza e la supervisione del

¹⁴ Gian Alberto DELL'ACQUA (a cura di), *La Basilica di San Lorenzo in Milano*, Milano, Banca Popolare di Milano 1985, pp. 87 ss; Maria Teresa FIORIO (a cura di), *Le chiese di Milano*, Milano, Electa 1985, pp. 103, 272 e passim; DENTI Giovanni, *Architettura a Milano tra Controriforma e Barocco*, Firenze, Alinea 1988; PARODI Cristina, *Martino Bassi e la ricostruzione della cupola di S. Lorenzo tra Cinque e Seicento*, in «Arte lombarda», 92/93 (1990), pp. 31-45; ROCCHI COOPMANS DE YOLDI Giuseppe, *Martino Bassi e la ricostruzione di S. Lorenzo a Milano*, in Maria Luisa GATTI PERER (a cura di), *Milano ritrovata. La via sacra da San Lorenzo al Duomo*, Milano, Confcommercio 1991, pp. 87-140.

¹⁵ THOENES Christof, *S. Lorenzo a Milano, S. Pietro a Roma: ipotesi sul "piano di pergamena"*, in «Arte lombarda», 86/87 (1988), pp. 94-100.

¹⁶ Cfr. nota 14; SCOTTI Aurora, in *Il giovane Borromini... cit.*, [cfr. nota 2], cat. 71-78, pp. 129-135.

¹⁷ *Ivi*, cat. 75, 77.

Binago, venne ripetuto il modello di Sant'Alessandro¹⁸. Rispetto alla chiesa milanese, comunque, le dimensioni e le proporzioni delle colonne cambiano l'effetto. In un parere dell'anno 1613 Binago si mostra perfettamente cosciente delle ragioni per usare le colonne: «Questa fabbrica ha colonne tonde, che sono il bello delle fabbriche, ma in quantità moderata, e non ne desidera più, onde si scema la spesa. E [le colonne] sono disposte che formano come un teatro nella più bella vista della fabbrica, e situato in luogo proporzionato, e proprio, talmente che rendono all'istessa fabbrica fermezza, leggiadria e maestà»¹⁹.

In questo brano due aspetti devono essere rilevati. Primo, l'architetto vedeva le colonne non solo come abbellimenti plastici dei quattro piloni, ma come elementi indipendenti, disposti in modo che «formano un teatro», vuol dire un semicerchio. Anche se in realtà le colonne rimangono fissate nell'assialità ortogonale e non formano un colonnato anulare, le parole suggeriscono che possiamo comprendere le otto colonne come insieme strutturale autonomo, sovrapposto al sottostante sistema ortogonale del corpo murario.

Secondo, è una delle prime volte — se non sbaglio — in cui viene menzionata *expressis verbis* e presa in considerazione la posizione dello spettatore. Binago parla della «più bella vista della fabbrica» e intende la posizione centrale, appena dopo essere entrato, di fronte all'altare maggiore, come appare nella ripresa fotografica (ill. 89). Siamo dunque all'inizio dell'architettura barocca nel senso della parola: l'architetto non si limita a seguire la bellezza assoluta, che si trova nella regolarità geometrica delle piante e nell'armonia delle proporzioni, ma vuole renderla intelligibile, palpabile in una vista complessiva dell'insieme.

L'architetto che più degli altri perseguiva questa strada era Francesco Maria Richino. Già nei disegni per San Giuseppe a Milano adoperava il metodo descritto per trasformare un quadrato in un ambiente centralizzato, tagliando gli angoli per creare quattro piloni insieme a quattro intervalli poco profondi che servono da bracci della croce²⁰. Ai piloni accostava colonne, seguendo l'esempio di Palladio e di Mascherino, che probabilmente aveva studiato a Roma nei primi anni del Seicento²¹.

¹⁸ Gianni CAPRA (a cura di), *Le cattedrali di Brescia*, Brescia, Grafo 1987.

¹⁹ PREMOLI Orazio, *Appunti su Lorenzo Binaghi architetto*, in «Archivio storico lombardo» 43 (1916), p. 841; KUMMER, *Mailänder Kirchenbauten...* cit., [cfr. nota 11], p. 164 pensava che la descrizione del Binago si riferisse alla facciata. Da un altro brano dello stesso testo risulta che Binago si credeva inventore delle colonne nella crociera «che paiono un teatro»: *Diario del cantiere. Regesto cronologico delle fonti*, in Gianni CAPRA (a cura di), *Le cattedrali...* cit., [cfr. nota 18], p. 106.

²⁰ KUMMER, *Mailänder Kirchenbauten...* cit., [cfr. nota 11], pp. 61-81; STOLFI Giuseppe, in *Il giovane Borromini...* cit., [cfr. nota 2], cat. 92-98, pp. 147-153.

²¹ Per il soggiorno romano del Richino cfr. KUMMER, *Mailänder Kirchenbauten...* cit., [cfr. nota 11], pp. 16-37.

In una proposta per Santa Maria di Loreto (1615 circa) Richino cambia direzione²² (ill. 90). Emancipandosi dal procedimento descritto sopra, come a San Lorenzo, egli pone come elementi primari i quattro piloni massicci. Adesso non sono più fissati da uno schematismo quadratico, ma formano un rettangolo spaziale esteso in direzione longitudinale. Il baldacchino dalla cupola ovale sostenuto dalle otto colonne diventa il motivo costitutivo per l'interno, mentre pareti sottili racchiudono i vani sotto i quattro arconi che servono da presbiterio e da cappelle laterali²³.

Nell'ormai famoso disegno successivo²⁴ (ill. 91) Richino non fa altro che rimpiazzare le pareti dritte con cappelle vere e proprie, che sono articolate in forma più plastica e organica, derivate dalle quattro esedre di San Lorenzo, in modo da complementare il perimetro ovale della cupola. È da notare l'aumentata distanza tra le colonne accoppiate, un'operazione che mette maggiormente in rilievo l'autonomia dei piloni. Poco visibili sono altre quattro colonne che Richino schizzava sotto gli archi laterali. Con l'inserimento di questo motivo, che diminuisce lo spazio interno, tentava di creare un colonnato periferico ininterrotto.

Con questo disegno siamo finalmente arrivati a Roma e al Borromini. Stefan Kummer ha chiarito che la genesi della pianta di San Carlo alle Quattro Fontane, iniziata nel 1634, appartiene a questo filo progettuale milanese²⁵. Con il diagramma sovrapposto a un disegno del Borromini vorrei solo mettere in rilievo i punti salienti (ill. 92). Anche in questo edificio di evidente carattere barocco, Borromini comincia con una figura primaria rettangolare. Tagliandone i quattro angoli, non più mediante un angolo di 45, ma di 30 gradi, crea lo spazio per quattro piloni che sorreggono la cupola ovale. Come terzo passo aggiunge le absidi e le esedre laterali, anch'esse derivate da San Lorenzo.

I criteri nuovi sono due: l'integrazione perfetta dei piloni nella continuità plastica della circonferenza, e l'introduzione del tema del colonnato anulare, che gira completamente intorno alla chiesa e desta nello spettatore l'impressione di essere circondato da un unico tempio rotondo, senza annessi, navate o cappelle²⁶. Il *teatro di colonne* desiderato dal

²² RB, X/33 v. a. KUMMER, *Mailänder Kirchenbauten...* cit., [cfr. nota 11], pp. 95-97, K 215, ill. 42; GIUSTINA Irene, in *Il giovane Borromini...* cit., [cfr. nota 2], cat. 106, pp. 161-162.

²³ Richino probabilmente prendeva come modello una pianta del Pellegrino per la chiesa dei Barnabiti a Casale Monferrato: *Il giovane Borromini...* cit., [cfr. nota 2], ivi, con riferimenti bibliografici.

²⁴ RB, X/33 v. b. KUMMER, *Mailänder Kirchenbauten...* cit., [cfr. nota 11], pp. 96-98, K 216, ill. 43; GIUSTINA Irene, in *Il giovane Borromini...* cit. [cfr. nota 2], cat. 107, pp. 162-163.

²⁵ KUMMER Stefan, *Mailänder Vorstufen von Borrominis S. Carlo alle Quattro Fontane in Rom*, in «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», 28 (1977), pp. 153-190.

²⁶ RASPE, *Das Architektursystem...* cit., [cfr. nota 3], pp. 56-59, 72-75.

Binago è stato finalmente realizzato. Anche in altri contesti Borromini aderisce al concetto degli angoli smussati con colonne accoppiate in combinazione con il colonnato ininterrotto, per esempio nel chiostro accanto alla chiesa di San Carlino, in Santa Maria dei Sette Dolori e nella navata principale di San Giovanni in Laterano. Borromini è rimasto fedele a questa concezione costruttiva o progettuale dell'edificio sacro per tutta la vita²⁷. Cito come esempio estremo la pianta di Sant'Ivo alla Sapienza, dove l'architetto segue gli stessi principi di procedimento, solo che non parte da un rettangolo o quadrato, ma da un triangolo, tagliandone gli angoli e aggiungendo poi tre absidi assiali. Anche in questo caso un colonnato, non di colonne ma di paraste, costituisce la circonferenza del vano interno²⁸.

Un altro caso, più vicino a Sant'Alessandro, è costituito dalla chiesa di Santa Agnese in Piazza Navona²⁹, che fu eretta a partire dal 1652 da Girolamo Rainaldi. La chiesa dovette servire principalmente da mausoleo per papa Innocenzo X Pamphili e da luogo di venerazione del martirio della Santa. In questa occasione l'architetto adotta una composizione di quattro piloni monumentali, con fronti drizzate obliquamente e con nicchioni grandi³⁰ (ill. 93, parte destra del disegno). A questo vano ottagonale sono aggiunte le quattro braccia corte della croce greca. Il collegamento a Sant'Alessandro di Milano sta nel fatto che Rainaldi aveva l'intenzione di inserire le colonne in simili recessi ai cantoni del pilone, un motivo senza precedenti a Roma.

Non è chiaro se questo fatto possa essere interpretato come derivazione diretta da Sant'Alessandro. È vero che il fratello di Girolamo, Tommaso Rainaldi, lavorava a Milano e aveva persino proposto una soluzione per la ricostruzione di San Lorenzo³¹. Comunque dobbiamo ammettere che l'effetto dell'insieme è del tutto diverso, anche se prendiamo in considerazione che Borromini più tardi cambiava alquanto l'effetto delle colonne, togliendo una parte del recesso e liberandole in questo modo dalla parete (alternativa sinistra nel disegno). Le colonne nascono diret-

²⁷ *Ivi*, pp. 63-66, 76-79.

²⁸ Richard BÖSEL, Christoph FROMMEL (a cura di), *Borromini e l'universo barocco*, Catalogo della mostra, Milano, Electa 2000, pp. 250-269.

²⁹ EIMER Gerhard, *La fabbrica di S. Agnese in Navona. Römische Architekten, Bauberren und Handwerker im Zeitalter des Nepotismus*, 2 voll., Stockholm, 1970; RASPE Martin, *Borromini und Sant'Agnese in Piazza Navona. Von der päpstlichen Grablege zur Residenzkirche der Pamphili*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 31 (1996), pp. 313-368; BÖSEL, FROMMEL (a cura di), *Borromini... cit.*, [cfr. nota 28], pp. 184-191.

³⁰ Milano, Raccolta Bertarelli, *Codex Martinelli*, tomo IV, fol. 22. EIMER, *La fabbrica... cit.*, [cfr. nota 29], vol. I, pp. 145 s, nota 14, ill. 9; RASPE, *Borromini und Sant'Agnese... cit.*, [cfr. nota 29], pp. 329-332, 344-346, ill. 16.

³¹ SCOTTI Aurora, in *Il giovane Borromini... cit.* [cfr. nota 2], cat. 75, 77, pp. 132-134.

tamente dal suolo e sono più grandi; in più sono scolpite di un marmo preziosissimo, il cosiddetto *brocatello*, e si distaccano per il colore rosso dall'altra struttura architettonica, che fu eseguita in marmo bianco. Le distanze tra le colonne accoppiate sono accresciute in modo che visto nell'insieme si ha l'impressione che tutte le colonne siano equidistanti. Qui fu creato un vero e proprio *teatro* barocco nel senso delle parole del Binago.

Alla fine della sua vita Borromini tornava ai suoi disegni anteriori per preparare una grande pubblicazione delle sue opere con incisioni di tutti i suoi progetti, e per questa occasione rielaborava gran parte dei disegni³². Abbiamo un documento di tale procedimento in un foglio conservato all'Albertina di Vienna³³ (ill. 94), tagliato da una pianta più grande per Sant'Agnese, proveniente dalla fase progettuale nella quale Borromini continuava a sviluppare il motivo del pilone smussato con colonne laterali per giungere a una soluzione convessa, nella quale il pilone contiene in sé una cappella intera ovale, forma che conferisce al motivo del sostegno della cupola un valore plastico e vigoroso senza precedenti.

Come ultimo e più complicato caso vorrei discutere la chiesa dei Santi Luca e Martina, per la quale Mascherino aveva disegnato il progetto sopramenzionato. La chiesa dell'Accademia dei pittori, scultori e architetti, situata vicino al Foro Romano³⁴, fu iniziata da Pietro da Cortona nell'anno 1635, dunque quasi allo stesso tempo del San Carlino di Borromini, ma fu terminata solo negli anni Sessanta. La crociera di questa chiesa assomiglia più di ogni altra chiesa romana a quella di Sant'Alessandro (ill. 95). Anche in Santi Luca e Martina vediamo il motivo della crociera a cantoni smussati, sebbene non siano marcati come sostegni in modo decisivo, ma si inseriscano in un rilievo parietale di forte plasticità. Otto colonne sono attaccate alla struttura in posizione analoga. A differenza di Sant'Alessandro hanno capitelli di ordine ionico. Comunque ritroviamo lo zoccolo relativamente alto e una distanza simile tra le colonne accoppiate.

La questione della derivazione da Sant'Alessandro è particolarmente difficile da risolvere, perché è dubbio se la crociera appartiene vera-

³² RASPE Martin, *The final problem. Borromini's failed publication project and his suicide*, in «Annali di Architettura», 13 (2001), pp. 121-136.

³³ Wien, Albertina, Az. Rom 57 r.; EIMER, *La fabbrica...* cit., [cfr. nota 29], vol. I, pp. 306-309, nota 118, ill. 146. La pianta originale probabilmente mostrava il progetto esecutivo di Borromini dell'estate del 1653. Una discussione approfondita sarà pubblicata nel *Repertorio dei disegni di Francesco Borromini*, in corso di stampa.

³⁴ NOEHLES, *La chiesa...* cit., [cfr. nota 10]; NOEHLES Karl, *Cortona architetto. Osservazioni sull'origine toscana e la formazione romana del suo fare architettonico*, in Anna LO BIANCO (a cura di), *Pietro da Cortona*, catalogo della mostra, Milano, Electa 1997, pp. 133-152; MERZ Jörg, *SS. Luca e Martina reconsidered*, in Christoph FROMMEL, Sebastian SCHÜTZE (a cura di), *Pietro da Cortona*, Atti del Convegno internazionale (Roma-Firenze), Milano, Electa 1998, pp. 231-243.

mente al progetto originale. È infatti possibile che la cupola venne aggiunta alla struttura della chiesa come pensiero posteriore. Per questo motivo conviene riesaminare brevemente i fatti importanti della storia della costruzione.

In un disegno anonimo³⁵ viene descritta la situazione topografica all'inizio dei lavori nell'anno 1634 (ill. 96). Nel centro si trova la vecchia chiesa di Santa Martina, circondata da edifici semplici e bassi che contenevano le stanze dove si riuniva l'Accademia. La vecchia chiesa era una semplice sala rettangolare con un'abside minuscola, e il disegno mostra la relativa posizione della facciata della costruzione nuova. In una proiezione della pianta odierna su questo disegno emerge l'osservazione che la facciata nuova era perfettamente congruente con l'asse della navata unica della chiesa vecchia, e che le dimensioni della navata vecchia corrispondono bene a quelle della chiesa nuova.

Inoltre sappiamo dai documenti che i lavori cominciarono quasi simultaneamente alla facciata e all'abside, mentre nei primi anni non si trovano tracce né della cupola né di qualsiasi crociera³⁶. Di conseguenza possiamo tranquillamente desumere che il progetto iniziale consistesse in una semplice ristrutturazione e ampliamento della chiesa vecchia. Nella prima fase venne costruita l'abside monumentale e iniziata la nuova facciata, mentre la struttura del vano intermedio dovette rimanere intatta.

Un disegno di Pietro da Cortona, databile intorno al 1640, documenta lo stato della fabbrica quando i lavori furono interrotti per il trasloco del Cortona a Firenze³⁷ (ill. 97). Non è facile distinguere la facciata dall'abside già eretta, che è visibile in fondo, ma si vede chiaramente che non appaiono né cupola né transetto o cappelle laterali. L'idea di mettere una cupola in mezzo alla fabbrica doveva nascere probabilmente non prima di dieci anni più tardi, dopo il ritorno del cardinale Fran-

³⁵ Milano, Raccolta Bertarelli, *Codex Martinelli*, tomo I, fol. 25. NOEHLES, *La chiesa...* cit., [cfr. nota 10], p. 99, nota 188, p. 117, ill. 82.

³⁶ I documenti sono stati riportati da NOEHLES, *La chiesa...* cit., [cfr. nota 10], pp. 333-361. La nuova fabbrica inizia negli anni 1634-35 con la cappella sotterranea, finanziata dallo stesso Cortona. Nel dicembre 1635 è documentato l'acquisto di una casa sul sito della facciata (*ivi*, p. 343, doc. 58), mentre Agostino Morelli concede l'assenso perché la futura facciata si appoggi alla sua casa. Nello stesso mese ci sono pagamenti per l'altare maggiore e la tribuna (*ivi*, p. 343, doc. 56). Un'incisione di Israel Silvestre, nato nel 1621, mostra l'abside completa, ma non la facciata (*ivi*, p. 126, ill. 90). Nel 1639 viene pagata la lavorazione dei travertini per la facciata (*ivi*, p. 345, doc. 71). Solo nel 1653, cioè 19 anni dopo l'inizio, viene comprata la casa del Morelli «per fare il pilone per la cappella per fianco della chiesa» (*ivi*, p. 352, doc. 98). Nell'anno successivo vengono misurate e stimate le fondamenta per i piloni (*ivi*, p. 353, doc. 100); nel 1657 quelle per i nicchioni, cioè le absidi (*ivi*, p. 353, doc. 101). Solo nel 1657 comincia l'ingrandimento della cappella sotterranea sotto le braccia laterali con il «tempio a ottangolo» (*ivi*, p. 353, doc. 102). La cupola era terminata nel 1664 (*ivi*, p. 355, doc. 110).

³⁷ Firenze, Uffizi, 5516 A.; NOEHLES, *La chiesa...* cit., [cfr. nota 10], p. 103, nota 209, p. 126, ill. 91.

cesco Barberini, il mecenate dell'opera, a Roma³⁸. Anche questa idea aderisce fedelmente a un modello del Mascherino per la chiesa, ugualmente documentato nel suo disegno di fine Cinquecento³⁹ (ill. 88), nel quale l'architetto propone una sala biabsidata sormontata da una cupola centrale, ma senza transetto. Pare che solo nel 1652 venne decisa la realizzazione dei due bracci della croce, modellati conformemente alle parti già erette (ill. 98). La chiesa non fu terminata che molto tempo dopo la morte di Pietro da Cortona, avvenuta nel 1669⁴⁰.

Per conseguenza dobbiamo constatare come la crociera di Santi Luca e Martina molto probabilmente all'inizio non fosse prevista come parte integrante del progetto originale. Deve invece essere considerata un ampliamento posteriore, adattato al linguaggio architettonico di quanto era già stato eretto precedentemente. I bracci della croce greca sono quasi copie appiattite dello schema già stabilito per il presbiterio con l'abside maggiore e la tribuna interna della facciata. La crociera risulta dalla semplice congiunzione di due spazi analoghi posti ad angolo retto. Dunque i cantoni smussati della crociera con le colonne attaccate non sono elementi autonomi, progettati fin dall'inizio per sostenere una cupola grande, come i piloni di Sant'Alessandro. La smussatura non è altro che un pensiero secondario che serve ad agevolare otticamente il passaggio da una direzione all'altra. Anche le colonne non sono state introdotte in prima linea per accentuare lo spazio centrale, non formano tra loro un *teatro* che dà risalto alla crociera di fronte al resto della fabbrica. Invece le colonne accompagnate da paraste non fanno altro che ripetere a metà il motivo michelangiolesco delle absidi, dove due colonne sono inserite fra paraste nello spessore del muro perimetrale.

Riassumendo possiamo constatare come questa ipotesi riguardante la realizzazione della crociera di Santi Luca e Martina non parla in favore di una derivazione dal modello milanese. Invece pare più verosimile l'influenza diretta sia dai progetti di Ottaviano Mascherino per la stessa chiesa, sia dalla fabbrica di Sant'Agnese, iniziata nel 1652, solamente un anno prima che si parli per la prima volta della cupola di Santi Luca e Martina.

³⁸ NOEHLES, *La chiesa...* cit., [cfr. nota 10], p. 105.

³⁹ Cfr. nota 10.

⁴⁰ L'ipotesi che il progetto fosse gradualmente ampliato corrisponde bene a un'osservazione del Bernini, fatta al Signore de Chantelou, circa il continuo e inevitabile accrescimento delle spese nei progetti di Pietro da Cortona, cosa che diceva essere accaduta anche al cardinale Barberini nella fabbrica di Santi Luca e Martina, dove si era cominciato con un preventivo di cinquantamila scudi, ma alla fine erano necessari due o tre milioni per finirla. CHANTELOU Paul Fréart de, *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*, a cura di L. LALANNE, Paris, 1885, p. 257 (20 ottobre 1665); SPARTI Donatella, *Pietro da Cortona e le presunte reliquie di santa Martina*, in FROMMEL, SCHÜTZE (a cura di), *Pietro da Cortona* cit., [cfr. nota 34], pp. 234-255, cit. p. 251.

Con questa risposta negativa devo concludere il mio contributo. Secondo me, non si trovano influenze e derivazioni immediate del modello di Sant'Alessandro in area romana. D'altra parte la cultura della riforma cattolica intorno all'anno 1600 a Milano, e particolarmente il contributo di architetti come Richino e i padri barnabiti Lorenzo Binago e Giovanni Ambrogio Mazenta hanno influenzato fortemente il percorso dell'architettura barocca a Roma. Particolarmente nell'opera del Borromini si manifesta l'influsso della sua formazione milanese, sebbene in modo più generico.

