

# F rancesco Maria Ricchino (1584-1658), progetti milanesi fra storia e storiografia

ISABELLA BALESTRERI  
*Politecnico di Milano*

<sup>(1)</sup> Per il cognome ci si uniforma agli studi più recenti che hanno preferito Ricchino a Richini o Ricchini perché è il più usato nei documenti autografi; per la citazione: Luciano Patetta, "Il corpus di disegni di Francesco Maria Richini: autografi, prodotti della bottega, repliche, copie", in *I disegni d'archivio negli studi di storia dell'architettura*, a cura di Giancarlo Alisio, Gaetana Cantone, Cesare De Seta, Maria Luisa Scalvini, Napoli 12-14 giugno 1991 (Napoli, Electa Napoli, 1994), 51-57.

<sup>(2)</sup> Rudolf Wittkower, *Art and Architecture 1600-1750* (London, Penguin, 1958) trad.it. (Torino, Einaudi, 1972), 99; Aurora Scotti Tosini, "Lo Stato di Milano", in *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, a cura di Aurora Scotti Tosini, (Milano: Electa, 2003), 424-469.

<sup>(3)</sup> Claudia Conforti, *La città del tardo Rinascimento* (Roma-Bari: Editori Laterza, 2005), 4.

<sup>(4)</sup> Per inquadrare la questione del rapporto con la categoria critica del Manierismo si veda ad esempio Stefano Della Torre, "L'archivio edificato dell'architettura milanese", in Gabriella Cagliari Poli (a cura di), *L'Archivio di Stato di Milano* (Firenze, Nardini, 1992), che ricorda il giudizio espresso da Cesare Brandi in *Disegno dell'architettura italiana* (Torino, Einaudi, 1985), 174; Simonetta Coppa, *La chiesa di san Giuseppe nella storia artistica milanese dal Cinquecento all'Ottocento* (Milano, Cariplo, 1997), 25-29. Per un analogo parere si veda Lucio Franchini, "Sui disegni di un progetto non realizzato di Francesco Maria Ricchino conservati nella Raccolta Bianconi", *Il disegno di architettura*, a cura di Paolo Carpeggiani, Luciano Patetta, Milano febbraio 1988 (Milano: Guerini e associati, 1989), 236. Invece, a proposito delle possibili influenze su Borromini 'romano', si vedano: Aurora Scotti, Nicola Soldini, "Borromini milanese", in *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, a cura di Manuela Kahn-Rossi, Marco Franciolli, Lugano 5 settembre - 14 novembre 1999 (Milano, Skira, 1999), 53-75; Maria Cristina Loi, "Progetti del Ricchino per alcune chiese milanesi", in *La basilica di San Giovanni Battista a Busto Arsizio nell'opera di Francesco Maria Ricchino*, a cura di Aurora Scotti Tosini, Busto Arsizio, 5 maggio - 17 giugno 2001 (Busto Arsizio: Freeman editrice, 2001).

<sup>(5)</sup> Per la "generazione grigia": Luciano Patetta, "A un passo dalla genialità", in *I Longhi una famiglia di architetti tra Manierismo e Barocco*, a cura di Luciano Patetta, Viggù-Roma, giugno-novembre 1980 (Milano, CLUP, 1980), 8.

## Francesco Maria Ricchino fra gli "inclassificabili"

Francesco Maria Ricchino è stato il "dominatore" della scena milanese nella prima metà del '600: gli studiosi sono tutti concordi nel riconoscere il suo contributo, in termini di quantità e varietà di opere, edifici costruiti, disegni, documenti.<sup>(1)</sup> È giustamente molto nota l'espressione di Rudolf Wittkower che potenzialmente lo vide come "il più fantasioso e il più dotato architetto italiano dell'inizio del Seicento" e Aurora Scotti più di recente ha scelto di indicarlo come il "maggior architetto del Seicento lombardo".<sup>(2)</sup> In tempi lontani e per motivi diversi questi due studiosi hanno espresso un giudizio qualitativo senza usare aggettivi che facciano riferimento a categorie stilistiche tipiche della disciplina. Hanno così lasciato in margine un problema di lettura critica che risale almeno al XVIII secolo e arriva ancora ai giorni nostri. Al lavoro nel "tempo screziato d'ombra, non più Rinascimento, non ancora Barocco", al quale allude Claudia Conforti trattando di quella che invece fu una "fase decisiva della nascita della città moderna",<sup>(3)</sup> per molto tempo in letteratura Ricchino è stato visto come colui che da una parte si attardò abusando degli stilemi del Manierismo e dall'altra, grazie ad aggiornamento, metodo e geniale intuizione, seppe anticipare soluzioni del Barocco, specie romano.<sup>(4)</sup> In fondo è stato ritenuto un interprete della "generazione grigia" nella quale anni fa Luciano Patetta aveva inserito gli esponenti della famiglia Longhi e che nel caso milanese è stata spesso ricondotta al complesso panorama posto fra la partenza di Pellegrino Pellegrini per la Spagna (1586) e la morte di Federico Borromeo (1631).<sup>(5)</sup> Contemporaneamente però, rispetto al mosaico lombardo composto da una nutritissima platea di architetti e ingegneri (es. Martino Bassi, Giuseppe Meda, Lelio Buzzi, Alessandro Bisnati, Aurelio Trezzi, Antonio Maria Corbetta, Fabio Mangone, Ercole Turati), a Francesco Maria è sempre stato riservato un palco riservato e privilegiato, degno del suo talento e forse della sua capacità d'interagire con la società del tempo.<sup>(6)</sup> Inoltre, vista la durata dei principali cantieri e l'eredità lasciata a figli e nipoti,

è stato più facile classificare come “barocca” la sua produzione, specie quella costruita ex-novo, aggiornata nelle decorazioni e non caso sistematicamente demolita dopo 1861.<sup>(7)</sup> A mettere in crisi le etichette, più che la lettura delle opere, è stata cioè l’analisi di quasi 57 anni di lavoro, di ricerca, di elaborazione di linee di metodo e di condotta professionale, tanto legati a un’interpretazione personale del mestiere quanto alla “collegialità di corpo” degli ingegneri milanesi. Volendo anticipare delle conclusioni, in questa sede, possiamo rimarcare come Francesco Maria Ricchino, da tanti punti di vista, sia stato davvero un “inclassificabile”, cioè una figura che non si può leggere come isolata rispetto allo sfondo ma che contemporaneamente, emanando una luce particolare, ha offuscato molte delle sfumature dell’ambiente che lo circondava.<sup>(8)</sup> Non è affatto casuale, in tal senso, che negli ultimi vent’anni gli studiosi abbiano lavorato molto concentrandosi sui contorni della sua biografia, riuscendo a mettere in rilievo soprattutto la tessitura delle relazioni stabilite fra Ricchino e i “caleiodoscopi sociali” della Milano d’età moderna.<sup>(9)</sup> Come hanno dimostrato gli studi di storia economica e delle istituzioni, civili ed ecclesiastiche, fra il 1560 e il 1650 Milano è luogo nodale del processo di modernizzazione delle città europee: è città demograficamente ‘capitale’; è centro di riorganizzazione entro il ‘sistema imperiale’ spagnolo e quindi è terreno di conflitti fra rappresentanti degli istituti ‘regi’ e di quelli ‘aristocratico comunali’.<sup>(10)</sup> È soprattutto ambito privilegiato di applicazione della “riforma post-tridentina intesa come riadattamento e correzione dell’assetto preesistente” e polo di continuo interscambio tra città e periferia.<sup>(11)</sup> Nell’arco della sua carriera Ricchino ha avuto modo di stabilire contatti con tutte le forze che stavano articolando la società e ha dovuto fare esperienza di tutti i processi che introducendo nuove norme, miravano alla conoscenza, al controllo e al ridisegno del territorio.<sup>(12)</sup> Banalizzando, si può dire che, così come in quegli anni con percorsi tutt’altro che lineari si varavano riforme e si provava ad applicarle, allo stesso modo Ricchino, in architettura, sperimentava

<sup>(6)</sup> Sul contesto di primo Seicento: Francesco Repishti, “Federico Borromeo e gli architetti milanesi. La ‘scarseggia che hoggi si trova di simili [valenti] soggetti’”, in Francesco Repishti, Alessandro Rovetta, *L’architettura milanese e Federico Borromeo. Dall’investitura arcivescovile all’apertura della Biblioteca Ambrosiana (1595-1609)*, 23-24 novembre 2007, *Studia Borromaica* 22 (Roma: Bulzoni, 2008), 63-82. Sul ruolo di Ricchino in relazione al contesto: Scotti Tosini, “Lo Stato di Milano”, 436-456; per un’opinione più schierata: Luciano Patetta, *La Raccolta Bianconi e la cultura architettonica a Milano nel XVI e XVII secolo*, in *La Raccolta Bianconi. Disegni per Milano dal Manierismo al Barocco*, a cura di Isabella Balestreri (Milano: Guerini e associati, 1995), 10, che altrove sceglie di indicarlo come “il maggiore architetto barocco lombardo”, Patetta, “Il corpus”, 51.

<sup>(7)</sup> Fra le chiese di Ricchino demolite nell’ambito delle trasformazioni urbane post-unitarie ricordiamo almeno: San Giovanni alle quattro facce, San Pietro con la rete, San Bartolomeo e San Giovanni decollato. Per l’aggiunta di elementi ‘rococo’ si veda il caso di San Giuseppe descritto in: Coppa, *La chiesa di San Giuseppe*, 55-63 che ricorda la sostituzione di altari e arredi lignei con opere in marmorino.

<sup>(8)</sup> Sull’eccesso di attribuzioni e sulla “collegialità di corpo” milanese: Scotti, “Lo Stato di Milano”, 430.

<sup>(9)</sup> Conforti, *La città del tardo Rinascimento*, 4.

<sup>(10)</sup> Su questi temi: Giorgio Dell’Oro, *Il Regio economato. Il controllo statale sul clero nella Lombardia asburgica e nei domini sabaudi* (Milano: Franco Angeli, 2007).

<sup>(11)</sup> Danilo Zardin, *Vicari foranei e clero locale tra centro e periferia. La riforma borromaica alla conquista del territorio diocesano*, in Danilo Zardin, Fabrizio Pagani, Carlo Alessandro Pisoni, Valerio Cirio, *Norma del clero, speranza del gregge. L’opera riformatrice di san Carlo tra centro e periferia della Diocesi di Milano*, Milano – Angera 2010 (Germignaga VA, Magazzino storico verbanese, 2015), 33-50.

<sup>(12)</sup> Ricchino fu consulente della Diocesi Ambrosiana e della Provincia Mediolanense della Compagnia di Gesù oltre che Ingegnere della Regia Camera. Su questi temi: *Ingegneri ducali e camerali nel Ducato e nello Stato di Milano, 1450-1706: dizionario biobibliografico*, a cura di Paolo Bossi, Santino Langé, Francesco Repishti (Firenze, Edifir, 2007); Isabella Balestreri, “Il disegno della Diocesi fra conformità e «negletto» dell’architettura”, in *Norma del clero, speranza del gregge*, 163-187; Ead, “La serie dei disegni della Provincia Mediolanensis Italiae”, in *La Compañía de Jesús y las artes. Nuevas perspectivas de investigación*, ed. María Isabel Álvaro Zamora, Javier Ibáñez Fernández, Zaragoza dicembre 2013 (Zaragoza, Cometa, 2014) 173-190.

<sup>(13)</sup> Sulla complessità dei processi di riforma: Isabella Balestreri, "Milano Porta Comasina. Popolazione e territorio in un disegno cinquecentesco", in *Memorie storiche sulla Chiesa Ambrosiana*, XXX (2012), 39-54. Sulla "sperimentazione" formale di Ricchino: Scotti, Soldini, "Borromini milanese", 69 e 147-165.

<sup>(14)</sup> Stefan Kummer, *Mailänder Kirchenbauten des Francesco Maria Ricchini*, tesi di dottorato (Julius-Maximilians-Universität Würzburg, 1974).

<sup>(15)</sup> Sabrina Angelini, Nicoletta Onida, *L'attività di Francesco Maria Ricchini fuori Milano. L'architettura religiosa*, tesi di laurea (Politecnico di Milano, 1993); e anche: Barbara Maria Gervaso, *I disegni di Francesco Maria Ricchini*, tesi di laurea (Politecnico di Milano, 1989), Chantal Noemi Dall'Ora, *L'attività di Francesco Maria Ricchini fuori Milano. L'architettura civile*, tesi di laurea (Politecnico di Milano, 1997).

<sup>(16)</sup> Su Bernardo Ricchino: Aurora Scotti, "Francesco Maria Ricchino e Busto Arsizio: architettura e territorio", in *La basilica di San Giovanni Battista*, 13-17. Sulle possibili relazioni con personaggi attivi per l'esercizio: Maria Cristina Loi, "La chiesa di Sant'Agostino in Porta Nuova a Milano", in *Il giovane Borromini*, 154.

<sup>(17)</sup> Aurora Scotti Tosini, "La biblioteca di casa Ricchino", in *I libri e l'ingegno. Studi sulla Biblioteca dell'Architetto (XV-XX secolo)*, a cura di Giovanna Curcio, Marco Rosario Nobile, Aurora Scotti Tosini (Palermo, edizioni Caracol, 2010), 123-150.

<sup>(18)</sup> Un caso interessante in: Nicoletta Onida, "Il cantiere di Santa Maria alla Porta", in *La basilica di San Giovanni Battista*, 123-130.

<sup>(19)</sup> Per il Duomo: Francesco Repishti, Richard Schofield, *Architettura e controriforma: i dibattiti per la facciata del Duomo di Milano 1582-1682* (Milano, Electa, 2004); per l'Ospedale Maggiore: Franchini, "Sui disegni di un progetto" e *La Ca' Granda di Milano: l'intervento conservativo sul cortile richiniano* (Cinisello Balsamo (MI), Silvana editoriale, 1993).

<sup>(20)</sup> Aurora Scotti avanza l'ipotesi che il primo patron del giovane Ricchino sia stato Alessandro Mazenta, Canonico degli ordinari del Duomo, e non il cardinale Federico Borromeo; inoltre, mentre studi precedenti collocavano il suo viaggio di formazione a Roma al 1602-1603, ipotizza una data collocabile fra il 1603-1605, si veda Aurora Scotti Tosini, "Lorenzo Binago e Francesco Maria Ricchino tra Milano e Roma", in *Lorenzo Binago e la cultura architettonica dei Barnabiti*, Arte Lombarda, N.S. 134 (1) (2001), 96-103.

<sup>(21)</sup> Scheda a cura di Irene Giustina in *Ingegneri ducali e camerale nel Ducato e nello Stato di Milano, 1450-1706: dizionario biobibliografico*, ed. Paolo Bossi, Santino Langè, Francesco Repishti (Firenze, Edifir, 2007).

<sup>(22)</sup> Angelini, Onida, *L'attività di Francesco Maria Ricchini fuori Milano*; Scotti Tosini, "Lorenzo Binago e Francesco Maria Ricchino".

<sup>(23)</sup> Scotti Tosini, "Lo Stato di Milano", con bibliografia.

<sup>(24)</sup> Irene Giustina, "Lorenzo Binago, Francesco Maria Ricchino e la cupola di Sant'Alessandro a Milano. Arte e cultura del costruire in Lombardia nella prima metà del Seicento", in *Lorenzo Binago e la cultura architettonica dei Barnabiti*, Arte Lombarda, N.S. 134 (1) (2001), 12-25.

<sup>(25)</sup> Scotti Tosini, "Lo Stato di Milano", con bibliografia.

in campo linguistico, spaziale e geometrico, stabilendo delle connessioni fra l'eredità della cultura rinascimentale e le occasioni pratiche e concrete che la città reale gli offriva.<sup>(13)</sup>

Fondamento del lavoro storiografico di tutti i lavori pubblicati a partire dagli anni '90 è stato lo studio di Stefan Kummer che, analizzando e schedando disegni e documenti relativi a 22 chiese milanesi, ha reso disponibile una messe di materiale enorme e ha avuto il merito di narrare la lunga biografia ricchiniana articolandola in periodi diversi. Lo studio, va ricordato, non è stato pubblicato, è stato spesso mal riprodotto e, custodito in biblioteche di settore, ha avuto una limitata diffusione.<sup>(14)</sup> Lo stesso si può dire di molte tesi di laurea, dottorato o specializzazione fra le quali va ricordato il lavoro di Sabrina Angelini e Nicoletta Onida che, concentrandosi sul territorio, ha messo in evidenza altre relazioni, fondamentali per la comprensione delle dinamiche estese allo Stato di Milano.<sup>(15)</sup> A grandi linee, fra gli esiti di un lavoro incessante, sfociato in opere di ampio respiro e contributi puntuali, è possibile evidenziare una serie di risultati importanti, fondati su acquisizioni documentarie e l'attenta rilettura di opere e disegni: 1) è stato ridimensionato il numero di attribuzioni, in termini di disegni e opere; 2) si è assegnato al padre Bernardo, ingegnere militare, un ruolo significativo sia nella formazione di Francesco Maria sia nella società del tempo;<sup>(16)</sup> 3) si è meglio compresa la struttura familiare, potendone oggi conoscere anche il patrimonio immobiliare e in particolare, di almeno una delle dimore, arrivare ad apprezzare gli arredi, le collezioni e la soprattutto biblioteca;<sup>(17)</sup> 4) si sono documentate relazioni allargate con esponenti dell'aristocrazia locale;<sup>(18)</sup> 5) si sono esplorate le relazioni con la Fabbrica del Duomo e con l'Ospedale Maggiore, cantieri monumentali ma anche istituzioni potenti ed espressioni del patriato cittadino;<sup>(19)</sup> 6) si è meglio articolato il racconto del rapporto con gli arcivescovi, Federico Borromeo in primis, puntando l'attenzione su rapporti con altri personaggi del teatro ecclesiastico locale e ponendo in chiave problematica la questione del viaggio di formazione a Roma;<sup>(20)</sup> 7) si è ricostruita l'intensissima attività da Ingegnere Camerale;<sup>(21)</sup> 8) si è meglio compreso il rapporto con padre Lorenzo Binago: non solo maestro ma anche partner in consulenze impegnative;<sup>(22)</sup> 9) si sono sciolti problemi legati alla successione di figure come quelle di Fabio Mangone e Tolomeo Rinaldi;<sup>(23)</sup> 10) gli sono state assegnate responsabilità in termini di capacità costruttiva e non solo di abile disegnatore;<sup>(24)</sup> 11) si sono valorizzati tutti i segnali di aggiornamento in relazione all'ambiente romano ed emiliano.<sup>(25)</sup>

A proposito della capacità di interpretare in modo aperto e tollerante i temi offerti dalle occasioni della Milano del primo Seicento, Aurora Scotti ha parlato

di un ricchiniano “atteggiamento nei confronti del disegno, della storia e del progetto” improntato sin dagli anni giovanili al “problematizzare la ricerca” e al “libero confronto con una tradizione che arrivava al paleocristiano e all’antico, senza mai prescindere dalle soluzioni in senso lato bramantesche del primo Cinquecento lombardo”.<sup>(26)</sup> Un tipo di inclinazione intelligente che lo portò ad avvicinarsi a fonti diverse e che ha trovato multiformi riscontri nella sua produzione architettonica. In quella grafica e soprattutto in quella edificata. Sono gli studi più recenti di Aurora Scotti ad aver messo in luce la sua curiosità per i modelli disegnati, le raccolte grafiche e i libri illustrati nonché l’esistenza di un suo progetto editoriale di carattere normativo, forse teorico. Ma soprattutto, va ribadito, lavorando per cinquant’anni nella “città reale”, Ricchino ha avuto opportunità straordinarie, legate sia a cantieri monumentali dove “fattori di sostanziale continuità” si sono intrecciati con momenti di “un impeto straordinario”, sia a incarichi di scala più ridotta ma non meno rappresentativi delle aspettative della committenza. In tal senso si è fatto interprete di bisogni, esigenze, progetti e forme di imprenditorialità diverse facendo “i conti con le caratteristiche, i vincoli e le peculiarità” dei siti e dei luoghi.<sup>(27)</sup> Per tutta la vita, ha rilevato, disegnato, misurato, analizzato, valutato, stimato tutto ciò che la città di *Milano e il suo territorio* avevano ereditato dal passato, dimostrando di non avere riserve per incarichi parziali o modesti e di non avere pregiudizi di tipo linguistico.<sup>(28)</sup> Operando concretamente a tutte le scale, in una città che si poteva misurare a passi e in un territorio controllabile a cavallo, ha potuto metter mano ovunque e ha saputo tenere sulle dita i termini del confronto con la tradizione. Con “facilità e libertà d’invenzione” e soprattutto in situazioni difficili, scomode e vere, ha spesso guardato alla storia costruita, quella che lui stesso ha contribuito a modificare, trasformare, demolire. Come è stato osservato da Nicola Soldini, durante le fasi di elaborazione progettuale Ricchino era “attratto dalle soluzioni, dalla loro varietà, ... dall’antitesi alla complementarità”.<sup>(29)</sup> Analogamente i suoi riferimenti al patrimonio della storia architettonica lombarda non sono quasi mai lineari: Francesco Maria ha guardato, studiato, capito l’architettura dei “padri della cristianità”, il ‘carolingio’ dell’età di Ansperto, il Romanico, il Gotico, il Quattrocento visconteo, l’insegnamento di Filarete e l’architettura solariana, Bramante e il primo ‘500, e poi i maestri della prima età borromaica, Alessi e Pellegrini, per arrivare sino a quella di alcuni suoi immediati predecessori, interpreti di quel “classicismo senza compromessi” tanto caro al cardinal Federigo.<sup>(30)</sup> In modo curioso e pragmatico, lo ha fatto in modo per nulla settario e spesso senza seguire norme, da negligente: è soprattutto in questo senso, e forse per questi motivi, che è stato un vero ‘inclassificabile’. Qui di seguito, lontani

<sup>(26)</sup> Scotti, Soldini, “Borromini milanese”, 68.

<sup>(27)</sup> Claudia Conforti, *La città del tardo Rinascimento*, 7.

<sup>(28)</sup> Ad esempio: Cristiana Coscarella, “La Casa Professa di San Fedele a Milano”, in *L’architettura della Compagnia in Italia. XVI-XVIII secolo*, ed. Luciano Patetta, Stefano Della Torre (Genova, Marietti, 1992), 271-278 e anche Balestreri, “La serie dei disegni”, 188.

<sup>(29)</sup> Nicola Soldini, “Francesco Maria Ricchino “architetto et inventore”: l’alzato e i disegni per la Cappella della Madonna dell’Albero”, in *La basilica di San Giovanni Battista*, 31.

<sup>(30)</sup> Wittkower, *Arte e architettura*, 97.

dal voler esaurire l'argomento, si proverà a portare qualche esempio concreto. Gli edifici e i progetti di Ricchino sono ben conosciuti: si terranno volutamente sullo sfondo il tema delle piante centrali in relazione all'eredità bramantesca e la vicenda della facciata del Duomo.<sup>(31)</sup>

### A partire dalle chiese doppie

Nell'arco della sua vita Ricchino ha avuto modo di progettare, aggiornare, modificare molti complessi edilizi sedi di diversi istituti religiosi; a Milano, Pavia, Crema, Cremona, Monza, Busto Arsizio, Abbiategrasso, Legnano, Arona, solo per ricordare le località maggiori. Un tema ampiamente esplorato dalla storiografia riguarda le sue soluzioni per 'chiese doppie' conventuali in monasteri femminili, documentate da una nutrita e interessante serie di disegni e spesso viste come l'esito conforme rispetto alle *Instructiones* di Carlo Borromeo.<sup>(32)</sup> Come faceva notare Luciano Patetta nel 1989, la pianta della città di Milano attribuita a Giovanni Battista Clarici e databile al 1579-1580 ne censiva ben 27.<sup>(33)</sup> Si trattava di un ricco patrimonio con origini altomedievali (VIII-XI secolo) che a partire dalla fine del Duecento, per tutto il Trecento e il Quattrocento, grazie alla continua stratificazione e alla conservazione di alcuni elementi caratteristici arrivò ben prima della seconda metà del Cinquecento ad avere una forma canonica in termini di 'genere'. Fu nell'arco del Quattrocento che si consolidò l'uso di due aule quadrangolari, 'in linea', separate da un tramezzo cioè da un muro che poteva essere aggiunto a posteriori o costruito in modo solidale rispetto all'edificio. Fu nei primissimi anni del Cinquecento che si cristallizzò il 'tipo guida' reso esemplare dall'architettura della rinnovata chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore di Milano: due aule con altari laterali, matroneo superiore, tramezzo e soprattutto un unico monumentale sistema di copertura voltato. Seguì o declinato contemporaneamente in altri cantieri milanesi e lombardi, il tipo della 'chiesa doppia' molto spesso portava con sé la costruzione di piccoli atri quadrangolari posti davanti alle chiese esterne, chiusi da alte mura e accessibili da una sola porta, quasi mai in asse con quella dell'aula di culto. In questo percorso storico il giovane Francesco Maria si inserì nel 1606-1607 con i progetti per la chiesa di San Giacomo presso il Collegio delle Vergini Spagnole, stesi in seguito ad un incarico ottenuto probabilmente grazie alle conoscenze del padre Bernardo, ingegnere militare a contatto con "uomini d'arme al servizio della Spagna e con giovani nobili lombardi".<sup>(34)</sup> La prima delle sue idee, in conformità rispetto all'uso, proponeva due chiese 'in linea'. In contrasto con il modello di San Maurizio, situato a due strade di distanza, il disegno dava però centralità alla chiesa esterna, a pianta quadrata con due cappelle

<sup>(31)</sup> Per la facciata del Duomo: Repishti, Schofield, *Architettura e controriforma*. Per il tema della pianta centrale si può partire da Costantino Baroni, *L'architettura lombarda da Bramante al Ricchini: questioni di metodo* (Milano, Edizioni de L'arte, 1941) e arrivare sino ai casi delle chiese di San Magno a Legnano e Santa Maria di Piazza a Busto Arsizio contenuti in *La basilica di San Giovanni Battista*. In particolare, argomento di grande interesse, ma in margine alle presenti note, è certamente il tema delle piante centrali in relazione all'architettura sepolcrale indagato nella prima metà del '500 e certamente noto a Ricchino: si potrebbe fare riferimento al caso 'moderno' della cappella Trivulzio in San Nazaro ma soprattutto alla rivisitazione dei modelli 'antichi' esplorati ad esempio dall'autore del codice *Delle Rovine di Roma* (BAMi, SP 10/13) recentemente riconosciuto in Cristoforo Solari, si veda più avanti la nota 35.

<sup>(32)</sup> Sulle chiese doppie di Ricchino: Monica Resmini, "La chiesa delle Vergini Spagnole a Milano", Loi, "La chiesa di Sant'Agostino" in *Il giovane Borromini*, 153-154 e 154-160; Monica Resmini, "La chiesa di San Giacomo alle Vergini Spagnole" e Maria Cristina Loi, "Progetti del Ricchino per alcune chiese milanesi", in *La basilica di San Giovanni Battista*, 39-42 e 94-105. Sull'applicazione delle *Instructiones* nei conventi femminili: Richard Schofield, "Tu es diaboli ianua". Carlo Borromeo, misoginia e architettura, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, a cura di Jörg Stabenow (Venezia, Marsilio, 2006), 281-352 e anche Balestreri, "Il disegno della diocesi".

<sup>(33)</sup> Luciano Patetta, "La tipologia della 'chiesa doppia' (dal Medioevo alla Controriforma)", in Luciano Patetta, *Storia e tipologia. Cinque saggi sull'architettura del passato* (Milano, CLUP, 1989), 34; sulla pianta di Milano: Aurora Scotti Tosini, "La Pianta geometrica di Milano conservata all'Accademia Nazionale di San Luca, 1759-1580", in *Rappresentare la città: topografie nell'Italia di Antico regime*, a cura di Marco Folin (Reggio Emilia, Diabasis, 2010), 225-252.

<sup>(34)</sup> Per Bernardo: Scotti, "Francesco Maria Ricchino e Busto Arsizio", 13-17.

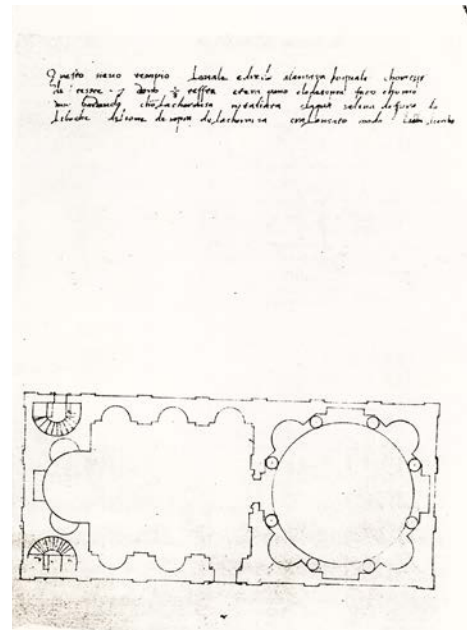
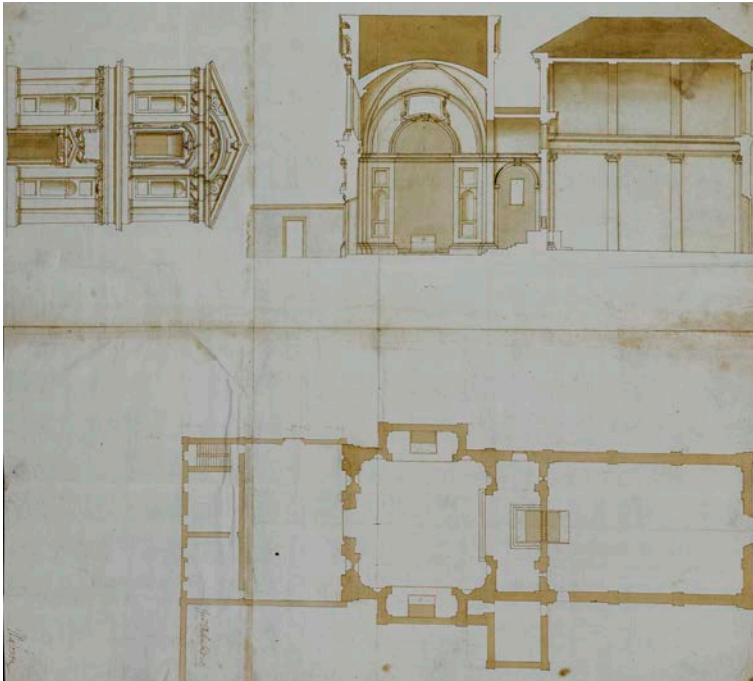
2.1

Francesco Maria Ricchino, Progetto per la chiesa di San Giacomo al Collegio delle Vergini Spagnole a Milano, pianta, sezione longitudinale e facciata, 1607 circa. Milano, ASC, *Raccolta Bianconi*, tomo IX, p.9

2.2

"Tempio doppio", in *Le Rovine di Roma al principio del secolo XVI. Studi del Bramantino*, edizione con cromolitografie a cura di G. Mongeri, Milano, 1875, p. 27.

Originale in BAMi, S.P. 10/33, Anonimo lombardo prima metà XVI sec. [Cristoforo Solari]

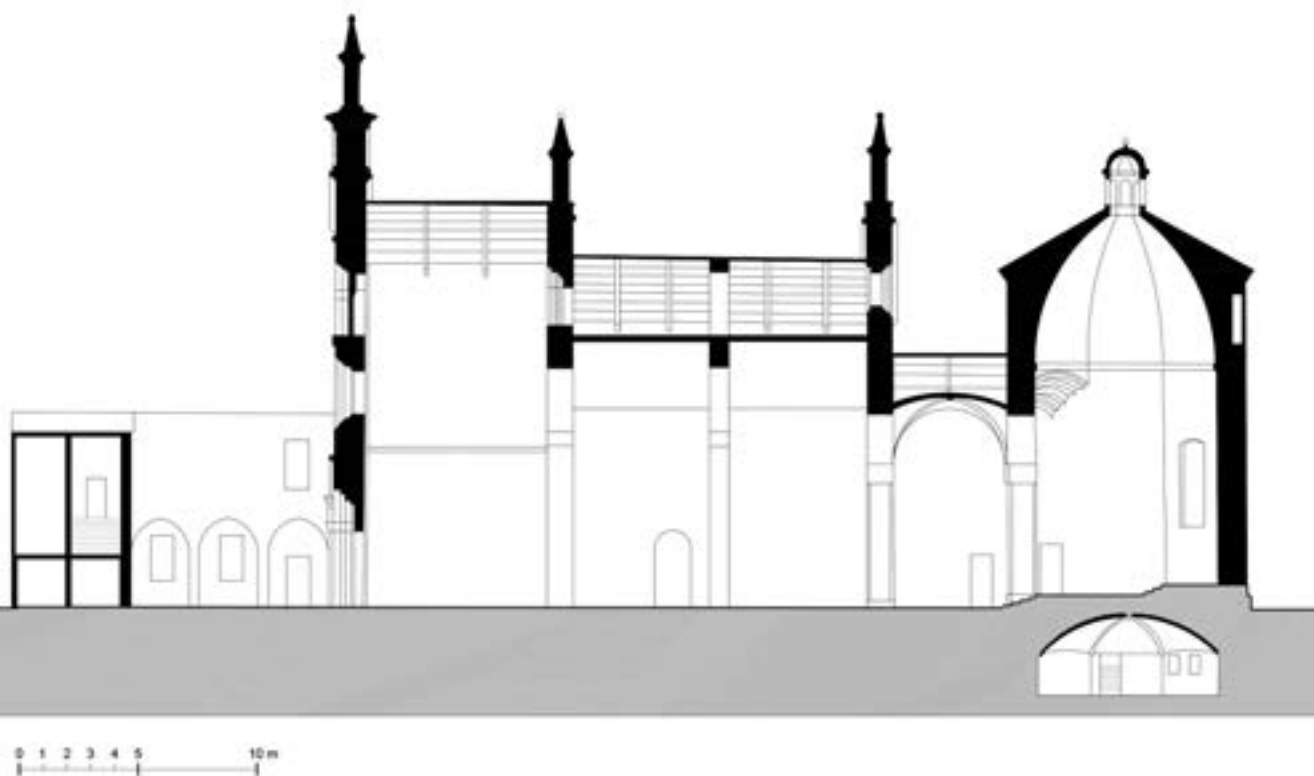


con altari estradossate, campaniletto e sacrestia. Lo schema non era nuovo: confermava una serie di proposte fatte prima del 1591 da Martino Bassi per una precedente ipotesi insediativa dello stesso Collegio ma in altra localizzazione.<sup>(35)</sup> Non solo, il modello del "tempio doppio", con associazione planimetrica di spazio circolare e basilicale, era rintracciabile anche fra le pagine del famoso codice *Delle Rovine di Roma*, di primo Cinquecento, pezzo prezioso della biblioteca della famiglia Ricchino.<sup>(36)</sup> Ma ciò che ancora oggi rende 'fuori classe' la proposta di Francesco Maria, come è stato già osservato, è il suo "elevato di dentro" o meglio la sua disarticolata concezione volumetrica. Le due aule sono autonome, staccate e incastrate tramite la cappella maggiore; questo porta con sé tre sistemi di copertura diversi, per geometria, struttura e quota d'imposta, con una cappella maggiore molto più bassa fra i due volumi delle chiese. Una soluzione originale e complessa ma forse acerba dal punto di vista costruttivo, soprattutto in relazione al banale problema del displuvio delle acque, molto sentito a Milano. Approvata in sede diocesana, forse non a caso

2.2

<sup>(35)</sup> Resmini, "La chiesa di San Giacomo", 39-42 e "La chiesa delle Vergini Spagnole", 153-154. Non era una chiesa conventuale quindi l'architetto non era tenuto a rispettare le norme previste dalle *Instructiones carliane*.

<sup>(36)</sup> Scotti Tosini, "La biblioteca di casa Ricchino", 126. Il disegno di Ricchino che mostra relazioni strette con il "tempio doppio" raffigurato a p.27 del codice *Delle Rovine di Roma* in realtà è quello in RB, tomo VIII, p.5, f.b, con un progetto per la chiesa di Santa Marta.



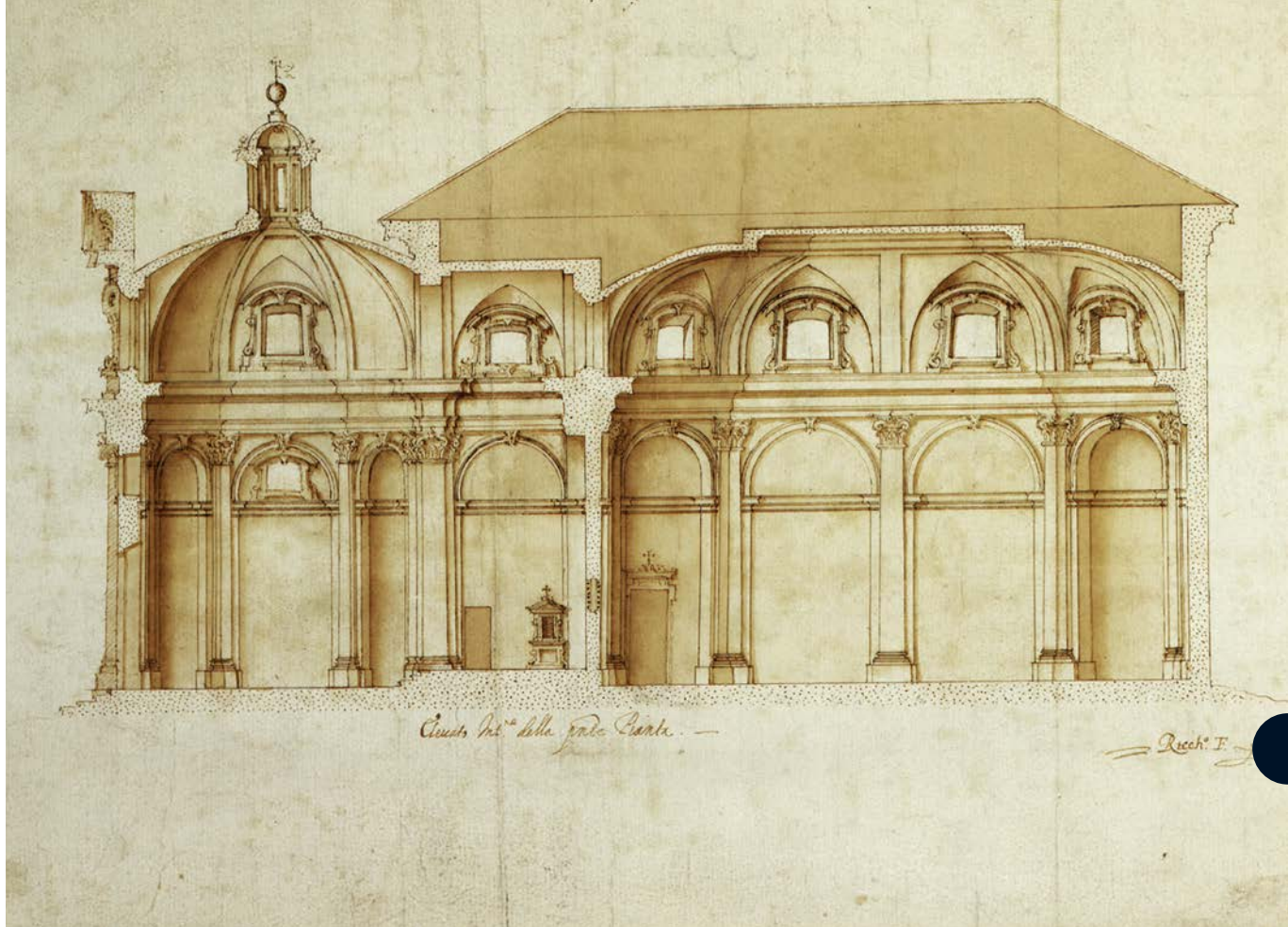
2.3  
Ipotesi di ricostruzione della trecentesca chiesa di San Gottardo in Corte a Milano, ridisegno di Hangxu Liu

verrà abbandonata proprio a favore di una chiesa meglio conforme all'uso, con copertura unica, voltata all'interno e a falda unica all'esterno.<sup>(37)</sup> Di questa vicenda merita di essere sottolineato come, a ben vedere, la prima delle due idee contenesse un riferimento preciso a un edificio milanese importante e probabilmente ben noto alla committenza, legata alla Corte spagnola. Si tratta della chiesa di San Gottardo in Corte, o meglio della Cappella palatina del palazzo Ducale, sede del governatorato della Corona.<sup>(38)</sup> Edificio complesso, con una storia non del tutto chiarita, eretta dopo il 1336 per volontà di Azzone Visconti sulla sede di edifici più antichi, fu la prima sede di monumenti sepolcrali dei signori della città e all'inizio del '600 era ancora caratterizzata dall'accostamento di due corpi diversi, connessi da una complicata intersezione spaziale. L'aula per le funzioni doveva essere accessibile dall'interno della corte, lungo un percorso processionale e tramite un atrio; era rettangolare, voltata a botte e scandita in tre campate da archi trasversi (come quella di Ricchino), con una tribuna posta sopra l'ingresso, riservata sino al 1740 alle ospiti del quartiere femminile del palazzo. La Cappella vera e propria aveva geometria ottagonale, forse era stata ricavata da un preesistente battistero, era caratterizzata da uno spiccato sviluppo in verticale per via della presenza sotterranea di una cripta e dalla copertura con tiburio, con volta interna a spicchi e lanternino. A far da cerniera fra i due ambienti esisteva ed esiste ancora oggi uno spazio quadrangolare, legato alla sacrestia e all'altissimo campanile, non visibile dall'esterno e con copertura autonoma, impostata ad una quota più bassa rispetto a quelli

2.3

<sup>(37)</sup> L'approvazione del progetto in Raccolta Bianconi, tomo IX, p. 9 è documentata dalla firma di [Alessandro] Mazenta, Vicario generale e protettore di Ricchino in più di un'occasione; si veda Scotti, "Lorenzo Binago e Francesco Maria Ricchino", 96-103.

<sup>(38)</sup> Giovanni Battista Sannazzaro, *San Gottardo in corte* (Milano, Scalpendi, 2015).



che di fatto erano due spazi sacri diversi. In sintesi: per Milano era un'architettura dai nobili natali, nascosta e inserita in percorsi cerimoniali che predeterminavano proprio la partecipazione femminile al culto; per Ricchino probabilmente diventò una forma di ripresa, tanto appropriata rispetto alla risoluzione del problema quanto laterale alla tradizione codificata. A partire da questa prima esperienza, va ricordato, Francesco Maria Ricchino continuò a percorrere un sentiero ben segnato. Per il rinnovamento della chiesa del convento delle Agostiniane di Santa Marta, di origini tardo trecentesche e ammodernata a più riprese fra Quattro e primo Cinquecento, fra il 1621 e il 1624, studiò almeno cinque soluzioni per la chiesa "di fuori" e sei per l'aula "di dentro", tornando per almeno dieci volte sul problema dello spazio posto a cerniera fra le due.<sup>(39)</sup>

2.4

Nelle sezioni longitudinali che accompagnano le piante si conferma la preferenza per la relativa autonomia delle due entità centrale-longitudinale, in contrasto con il carattere dell'edificio esistente che invece era 'in linea' e con copertura unica e continua.<sup>(40)</sup> È probabile che il sito a disposizione e le regole carliane sulle "finestre" ponessero stretti vincoli riguardo le modalità d'illuminazione dell'interno ma di fatto anche in questo caso la chiave di lettura potrebbe essere quella aristocratica e 'palatina'. Più concretamente però, va notato come l'ampliamento della chiesa di Santa Marta, agli inizi degli anni '20 del XVII secolo, si rendesse possibile grazie all'acquisizione di una porzione di "sito di Sant'Orsola", cioè del confinante convento di monache, originariamente di Clarisse ed entrato poi "nell'orbita dell'Osservanza francescana", caratteriz-

2.4

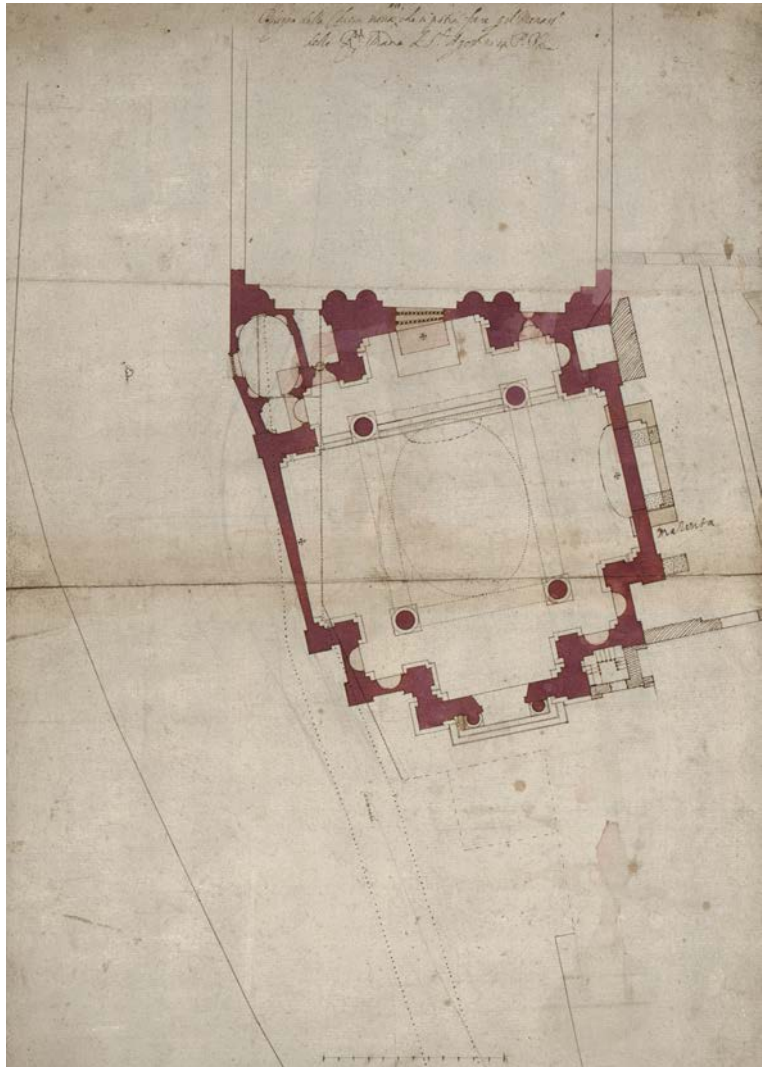
Francesco Maria Ricchino, Progetto per la chiesa di Santa Marta a Milano, sezione longitudinale, 1621-1624 circa, Milano, ASC, *Raccolta Bianconi*, tomo VIII, 8 verso

<sup>(39)</sup> Sui disegni: *La Raccolta Bianconi*, 75-77, con riferimenti bibliografici; il manoscritto di Paolo Mezzanotte con l'originaria e inedita schedatura dei disegni della *Raccolta* attribuiva tutti i fogli a Ricchino ma in realtà, come nota Loi, "Progetti del Ricchino per alcune chiese milanesi", 94-105, non tutti i disegni sono assegnabili alla sua mano.

<sup>(40)</sup> Patetta, "La tipologia della chiesa doppia", 30.



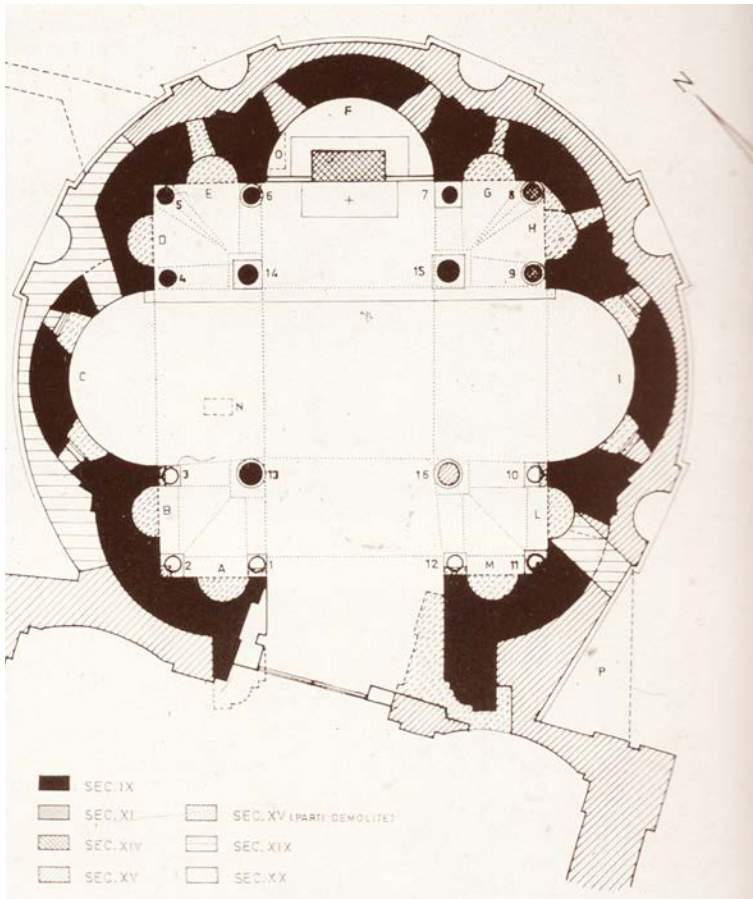
Francesco Maria Ricchino, Progetto per la chiesa esterna  
del convento di Sant'Agostino a Milano, pianta, 1620 circa.  
Milano, ASC, *Raccolta Bianconi*, tomo IX, p. 19, f. b.



zato sin dal 1404 proprio dalla presenza di due chiese “non sappiamo se accostate o distanti tra loro”, delle quali una venne certamente “fabricata più bella ed elegante dalla parte interna del monastero”, forse su commissione di Bianca Visconti, moglie di Francesco Sforza.<sup>(41)</sup> I progetti per la chiesa di Santa Marta, va ricordato, dovevano molto all'esperienza avuta da Ricchino fra il 1614 e il 1620 nel cantiere della chiesa “esteriore” del convento delle Umiliate di Sant'Agostino, per la quale rimane una bellissima serie di 15 fogli custoditi nel IX tomo della *Raccolta Bianconi*.<sup>(42)</sup> Anzi, la soluzione più studiata per Santa Marta ha origine qui e, adattata alle misure del sito, è quella che probabilmente portò, intorno al 1620, alla costruzione di una chiesa con impianto a croce greca allungata, con stretto deambulatorio e cupola ovale sorretta da quattro colonne e

<sup>(41)</sup> Patetta “La tipologia della chiesa doppia”, 31.

<sup>(42)</sup> *La Raccolta Bianconi*, 79-84; si veda la scheda a cura Loi, “La chiesa di sant'Agostino in Porta Nuova”, in *Il giovane Borromini*, 154-160. Il convento fu soppresso nel 1798, e in seguito demolito.



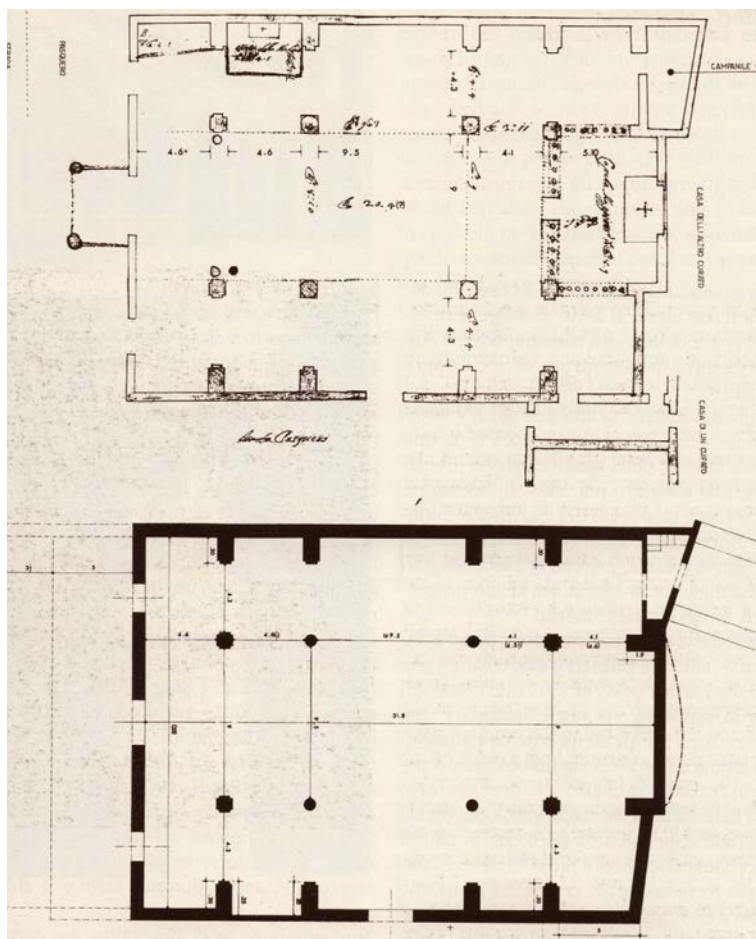
quattro archi.<sup>(43)</sup> Si trattava di uno spazio ottenuto da una gabbia tridimensionale di quattro serliane con colonne in “miarolo rosso” che Aurora Scotti definisce “a baldacchino” e riferisce alla memoria dei cibori del “cristianesimo primitivo”, con più preziose colonne di porfido.<sup>(44)</sup> Ma d'altronde, come ricorda Maria Cristina Loi, si poteva leggere anche come una ripresa del Sacello di Ansperto (o di San Satiro), la cui architettura era stata indagata e reinventata da Leonardo da Vinci, autore di disegni collezionati dalla famiglia Mazenta, vicina ai Ricchini. A mescolare le carte, come in un *Castello dei destini incrociati* va ricordato come il medesimo schema, sulla base di documenti resi noti da Francesco Repisthi, caratterizzasse anche un progetto del 1519 per la milanese chiesa di San Giuseppe, trasformata in modo radicalmente diverso a partire dal 1607,

2.6

<sup>(43)</sup> La cronologia delle due vicende è molto lacunosa, non è escluso che fra i due cantieri vi siano state anche delle intersezioni. Si vedano i documenti in Kummer, *Miländer Kirchenbauten* Band II, 13-24; 261. Sulla chiesa di Santa Marta: Brunella Pisani, “Il complesso conventuale di Santa Marta”, in Maria Luisa Gatti Perer, *Milano ritrovata. L'asse via Torino*, Milano 12 aprile – 8 giugno 1986 (Milano, Il vaglio cultura arte, 1986), 491-500. La sua demolizione avvenne tra il 1855 e il 1867.

<sup>(44)</sup> Secondo i documenti le colonne in ‘miarolo’ rosso dovevano sostenere una trabeazione con architrave nello stesso tipo di granito, mentre fregio e cornice dovevano essere in ceppo; Scotti, Soldini, “Borromini milanese”, 69-70; Scotti, “Lo Stato di Milano”, 444.

Ipotesi di ricostruzione della quattrocentesca chiesa di Santa Maria alla Porta a Milano basata su un rilievo del 1605, pubblicato in Luciano Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano, Clup, 1987, 406



proprio da Francesco Maria.<sup>(45)</sup> Ma d'altronde il modello 'a baldacchino' era rintracciabile in altri monumenti dell'architettura lombarda. Nello snodo centrale del Santo Sepolcro e nel 'barbarico' battistero di Galliano nella pieve di Cantù, ad esempio, ma soprattutto nella più modesta parrocchiale di Santa Maria alla Porta, dove lo stesso Francesco Maria fu battezzato: una chiesa quattrocentesca, che il nostro architetto riuscirà a rinnovare solo qualche anno prima della sua morte, grazie all'incarico avuto dal conte Bartolomeo Arese.<sup>(46)</sup> Un analogo intreccio di riferimenti è rilevabile anche partendo da un'altra versione del progetto per la chiesa esterna di Santa Marta rappresentata nella serie oggi custodita nella Raccolta Bianconi. Si tratta della soluzione realizzata, a pianta quadrata con "quattro colonne appostate negli angoli", rappresentata anche in sezione – (ASC, *Raccolta Bianconi*, tomo VIII, f. 9 e f. 7) –.<sup>(47)</sup> Questa versione viene riferita da Kummer al 1629, data del coinvolgimento di Ricchino nel cantiere di San Fedele, e in effetti propone una ripresa della campata quadrata della chiesa gesuitica di Pellegrino Pellegrini, quasi citando la sezione orizzon-

2.7

<sup>(45)</sup> Francesco Repishti, "Anticipazioni su Girolamo della Porta detto Novarino. L'attività nel Duomo e il primo progetto per la chiesa di San Giuseppe a Milano" (1519), in *Arte Lombarda*, N.S. 137 (2003/1), 61-68.

<sup>(46)</sup> Nicoletta Onida, "Il cantiere di Santa Maria alla Porta", in *La basilica di San Giovanni Battista*, 123-130; Luciano Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano* (Milano, CLUP, 1987).

<sup>(47)</sup> Serviliano Latuada, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue, che si trovano in questa metropoli*, tomo IV (Milano, Cairoli, 1738), 56-57.

tale del particolare dell'angolo, con la notissima colonna libera. Il chiaro di confronto con la lezione del maestro non stupisce, è stato indagato da Stefano Della Torre ed è documentato da più disegni che mettono in relazione diretta i due personaggi.<sup>(48)</sup> Ma come ricorda Giuseppe Stolfi, non vanno dimenticati l'esempio moderno della Cappella di San Teodoro, nella chiesa di Santo Stefano, del 1595 su progetto di Giuseppe Meda, così come l'evocazione del modello di carta del "Tempio di Diana" nel già citato *Codice Delle Rovine di Roma* – BAMi, SP 10/13 – e l'insegnamento concreto del sacello di Sant'Ippolito, a San Lorenzo, situato a pochi passi dalla chiesa di Santa Marta.<sup>(49)</sup>

### A partire da San Lorenzo

Formulando ipotesi sulla formazione giovanile di Francesco Maria, Aurora Scotti ha scritto di una sua possibile esperienza nel cantiere per la ricostruzione di San Lorenzo, aperto dopo il 1573 in seguito al crollo della monumentale cupola medievale e divenuto negli anni '80 del Cinquecento un accesissimo luogo di discussione su temi cardine per la cultura architettonica milanese.<sup>(50)</sup> Così come la San Lorenzo 'antica' era stata esempio e caso di studio per gli architetti 'rinascimentali', la costruzione della nuova copertura e delle relative strutture di sostegno diventò occasione di sperimentazione e confronto. Sino ai primi anni del Seicento problema nodale fu il rapporto fra l'adozione di soluzioni 'moderne' e la memoria del modello a pianta centrale. In quanto "archetipo ricostruito", secondo gli studi più recenti, la nuova San Lorenzo avrebbe profondamente influenzato il progetto della chiesa per il Luogo Pio di San Giuseppe, uno dei primi progetti di Ricchino, databile al 1607, originariamente prevista a pianta ottagonale inscritta in un quadrato e coperta da una "tribuna", cioè da un tiburio.<sup>(51)</sup> Le due fabbriche, va detto, oggi non sembrano paragonabili e anche ai tempi dovevano appartenere a 'scale' diverse, specie per l'impegno costruttivo, ma in effetti la soluzione formale dei pilastri angolari con doppia colonna libera usata da Ricchino per la piccola chiesa ha davvero "del romano" e non pare estranea alla ripresa di proposte di Tolomeo Rinaldi per la ricostruzione della monumentale basilica.<sup>(52)</sup> Non solo, i documenti relativi alle stime e al collaudo dei lavori eseguiti a San Giuseppe entro il 1617, firmati da Ricchino, mettono in evidenza un'altra interessante questione. I pennacchi posti fra i quattro arconi retti dai pilastri 'romani' furono dotati di armatura metallica e costruiti con archi morti a sesto acuto: in questo sembrerebbero aver ripreso sia dalla tecnica 'moderna' usata da Martino Bassi in San Lorenzo sia da forme di sapienza che provenivano dal 'gotico'.<sup>(53)</sup> Un tipo di "inclassificabile" intreccio che può ricordare l'impegno di Ricchino nelle vicende del cantiere di Sant'Alessandro, chiesa

<sup>(48)</sup> Va notato che nelle soluzioni di Ricchino le colonne d'angolo non sono erette su piedestalli come nel caso di San Fedele.

<sup>(49)</sup> Giuseppe Stolfi, "La chiesa di San Giuseppe", in *La basilica di San Giovanni Battista*, 43-47 e Giuseppe Stolfi, "La chiesa di San Giuseppe a Milano", in *Il giovane Borromini*, 147-153.

<sup>(50)</sup> Scotti, "Francesco Maria Ricchino e Busto Arsizio", 16. Sul cantiere di San Lorenzo: Aurora Scotti Tosini, "La ricostruzione cinquecentesca di San Lorenzo attraverso testimonianze e disegni", in Laura Fieni (a cura di), *La costruzione della basilica di San Lorenzo a Milano* (Cinisello Balsamo (MI), Silvana editoriale, 2004), 177-184.

<sup>(51)</sup> Il termine "tribuna" per indicare il tiburio con imposta ottagonale viene usato da Ricchino nei documenti relativi al collaudo: trascrizione in Coppa, *La chiesa di San Giuseppe*, 99-101.

<sup>(52)</sup> L'espressione "ha del romano" viene assegnata a Federico Borromeo, e in particolare alla messa inaugurale della chiesa. Si veda Stolfi, "La chiesa di San Giuseppe", 147. Per via delle dimensioni dell'edificio e della scala del progetto, a San Lorenzo andrebbero meglio accostati alcuni disegni di Ricchino per la chiesa milanese di Santa Maria di Loreto, in *La Raccolta Bianconi*, 85-93, analizzati in Irene Giustina, "Sperimentalismo progettuale nel primo ventennio del Seicento a Milano: la chiesa di Santa Maria di Loreto nei progetti di Francesco Maria Ricchino", in *Libri & Documenti*, XXVI (2000/1-2), 3-34.

<sup>(53)</sup> I documenti sono in Coppa, *La chiesa di San Giuseppe*, 100; per Martino Bassi a San Lorenzo: Laura Fieni, "L'architettura rinascimentale", in *La costruzione della basilica di San Lorenzo*, 151-165.

per la sede dei Padri Barnabiti, disegnata a *quincunx* su progetto di padre Lorenzo Binago, con grande cupola centrale eretta nel 1626 ma immediatamente demolita per problemi statici. Coinvolto nella fabbrica sin dal 1606, e per anni collaboratore del padre barnabita, nel 1629 per procedere verso il completamento della parte centrale dell'edificio Francesco Maria propose un consolidamento degli arconi sotto la cupola mediante l'inserimento di doppi archi di scarico, inferiormente a tutto sesto e superiormente acuti. Analizzando il caso, Irene Giustina ha parlato di una soluzione proposta da un architetto "concreto, prudente [...] conscio dei vincoli [...] mai propenso all'azzardo strutturale".<sup>(54)</sup> A queste qualità, di rado sottolineate dalla letteratura, in questa sede si potrebbe forse aggiungere quella di profondo estimatore di soluzioni a problemi simili tramandate dalle grandi fabbriche 'gotiche' del Quattrocento e del primo Cinquecento lombardo: quella 'solariana' per il tiburio del Duomo e quella della torre nolare dell'abbazia di Chiaravalle.<sup>(55)</sup> Per parlare di una forma di "autocoscienza storica" e di reale apprezzamento del mondo gotico occorrerebbero però maggiori approfondimenti, specie sul fronte dei rapporti stabiliti all'interno del mondo del cantiere.<sup>(56)</sup> A questo proposito è il caso di ricordare anche il disegno con la prima proposta, non realizzata, per la facciata dell'Ospedale Maggiore, del 1626. Piuttosto noto e non di rado usato per testimoniare dell'eclettismo formale di Ricchino, il progetto proponeva ad ornamento del principale portale d'ingresso dell'istituto un'emblematica finestra gotica accompagnata da altre, minori ma sempre 'in stile'. Si trattava di una grande bifora acuta, resa unica grazie all'inserimento di archetti trilobi ma sostanzialmente identica a quelle già realizzate. Una scelta di conformità importante che però non può essere letta solo in chiave linguistica e soprattutto non può essere attribuita a Francesco Maria ma va invece assegnata alla committenza, interprete della volontà secolare di procedere "iuxta formam partis dicti hospitalis iam constructae".<sup>(57)</sup> Per tutta la durata della carriera di Ricchino, luogo di discussione su questi temi fu ovviamente il cantiere del Duomo, le cui vicende però per complessità e unicità esulano dalla scala di queste considerazioni. Rimandando alle ricerche di Richard Schofield e Francesco Repisthi sulla facciata e sul presbiterio con lo 'scurolo', qui sembra utile un cenno alla vicenda della cappella della Madonna dell'Albero e agli studi di Nicola Soldini sui disegni di Ricchino.<sup>(58)</sup> Riferibili ad almeno tre fasi diverse di una complicata vicenda che dovette vedere momenti importanti nel 1612-1613 e poi dal 1614 in avanti, i disegni illustrano quindi possibili alternative per la cappella, di cui nove più facilmente riconoscibili. Quasi tutte indagano, in modi diversi, un tipo a impianto poligonale, esagonale o ottagonale, sporgente "per tre parti" dalla testata del braccio settentrionale

<sup>(54)</sup> Giustina, "Lorenzo Binago, Francesco Maria Ricchino e la cupola di Sant'Alessandro".

<sup>(55)</sup> Sulle relazioni fra tiburio del Duomo, Certosa di Pavia e torre di Chiaravalle, Luciano Patetta, *L'architettura del Quattrocento*, 38-47. Inoltre Rosa Auletta Marrucci, "Le vicende costruttive dell'abbazia", in Paolo Tomea, *Chiaravalle. Arte e storia di un'abbazia cistercense* (Milano, Electa, 1992) 220-269.

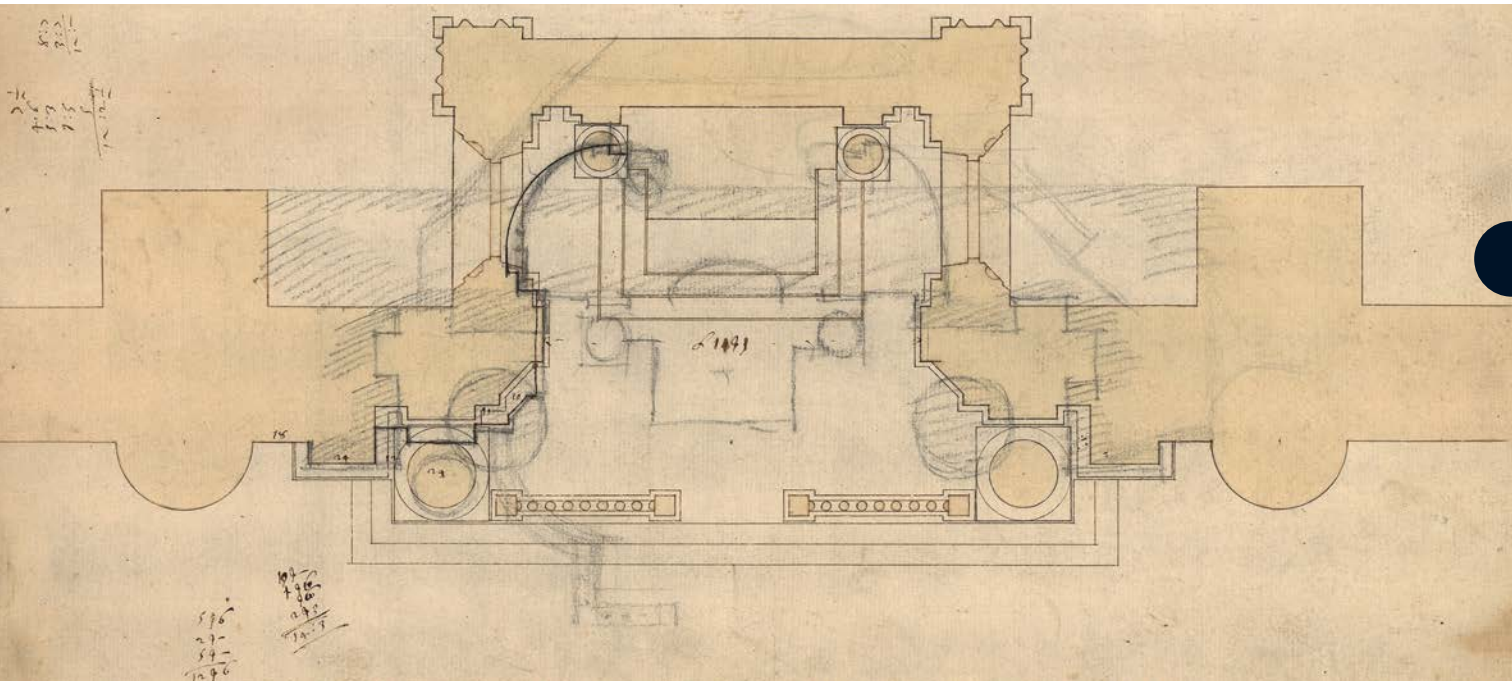
<sup>(56)</sup> Di "autocoscienza storica" come pratica barnabita si parla in Scotti, "Lorenzo Binago e Francesco Maria Ricchino", 96-103.

<sup>(57)</sup> Riferimenti in: Franchini, "Sui disegni di un progetto non realizzato", 233-235.

<sup>(58)</sup> Nicola Soldini, "La cappella della Madonna dell'Albero", in *Il giovane Borromini*, 117-127 e Nicola Soldini, "Francesco Maria Ricchino "architetto et inventore": l'alzato e i disegni per la Cappella della Madonna dell'Albero", in *La basilica di San Giovanni Battista*, 29-38.

2.8

Francesco Maria Ricchino, progetto per la Cappella della Madonna dell'Albero nel Duomo di Milano, pianta, 1612-1614. Milano, ASC, *Raccolta Bianconi*, tomo II, p. 22 recto, f. b



2.8

del transetto del Duomo; una sola invece prende in considerazione l'ipotesi di una cappella a pianta rettangolare, estroflessa. Illustrata nel foglio b della pagina 22 *recto* del II tomo della *Raccolta Bianconi* viene messa in relazione da Soldini al foglio databile al 1610 circa, oggi in BAMi, 251 *inf.* 47, che rappresenta contemporaneamente il prospetto interno della testata del transetto, con il progetto di un colossale altare, e le sezioni verticale e orizzontale del presbitero, con il progetto della sotterranea cappella di San Carlo: "due disegni tra loro tanto dissimili, ma uniti da un sottile filo di pensieri". A rendere vicini i due disegni, secondo Soldini, non è solo una relazione in termini funzionali, ma è soprattutto il carattere volutamente aleatorio della soluzione. La cappella a pianta rettangolare cioè, lontana dalla "conformità" rispetto alla fabbrica esistente, avrebbe permesso l'inserimento di un altare alla 'romana' di scala monumentale, libero dall' "assoggettamento alle strutture e al repertorio decorativo gotico" e destinato a dar forma a una vera e propria "controfacciata". Che la tavola con il prospetto fosse quasi un manifesto, una dichiarazione d'intenti

o meglio “un progetto di presentazione” di un programma perfezionato più tardi lo siglerebbe anche la reinvenzione dei pilastri gotici rappresentati con un monumentale ordine dorico.<sup>(59)</sup> In sintesi: anche in questo caso Ricchino mostra di essere un personaggio ‘inclassificabile’, capace di intrecciare temi diversi, tutti inerenti la modernità dell’architettura e il suo rapporto con la storia, con modi da visionario, non lontano dalla sfera dell’utopia. A ben vedere però, proprio la soluzione illustrata nella *Raccolta Bianconi*, tomo II, f. 22rb, lontana dal mimetismo linguistico e spaziale, rispettava ben altro tipo di conformità e paradossalmente ancora oggi può essere letta come il risultato dell’applicazione letterale delle *Instructiones* carliane per le “Cappelle e altari minori”. Si trovava infatti “sul lato volto a settentrione” e quindi poteva (o doveva?) emergere “rispetto al corpo della chiesa” presentando “uno spazio ampio abbastanza perché su entrambi i lati [...] (potessero) essere aperte delle finestre da cui si (ricevesse) luce adeguata”. Inoltre, come evidenzia Soldini, la geometria rettangolare permetteva il più facile sfruttamento della parete di fondo, completamente a disposizione per risolvere i prioritari problemi di funzionalità, organizzazione dello spazio e dotazione d’arredi liturgici.<sup>(60)</sup>

### A partire da Sant’Ambrogio

Nel IV tomo della *Raccolta Bianconi* sono riuniti 22 disegni che testimoniano delle vicende del complesso milanese di Sant’Ambrogio a partire dal 1621, anno in cui l’arcivescovo Federico Borromeo decise di avviare un’opera di finanziamento destinata al restauro dell’antica e ammalorata basilica. In particolare, almeno due di questi sono stati dubitativamente attribuiti a Francesco Maria Ricchino e sono databili al 1623-1624, periodo che vide scoppiare un’accesa controversia fra le due comunità ecclesiastiche che da secoli abitavano e governavano l’insediamento. I canonici da una parte e i monaci dall’altra, rappresentati rispettivamente da Fabio Mangone e appunto da Ricchino, con Carlo Maderno come arbitro, com’è noto, per anni si contesero il controllo della basilica, in termini spaziali e giurisdizionali. I documenti rimasti fanno risalire al 1626 un momento di tregua, nel quale si poté arrivare alla diagnosi dei maggiori “difetti” della basilica e del quadriportico antistante. Per ovviare ai principali guasti, l’arcivescovo promosse un progetto di restauro dell’atrio d’ingresso, condotto da Francesco Maria a partire dal 1630-1631. Spesso presentato dalla storiografia come uno dei primi interventi di “conservazione”, il progetto mirava al mimetismo rispetto alle vestigia del passato, tanto che “non si conoscesse essere fabbrica nuova”.<sup>(61)</sup> Il rispetto e la valorizzazione del Medio Evo furono certamente un tratto caratteristico dell’azione culturale di Federico Borromeo

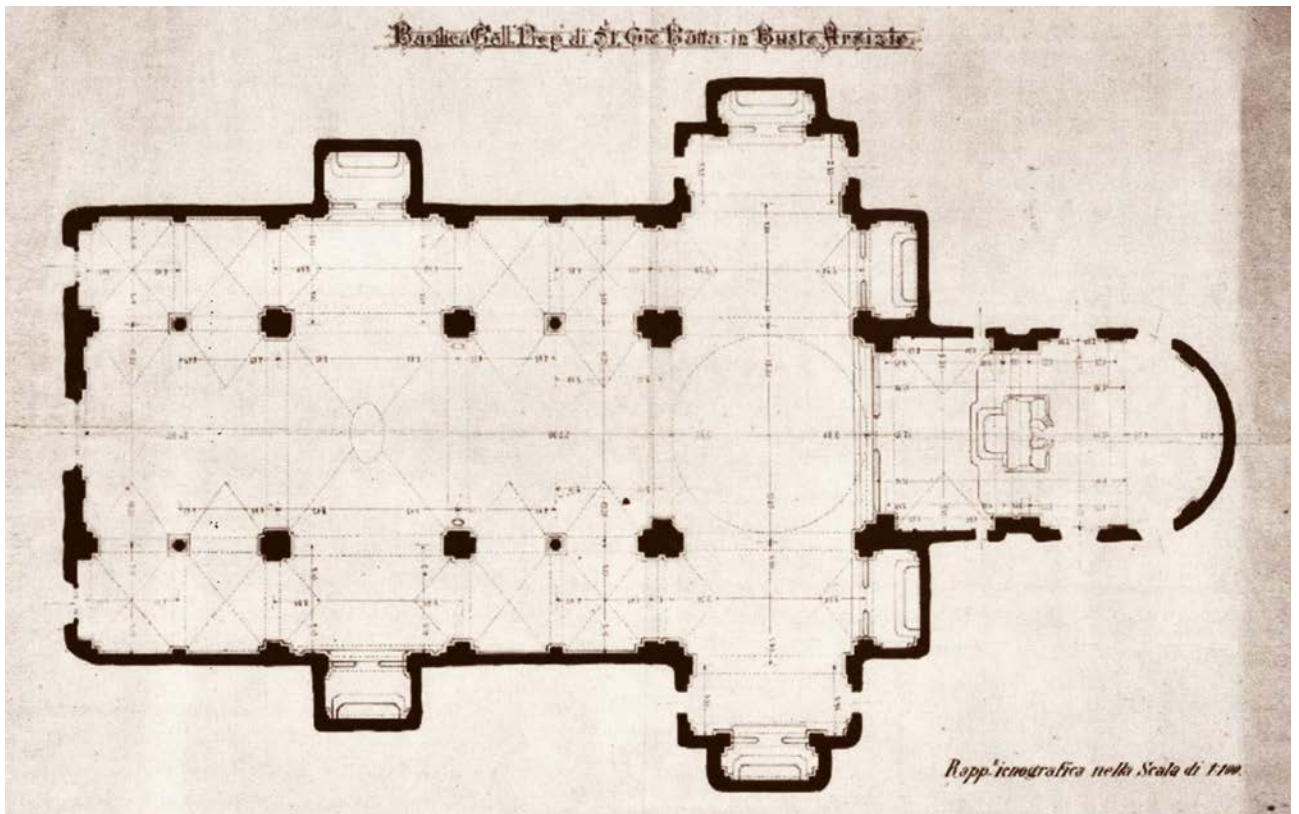
<sup>(59)</sup> Ibid.

<sup>(60)</sup> Per l’applicazione delle *Instructiones*: Balestreri, “Il disegno della Diocesi fra conformità e ‘negletto’”, 163-187.

<sup>(61)</sup> Per i disegni: La *Raccolta Bianconi*, 37-45; e nello specifico: Stefano Margutti, “I disegni secenteschi della *Raccolta Bianconi* per il complesso di Sant’Ambrogio tra discussioni di fabbrica e riflessioni accademiche”, in *Arte Lombarda* N.S. 157 (2009/3), 49-64; per il carattere conservativo dell’intervento e il ruolo di Federico Borromeo: Scotti Tosini, “Lo Stato di Milano”, 444.

2.9

Anonimo, Basilica di San Giovanni Battista a Busto Arsizio, 1899, cianografia, Busto Arsizio, Archivio di S. Giovanni Battista, *Miscellanea, Mappe e disegni*, cart. 3, pubblicato in *La basilica di San Giovanni Battista a Busto Arsizio nell'opera di Francesco Maria Ricchino*, ed. Aurora Scotti Tosini, Busto Arsizio, 5 maggio – 17 giugno 2001 (Busto Arsizio, Freeman editrice, 2001), 80

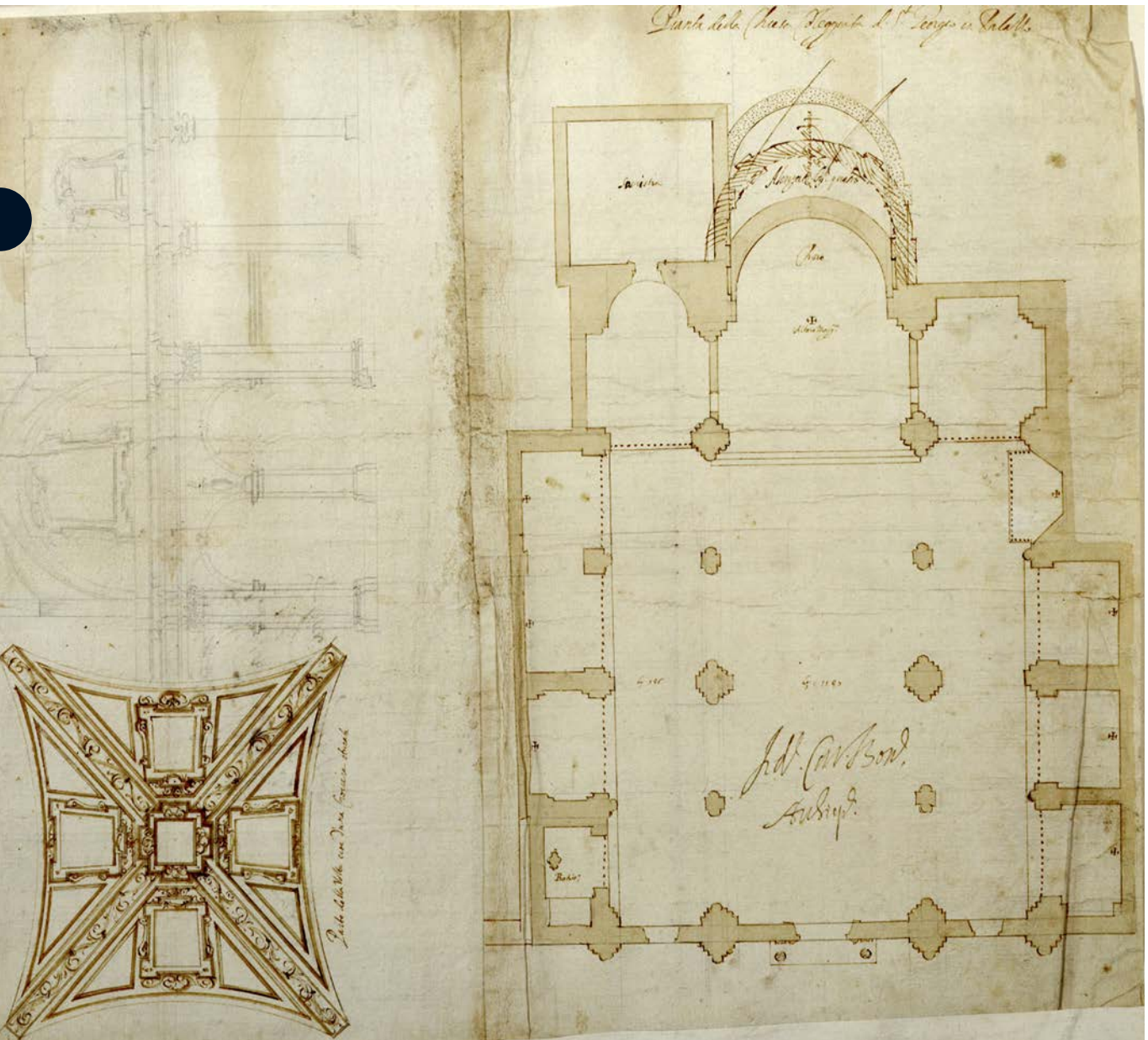


ma è facile pensare che l'atteggiamento fosse almeno in parte condiviso dall'architetto. In anni giovanili infatti, va ricordato, Ricchino si rese protagonista di un'operazione molto interessante, nel cantiere della ricostruzione della chiesa di San Giovanni Battista a Busto Arsizio.<sup>(62)</sup> Chiamato nel 1607-1609 a sostituire un edificio risalente al XIII secolo, ammalorato e ritenuto ormai inadeguato, progettò una basilica a tre navate con una cappella maggiore e due minori attestate direttamente sul transetto. Nell'articolazione dello spazio scelse di conservare le caratteristiche fondamentali dell'edificio medievale ma ampliò le dimensioni e, vincolato dalle vestigia e da ciò che andava conservato per essere riutilizzato, introdusse nuove proporzioni. In particolare, nella scansione delle navate (bbAbbA) adottò il sistema alternato 'pilastro maggiore – colonna

<sup>(62)</sup> Paolo Bossi, "Francesco Maria Ricchino e la fabbrica di San Giovanni Battista di Busto Arsizio", in *La basilica di San Giovanni Battista*, 73-85.



2.10  
Francesco Maria Ricchino, progetto per la chiesa di San  
Giorgio al Palazzo a Milano, pianta, sezione longitudinale e  
particolare di una volta, 1623 circa.  
Milano, ASC, *Raccolta Bianconi*, tomo VII, 21



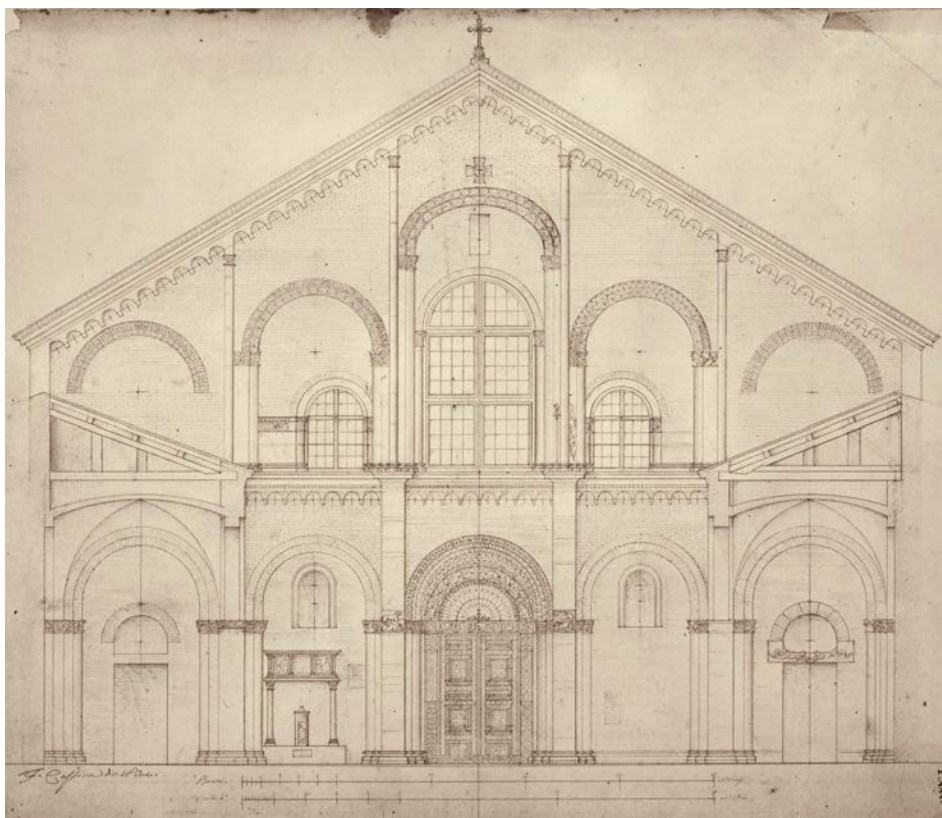
minore', rintracciabile in parecchie chiese lombarde e reso 'modello' proprio a Sant' Ambrogio. Anche in questo caso non si trattò di un episodio di evocazione formale ma piuttosto di un uso appropriato del sintagma 'romanico' adatto a rendere semplice ed elegante la soluzione di alcuni vincoli concreti posti dalla fabbrica, fra i quali vanno ricordati almeno: 1. l'uso di quattro colonne acquistate dalla fabbrica e provenienti dalla "cassina" di un altro cantiere milanese, corredate di basi e capitelli; 2. la necessità di avviare la costruzione "piantando il pilastro magistro" per proseguire con l'erezione delle murature; 3. la conservazione della facciata antica provvedendo in seguito alla sua demolizione e alla posa delle colonne. Caso non molto distante da quello della basilica di Busto Arsizio fu quello della chiesa milanese di San Giorgio al Palazzo, d'origine alto medievale.<sup>(63)</sup> In analogia con quanto avvenne per Sant' Ambrogio, l'arcivescovo stabilì di indirizzare le donazioni al restauro dell'ammalorato edificio e nel 1623, parallelamente allo svolgersi delle controversie fra monaci e canonici di cui sopra, chiese a Ricchino un progetto che lo "ristorasse et abbellisse". Il disegno custodito a p. 21 del VII tomo della *Raccolta Bianconi*, probabilmente mostra le prime intenzioni dell'architetto riguardo l'esistente, una basilica a tre navate, senza transetto, con cappelle laterali stratificatesi nel tempo e soprattutto dei pilastri alternati maggiori e minori, cruciformi e quadrangolari con lesene e/o colonnette addossate. In termini generali la soluzione di Ricchino in questo specifico caso propose un radicale aggiornamento formale: da una parte il 'restauro' portò al necessario adeguamento normativo rispetto alle *Instructiones* carliane, dall'altra l'"abbellimento" passò attraverso l'adozione degli ordini e il rivestimento a stucco delle murature preesistenti. Contemporaneamente, però l'architetto mostrò di comprendere e valorizzare la struttura logica medievale: conservò le strutture portanti, comprese le volte a crociera costolonate, e sostituì il rapporto gerarchico 'maggiore-minore' dei pilastri traducendolo nell'associazione 'corinzio-dorico' del linguaggio rinascimentale. Anche in merito a queste questioni è opportuno tornare al cantiere di Sant' Ambrogio e fare riferimento al contributo di Giuseppe Coopmans de Yoldi che, nel 1995, ha scritto sui restauri alla facciata e al quadriportico.<sup>(64)</sup> Parlando delle campagne condotte in età post-unitaria e facendo riferimento a rilievi effettuati nel 1864, lo studioso ha definito come 'ricchiniano' l'intervento che determinò l'applicazione di pesanti cornici in pietra lungo il profilo spiovente della facciata e, in orizzontale, sopra le arcate del narcece, sotto il davanzale della loggia superiore. Rimosse proprio negli anni '60 del XIX secolo, delle cornici restano alcuni disegni di rilievo che testimoniano di un intervento tutt'altro che neutro e conservativo: si trattava infatti di elementi scolpiti con uno sbalzo di quasi

<sup>(63)</sup> Monica Resmini, "La chiesa di San Giorgio al Palazzo", in *La basilica di San Giovanni Battista*, 90-93.

<sup>(64)</sup> Giuseppe Rocchi Coopmans de Yoldi, "La facciata e le fasi della fabbrica della basilica di S. Ambrogio a Milano", in *La basilica di Sant' Ambrogio: il tempio ininterrotto*, a cura di Maria Luisa Gatti Perer (Milano, Vita e Pensiero, 1995), 149-222.

2.11

Ferdinando Cassina, Basilica di Sant'Ambrogio a Milano, Atrio d'Ansperto e facciata, rilievo, penna rossa, XIX secolo, Milano, Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, *Raccolta Beltrami*, cart. 6, 1039



<sup>(65)</sup> I rilievi del tempo sono custoditi in: Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano, *Raccolta Beltrami*, cart.6. e sono pubblicati in: Rocchi, "La facciata e le fasi della fabbrica", 153.

<sup>(66)</sup> Sulle imprese editoriali di Ricchino: Scotti Tosini, "La biblioteca di casa Ricchino", 126; sulla circolazione di modelli derivati da Serlio: Antonio Russo, "Indagine sulla fortuna delle porte di Serlio in Emilia e Lombardia", in *La circolazione dei modelli a stampa*, 45-56 e per indicazioni di metodo: Fulvia Scaduto, "Sebastiano Serlio e la Sicilia. Modelli per porte e finestre", *Ibid.*, 57-68.

un braccio milanese, caratterizzate dalla presenza di un pronunciato gocciolatoio, opportunamente dimensionato per proteggere l'ammalorata facciata medievale.<sup>(65)</sup> Un'aggiunta 'moderna' che in fondo, oltre a rispondere a bisogni pratici, poteva giustificarsi nel tentativo di assimilare la facciata 'a capanna' del monumento medievale al frontone di tempio o a un gigantesco portale. Fra gli ipotetici riferimenti potrebbero ovviamente esserci alcune tavole dei *Libri* di Sebastiano Serlio e forse in tal senso, non è neppure il caso di dimenticare, che lo stesso Ricchino ambì a produrre un *Libro de' porte diverse con altri ornamenti de finestre et iscrizioni o epitaffi*, rimasto allo stato embrionale.<sup>(66)</sup> In ogni caso, ad un primo confronto con le immagini canoniche disponibili nelle pagine della trattatistica cinquecentesca, il profilo delle cornici non sembra trovare riscontri

2.11

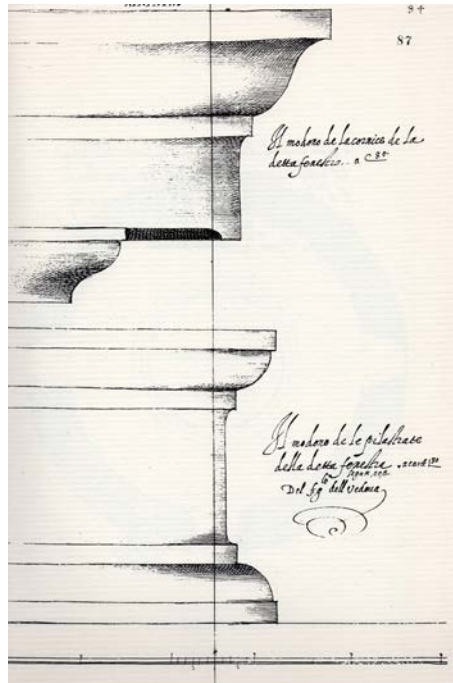
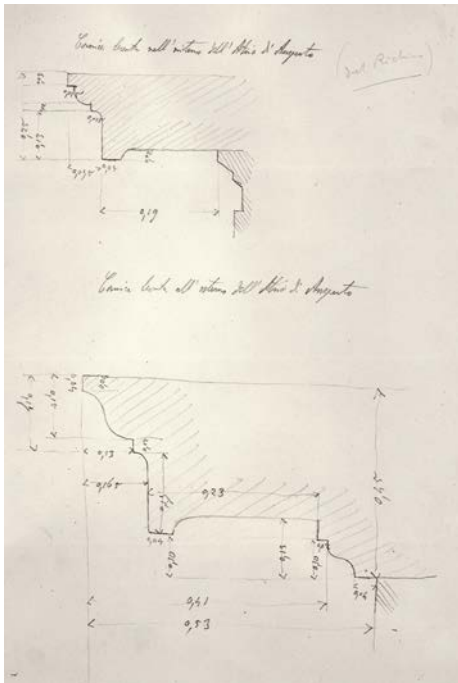
2.12

2.12

Anonimo, Basilica di Sant'Ambrogio a Milano, Atrio d'Ansperto, rilievo di cornice ricchiniana, [fine XIX secolo], Milano, Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Raccolta Beltrami, cart.6, 1094

2.13

Galeazzo Alessi, Cornice della cappella della "Resurrezione del figliolo della vedova", in *Libro dei Misteri. Progetto di pianificazione urbanistica e figurativa (1565-1569)*, ed an. a cura di Stefania Stefani Perrone (Bologna, Forni, 1974), 87



immediati. Un termine di paragone puntuale sembra però rintracciabile nel *Libro dei Misteri* di Galeazzo Alessi per il francescano Sacro Monte di Varallo ed in particolare in una delle numerosissime varianti per le cornici delle cappelle, tutte disegnate declinando "il dorico come ordine principale".<sup>(67)</sup> La relazione non può che essere casuale e non ha senso pensare a derivazioni dirette. Le scale dei problemi, le dimensioni del manufatto e la natura degli interventi non sono confrontabili ma, va notato, che sia per Alessi che per Ricchino si potrebbe trattare di un'interessante operazione intellettuale centrata sull'adozione del rigoroso linguaggio classico in relazione alla tradizione medievale tramandata dagli ordini monastici.<sup>(68)</sup>

2.13

<sup>(67)</sup> Una delle copie originali del *Libro dei Misteri* è custodita dalla Biblioteca Civica di Varallo Sesia; Galeazzo Alessi, *Libro dei Misteri. Progetto di pianificazione urbanistica e figurativa (1565-1569)*, ed an. a cura di Stefania Stefani Perrone (Bologna, Forni, 1974). La cornice è quella per la porta della cappella della "Resurrezione del figliolo della vedova", 87.

<sup>(68)</sup> Sul *Libro dei Misteri* come trattato sull'ordine dorico: Aurora Scotti, "Paesaggi sacri tra Piemonte sabauda e Lombardia Borromasca: il contributo del Libro dei Misteri di Galeazzo Alessi", in *L'architettura del Sacro Monte. Storia e progetto*, a cura di Isabella Balestreri, Maurizio Meriggi, (Milano, CLUP, 2012), 26-35. Va detto che la relazione con la cornice alessiana apre molte questioni sia riguardo al rapporto con il 'maestro' perugino sia riguardo alle vicende del cantiere 'bramantesco' per i chiostri dei monaci di Sant'Ambrogio.

