

**ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA**

**SCUOLA DI INGEGNERIA E ARCHITETTURA**

**DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA**

**CORSO DI LAUREA IN INGEGNERIA EDILE/ARCHITETTURA**

**TESI DI LAUREA**

in

Architettura e Composizione Architettonica III

**Sulla distrutta chiesa delle Monache Agostiniane  
di Gesù e Maria a Bologna  
Strumenti e Metodi per verifiche di una paternità incerta**

**CANDIDATO**

Alessandro De Angelis

**RELATORE**

Prof. Luigi Bartolomei

**CORRELATORI**

Ing. Simone Garagnani  
Dott.ssa M. Beatrice Bettazzi

Anno Accademico 2013/2014

Sessione III

**Copertina.** Riproduzione virtuale dell'interno della chiesa di Gesù e Maria - particolare ordine corinzio

Tesi di laurea svolta in collaborazione con il Centro Studi Cherubino Ghirardacci



*«Non cercare di diventare un uomo di successo,  
ma piuttosto un uomo di valore»*

A. Einstein

Alle mie nonne  
Ines e Tina

# Indice

## **1 Introduzione**

1 Da Goethe a Van Wittel: testimonianze di una Chiesa che non c'è più

## **5 Indagini sulla distrutta chiesa di Gesù E Maria**

7 Suor Maria Agostina Tomaselli e la fondazione del Monastero di Gesù e Maria

11 Cartografia storica bolognese: luci e ombre sulla data di demolizione del monastero

17 La chiesa di Gesù e Maria nelle fonti storiche

25 Floriano Ambrosini e la *Nuova Regola*

37 Il contratto di fine lavori e la firma di Bonifacio Socchi

39 Apparati iconografici della chiesa di Gesù e Maria

46 L'ipotesi sulla paternità del progetto

## **49 Strumenti e Metodi per le verifiche della paternità del progetto**

51 L'ordine corinzio: parametrizzazione e analisi semantica

63 Spolvero e digitalizzazione delle testimonianze grafiche: il piede bolognese ed il rettangolo aureo come unità di misura

79 La modellazione tridimensionale: il "cantiere virtuale" della chiesa di Gesù e Maria

83 Le ipotesi cromatiche e materiche: la fase di rendering ed il video

109 L'analisi delle scelte progettuali: confronti ed influenze

115 Gli ultimi documenti pervenuti: un ulteriore strumento di verifica.

## **117 Conclusioni**

**118** Considerazioni sulla possibile paternità dell'opera

## **121 Allegati**

**122** Allegato 1 - *«Lettera di Rustighelli all'Arcivescovo Ludovico Ludovisi sull'acquisto di cinque case e terreni in porta Galliera»*

**123** Allegato 2 - *«Convenzione seguita con il Signor Bonifacio Socchi e le Monache di Gesù e Maria sopra la fabbrica della loro Chiesa»*

**124** Allegato 3 - *«Convenzione seguita con il Signor Bonifacio Socchi e le Monache di Gesù e Maria sopra la fabbrica della loro Chiesa»*, contratto per il pubblico

**127** Allegato 4 - *«Nuova regola di praticare facilmente gli cinque ordini d'architettura di Floriano Ambrosino architetto bolognese»*

## **135 Bibliografia**

**137** Manoscritti inediti

**137** Fonti iconografiche e mappe storiche

**138** Testi editi

**141** Sitografia



Figura 1. Giovan Francesco Baribieri, detto il Guercino, *Circóncisione*, 1646 - riproduzione virtuale dell'altare maggiore

# Introduzione

## Da Goethe a Van Wittel: testimonianze di una chiesa che non c'è più

«Così una circoncisione del Guercino mi ha fatto una profonda impressione, perché già conosco ed amo questo maestro. Gli ho perdonato il soggetto antipatico e ho goduto dell'esecuzione»<sup>1</sup>, commentò Goethe nel suo *Viaggio in Italia*, quando passò per Bologna tra il 18 ed il 20 ottobre 1786. Lo scrittore tedesco fu una delle ultime personalità che poté ammirare l'opera che campeggiava sull'altare maggiore della chiesa di Gesù e Maria (Fig. 1), autentico tempio del barocco bolognese, oggi scomparso. L'abbattimento del complesso intervenne infatti all'inizio del XIX secolo con la conseguente dispersione dell'intero corpo iconografico e del materiale mobiliare, a testimonianza della qualità e del pregio, non solo delle opere un tempo contenute all'interno, ma anche della struttura architettonica.

L'interesse alla chiesa di Gesù e Maria è stato determinato dal forte impatto che l'edificio ed il suo apparato ebbe sui contemporanei, come dimostrano efficacemente i testi di letterati e cronisti bolognesi coevi, qua-

---

1 J.W. Goethe, *Viaggio in Italia «1786-1788»*, Firenze, Sansoni Editori, 1980, p.106

li Carlo Cesare Malvasia<sup>2</sup> e Antonio Masini<sup>3</sup>. Per quanto riguarda invece la celebre pala d'altare del Guercino, oltre a Goethe, anche Stendhal<sup>4</sup> ne valutò l'importanza riportandola come una tra le più belle di Bologna<sup>5</sup>. La finalità di questa tesi di laurea, dunque, è quella di far luce sulla vita di questa opera, a partire dalle testimonianze dirette, ricavate dalla comparazione dei documenti dispersi in diversi fondi archivistici di Bologna, indagando soprattutto sulla possibile "paternità" del progetto.

Nella prima parte dell'itinerario di ricerca, quindi, si è potuto beneficiare tanto della Biblioteca "Luigi Torelli" del Convento di San Giacomo Maggiore, quanto dei fondi archivistici custoditi nel Monastero di Gesù e Maria (via Santa Rita 4), delle Monache agostiniane eredi dirette delle sorelle che nel 1646 inaugurarono la chiesa, oggetto della presente analisi, come loro prima sede. Il Monastero conserva numerosi documenti, assai utili per lo svolgimento di questa indagine, comprese alcune stampe<sup>6</sup> eseguite per mano di A. M. Ca-

2 C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de' pittori bolognesi*, Bologna, 1678 (ed. Bologna, Alfa, 1971); Il., *Le pitture di Bologna*, Bologna, 1686 (ed. a cura di A. Emiliani, Bologna, Alfa, 1969).

3 A. Masini, *La Bologna perlustrata*, Bologna, Vittorio Benacci, 1666.

4 M.H. Stendhal, *Memories d'un Touriste «1783-1842»*, Paris, Calmann-Levy, 1880.

5 Cfr. L. Bartolomei, F. Sinigaglia, *Il Monastero agostiniano di Gesù e Maria di Porta Galliera a Bologna. Indagini storiche per una restituzione virtuale*, in *Percorsi Agostiniani*, Anno VI, n. 12, luglio – dicembre 2013, Centro Agostiniano Comunale, Roma, pp.264-282

6 A.M. Cavazzoni, *Disegni di Architettura: Piante e sezioni*, sec. XVIII, Archivio del Monastero di Gesù e Maria, via Santa Rita 4; incis. relative (sec. XVIII). Si veda anche: Biblioteca Comunale, Fondo Gozzadini, cart. 3, cc. 19, 20, 21, 22.



**Figura 2.** Gaspar Van Wittel, *Veduta con Porta Galliera*, inizio XVIII secolo, Museo della Città, Bologna

vazzoni nel XVIII secolo, che riportano piante e sezioni della chiesa di via Galliera, risultate fondamentali per una chiara comprensione della letteratura che ad esse si riferisce.

Perciò, nella seconda fase di studio si è proceduto, tramite metodi di analisi proporzionale, coadiuvati dal sostegno di strumenti di informatica grafica, all'attribuzione della proprietà intellettuale del progetto della chiesa di Gesù e Maria.

In primo luogo, con l'ausilio di *software parametrici* è stato possibile condurre uno studio proporzionale e semantico delle stampe, attentamente confrontate con i profili corinzi raffigurati nelle tavole del trattato teorico di Floriano Ambrosini *La Nuova Regola*. Risulta evidente, infatti, quante complicazioni si possano incontrare nella digitalizzazione di disegni che, seppur eseguiti con tutta l'abilità che caratterizzava il mestiere di Ambrosini, furono realizzati più di quattrocento anni fa, con conseguente sbavatura dei segni e imbarcamento dei supporti sui quali sono disegnati.

Inoltre, la totale assenza di informazioni concrete, relative alle dimensioni reali della chiesa, ha prescritto la necessità di risalire ad esse per mezzo di un'attenta analisi di scelte e tecniche costruttive. Ciò ha permesso l'elaborazione, tramite CAD<sup>7</sup>, di basi grafiche 2D, a partire dalle quali, si è potuto procedere, successivamente, con la realizzazione di un modello 3D digitale, ridimensionato secondo le presunte misure reali.

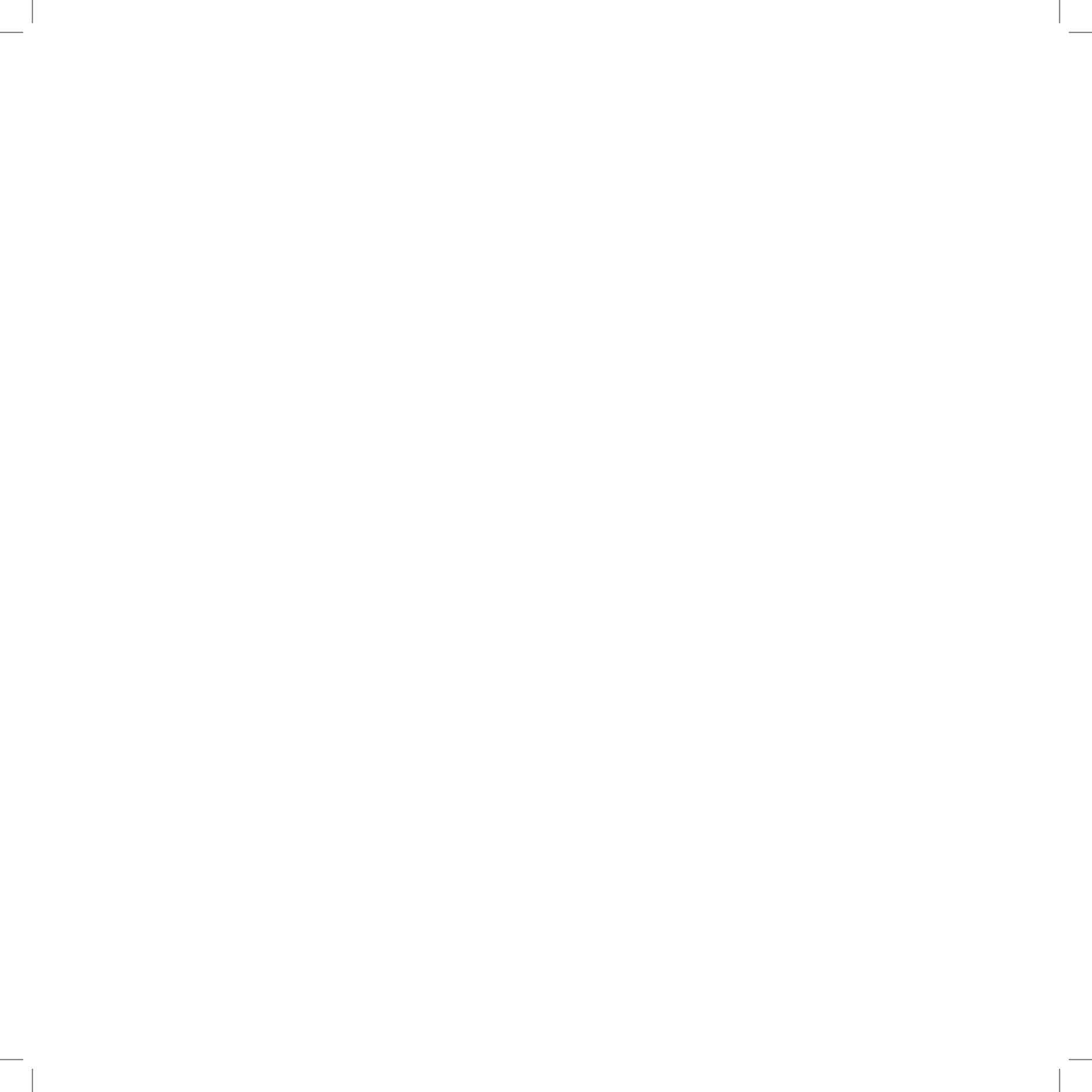
Infine, diversi paragoni con architetture coeve, o realizzate dallo stesso Ambrosini, atti ad individuare le

probabili scelte cromatiche e materiche dell'architetto, hanno consentito di restituire un'immagine alquanto precisa della chiesa, anche mediante la produzione di immagini foto-realistiche di elevata qualità.

Questa ricerca ha, inoltre, permesso di correggere l'erronea didascalia alla *Veduta con Porta di Galliera* di Gaspar Van Wittel (Fig. 2), che oggi si trova nel Museo della Città presso Palazzo Pepoli, il cui fulcro si dimostra essere appunto la chiesa di Gesù e Maria e non San Benedetto come sinora erroneamente si riteneva.

---

<sup>7</sup> Computer-Aided Drafting



## **Indagini sulla distrutta chiesa di Gesù e Maria**



**Figura 3a.** Sr. Agostina ed il monastero, Archivio del Monastero di Gesù e Maria



**Figura 3b.** Madre Agostina Tomaselli, Archivio del Monastero di Gesù e Maria

flino; dimorandovi ella allorchè in quella successione. Sarebbe quindi lite fra i due monasteri; però l'avevamo, onde fosse tutto consaputo. Suoi Agostina non se ne turbò affatto, rimanendoci immobile nella sua fiducia in Dio. Negli otto settembre si ebbe nuova che Mon.<sup>ca</sup> Gisè aveva parlato al Papa, per conto delle difficoltà incontrate dal Revisore nella supplica, e che Sua Santità voleva sapere come resterebbe il monastero vecchio. Questa lettera ragionò non poco travaglio a tutti i buoni, per esser già bene incamminata la fabbrica. <sup>(1)</sup> Quattro giorni appresso, il p. Giorgio, cui, più che a nessun altro dolorosamente piombava in cuore quanto andava a ferire questa causa di Dio, distillavasi, cercando modo di rompere le trame al Diavolo; infine risolvette di scrivere una lettera all'Auditor del Papa, alla quale unì una informazione di tutto il fatto scritta dal Simonini, cioè ego Auditor parlasse a Sua Santità, e vedesse mezzo a togliere le difficoltà affacciate dal primo Revisore. Il 16 dello stesso mese giunsero lettere con avviso, che il Papa non voleva saperne altro, allego il pregiudizio che ne risulterebbe al Monastero di S. Agostina, ove si applicasse al nuovo l'Eredità Comaselli. Tutti questi erano colpi di fulmine per coloro che trattavano l'affare, e per le religiose, che stavano del continuo supplicando Sua Divina

**Figura 4.** Trascrizione manoscritta novecentesca degli appunti di Sr. Agostina



**Figura 5.** Padre G. Giustiniani, Archivio del Monastero di Gesù e Maria

## Suor Maria Agostina Tomaselli e la fondazione del Monastero di Gesù e Maria<sup>1</sup>

La chiesa ed il suo annesso monastero di Gesù e Maria appartengono all'effervescenza edilizia che contraddistinse la Bologna di metà Seicento, tempo di una serie capillare di interventi che, nell'arco di appena cinquant'anni, mutarono radicalmente la geografia religiosa della città. L'azione edilizia si concentrò ovviamente nei vuoti urbani, ossia in quell'anello immediatamente esterno all'antica cerchia di mura e già difeso dalla nuova cinta che, per tutto il XVI secolo, aveva mantenuto caratteristiche assai più simili a quelle del contado che non a quelle del centro storico cittadino. Le nuove congregazioni mariane, decisero di puntare proprio in direzione di queste aree, per diventare centri religiosi autonomi e punto di riferimento della devozione locale<sup>2</sup>. Dal punto di vista architettonico, si tratta di complessi dalle mutue influenze e pertanto contraddistinti da ricorrenti soluzioni tipologiche, tanto nella strutturazione del monastero quanto nella organizzazione della chiesa pubblica, quasi sempre munita di portico con accesso sulla via principale, atto a creare un ingresso godibile e scenografico per il cre-

1 Cfr. L. Bartolomei, F. Sinigaglia, *Il Monastero agostiniano di Gesù e Maria di Porta Galliera a Bologna. Indagini storiche per una restituzione virtuale*, in *Percorsi Agostiniani*, Anno VI, n. 12, luglio – dicembre 2013, Centro Agostiniano Comunale, Roma, pp. 264-282

2 M. Fanti, *Le chiese sulle mura* in G. Roversi (a cura di), *Le mura perdute, Storia e immagini dell'ultima cerchia fortificata di Bologna*, Bologna, 1985, pp. 97-124, qui p. 97.

dente<sup>3</sup>.

Sono dunque le comunità religiose le protagoniste del rinnovamento dell'architettura del Seicento bolognese. La chiesa di Gesù e Maria deve il suo slancio edificatorio e riformatore al carattere caparbio e volitivo di Madre Agostina Tomaselli, al secolo Zenobia, già monaca della Comunità di Sant'Agostino in via Barberia 24<sup>4</sup>, poi fondatrice della Comunità riformata di Gesù e Maria.

Zenobia nacque a Bologna il 24 febbraio 1586 da una famiglia di origine antica e assai nobile (Figg. 3a-3b). Le fonti ne ricordano la parentela con papa Bonifacio IX, al secolo Pietro Tomasello Cibo, eletto nel 1389. Il padre di Zenobia, Plinio Tomaselli<sup>5</sup>, venne onorato nel 1589 del titolo di "egregio, riguardevole nobile", mentre la madre era la nobile Camilla Crescenzi<sup>6</sup>. Senza dubbio il più celebre tra i parenti di Zenobia fu Giovanni Antonio Facchinetti (Bologna, 20 luglio 1519 – Roma, 30 dicembre 1591) che, cardinale dal 1583, divenne papa per soli due mesi nel 1591 con il nome di Innocenzo IX.

Nel corso di questa ricerca, si sono rivelati di fondamentale importanza, ai fini della ricostruzione delle

3 Otto chiese su dodici avevano il portico: cfr. *ibid.*, p. 101.

4 M. Fini, *Bologna Sacra: tutte le chiese in millenni di storia*, Edizioni Pendragon, Bologna, 2007, p. 15.

5 M. Fornasari, *Famiglia e affari in età moderna: i Ghelli di Bologna*, Il Mulino, Bologna, 2020, p. 161

6 G.B. Freschi, *Il Padre Giorgio Giustiniani della Compagnia di Gesù apostolo di Bologna ed il Monastero di Gesù e Maria*, Siena, San Bernardino, 1897, p. 95; vedi A. Camerano, *Donne oneste o meretrici? L'incertezza dell'identità tra testamenti e diritto di proprietà a Roma*, in M. Luzzati (a cura di), *Ebrei sotto processo*, «Quaderni Storici» n. 99, Bologna, p. 669.

vicende che videro l'erezione del nuovo complesso monastico, i documenti e gli appunti manoscritti della madre in occasione degli esercizi spirituali; documenti già consultati dalla Madre Maria Pia Monegato per la redazione del suo testo sulla fondatrice<sup>7</sup>(Fig. 4).

All'ingresso di Zenobia in monastero, la comunità era coinvolta in quella grave decadenza della vita spirituale ampiamente documentata nel XVII secolo e che negli scritti della giovane sr. Agostina trova nuovi dettagli ed esemplificazioni.

La descrizione della monaca affresca un convento di figure isolate, replica circoscritta della stessa vita borghese del mondo, in cui le suore coriste vivevano in celle ampie e comode con la servitù offerta dalle monache converse, in un ambiente accondiscendente a qualsiasi penetrazione del mondo, tanto che perfino il giorno della sua professione solenne, sr. Agostina si trovò a ricevere da una consorella la proposta di incontrare un uomo, per avere, almeno quella notte, piacere<sup>8</sup>.

Tale situazione di disordine fu notata anche dal cardinale Alessandro Ludovisi che, passato in visita al monastero di via Barberia il 22 luglio del 1614, ne riscontrò la decadenza della vita spirituale e denunciò l'estremo lusso all'interno delle celle<sup>9</sup>, rafforzando così l'intenzione di chi avrebbe voluto avviare una riforma, anche a prezzo di una scissione.

7 M.P. Monegato, *Suor Agostina Tomaselli agostiniana, fondatrice del Monastero di Gesù e Maria in Bologna*, Città del Vaticano, 1974

8 Cfr. M.P. Monegato, *Suor Agostina Tomaselli agostiniana...*, cit.

9 G.B. Freschi, *Il Padre Giorgio Giustiniani...*, cit., p. 55

Sono ancora gli appunti di Madre Agostina a confermare lo stato di disgregazione della comunità agostiniana che appare anche dal corpo delle lettere. La risoluta volontà di riforma porta sr. Agostina a ricevere minacce e a temere addirittura per la sua stessa vita. Le riformatrici giungono così a costituirsi in una sorta di "raggruppamento segreto" il cui riferimento è il gesuita p. Giorgio Giustiniani (Fig. 5), personalità influente nella Bologna di metà Seicento, la cui prima biografia sarà redatta nel 1685 da p. Francesco Marazzani proprio con dedica alle «molto reverende madri del monastero di Gesù e Maria»<sup>10</sup>. Il religioso, morto in concetto di santità, promosse la nascita di numerose congregazioni mariane, non ultima la casa delle Vergini di San Giuseppe, una comunità con scopi solidaristici che dava asilo alle giovani donne in difficoltà<sup>11</sup>. Fu tuttavia il monastero di Gesù e Maria la sua impresa più importante e duratura, come conferma sia la biografia di Marazzani, sia le più tarde notizie raccolte dal padre Freschi nel 1897 nel suo volume: *Il Padre Giorgio Giustiniani della Compagnia del Gesù apostolo di Bologna ed il Monastero di Gesù e Maria*<sup>12</sup>. Nel tempo in cui ancora sr. Maria Agostina viveva presso il monastero in via Barberia, p. Giorgio si accordò con le più devote tra le consorelle aiutandole a creare, inizialmente in modo segreto, la

10 P. Francesco Marazzani, *Vita del Servo di Dio il P. Giorgio Giustiniani della Compagnia del Gesù*, Bologna, 1685, testo a stampa disponibile presso la Biblioteca Comunale Passerini-Landi di Piacenza, Fondo Landi.

11 L. Ferrante, *I recinti della Virtù: l'iconografia dei conservatori*, in *L'iconografia della solidarietà: la mediazione delle immagini*, a cura di M. Carboni e M.G. Muzzarelli, Venezia, Marsilio, 2011, p.242.

12 G.B. Freschi, *Il Padre Giorgio Giustiniani...*, cit.

Congregazione di Gesù e Maria, che si riuniva settimanalmente per intraprendere la via della vita comune. Dalle lettere della Madre appare tuttavia una continua oscillazione tra il desiderio e l'ardore verso la fondazione di un istituto che consentisse la vita comune, e la constatazione della propria fragilità e debolezza che talvolta pare porre l'esito dei suoi desideri nell'ambito della utopia, e ridurre lei quasi ad una visionaria.

Nelle *Memorie del Monastero*, redatte nel 1690 e conservate nell'attuale Monastero di via Santa Rita 4, vengono dettagliatamente narrati gli eventi che portarono all'erezione della nuova comunità e quindi del nuovo edificio. È la stessa sr. Agostina a tramandarci quanto fu difficile trovare un accordo con le consorelle sulla dedizione del nuovo monastero. La decisione fu presa infine dopo lunghe discussioni e non senza l'intervento di p. Giustiniani e dello stesso cardinale Ludovisi.

Sotteso a questi dibattiti appare chiaro l'intento di mantenere un legame con la spiritualità dei gesuiti, che tanto aiutarono la fondazione, senza volersi con essi confondere. La consacrazione a Gesù e Maria apparve dunque un buon compromesso, tanto per mantenere la centralità del nome Gesù, quanto per esprimere la declinazione femminile della realtà monastica. Tuttavia nelle *Memorie* si legge semplicemente che: «Il titolo di Gesù-Maria: venne donato all'istituto di Lei immediatamente dal cielo»<sup>13</sup>. Ed anche: «La Vergine le disse di essere sua volontà che il futuro Monaste-

13 Bologna, Archivio delle Monache Agostiniane di Gesù e Maria, *Cronache del Monastero di Gesù e Maria*, Bologna, 1690, p. 173.

ro si chiamasse Gesù-Maria: non dover perdere quel nome adorato, solo aggiungervi quello della sua Madre purissima, del quale altresì voleva farle dono colla speciale protezione di Lei [...] per veder non solo recuperato il caro Nome, ma acquistato inoltre quello della Divina Madre»<sup>14</sup>.

Dalle numerose lettere emergono i fitti scambi epistolari non solo con p. Giorgio, *trait d'union* con l'ambiente gesuita bolognese, ma anche con il cardinale Ludovico Ludovisi e lo zio Alessandro Ludovisi, cioè papa Gregorio XV (1621 – 1623)<sup>15</sup>. Ludovico, dopo l'elezione al soglio dello zio, si dedicò totalmente alla causa delle monache, tanto che nelle lettere che trattano l'applicazione dell'eredità della Tomaselli si legge: «[...] alla quale morendo la madre proviene detta eredità, [...] comprar Case, fabbricare e si risponde all'Ill.mo signor Cardinale Ludovisi, qual mostra gran desiderio, che il nuovo monastero vada innanzi»<sup>16</sup>.

L'erezione del nuovo monastero fu resa possibile dalla grande quantità di denari che sr. Maria Agostina Tomaselli si trovò nelle mani alla morte della madre, Camilla di Crescenzo, già «vedova di Plinio Tomaselli, erede ad intestato di Giovanni Andrea di lei figlio, morto il primo giorno d'agosto 1616»<sup>17</sup>. Giunsero così nelle mani di sr. Agostina tanto l'eredità della madre che quella del

14 *Ibid.*, p. 153.

15 *Ibid.*, p. 55.

16 Bologna, Archivio di Stato, Fondo Demaniale, Unità 82/3088, *Esercizij Spirituali Della Madre Suor Maria Agostina Tomacelli, Fondatrice delle Monache di Giesu Maria*, Cartella 1, Doc. 6.

17 G.B. Guidicini, *Cose notabili della città di Bologna: ossia storia cronologica de' suoi stabili [sacri] pubblici e privati*, Società Tipografica dei Compositori, Bologna, 1872, vol. IV, p. 334.

fratello, morto in età ancora giovane. Pur nel dolore, la monaca considerò questa improvvisa disponibilità economica un chiaro segno della provvidenza a favorire la nuova fondazione.

Vennero dunque prontamente comprate cinque case<sup>18</sup> ed alcuni terreni in vendita in via Galliera dall'abbiente Monsignor Rustighelli, un nobiluomo bolognese sempre pronto ad aiutare le monache, beni immobili giudicati molto godibili «per l'aria salubre, per l'amenità del sito e per lo spazio sufficiente a stabilirvi un monastero»<sup>19</sup>. Le case erano appartenute al padre di una delle consorelle riformate, per cui non fu difficile acquistare il terreno celermente grazie alle donazioni delle famiglie bolognesi più facoltose. Il 6 agosto del 1624, giorno della Trasfigurazione di Gesù, si diede principio alla fabbrica del monastero con la sovrintendenza dell'architetto Bonifacio Socchi che, radunati i manovali, iniziò subito l'opera. Il 17 novembre 1624 il monastero di clausura era pronto, ma esso non era altro che un agglomerato di case ristrutturate alla meno peggio per cui, dodici anni dopo che le consorelle si erano trasferite nella nuova sede, si decise di risistemare il complesso monastico realizzando anche una chiesa esterna che potesse essere un punto di riferimento per l'Ordine agostiniano a Bologna. Nel 1633 venne richiamato il fedele Bonifacio Socchi. I lavori, dopo una serie di ritardi dovuti al difficile reperimento dei fondi e del beneplacito della Santa Sede, iniziarono ufficialmente solo il 17 agosto 1637. Dal testamento

18 Si veda *Allegato 1*

19 *Cronache del Monastero di Gesù e Maria*, cit., p. 74.

della fondatrice Maria Agostina Tomaselli, steso prima della sua morte, il 29 settembre 1649, si rammenta che il 5 settembre 1642 era avvenuta la posa della prima pietra. Nell'occasione il cardinale Girolamo Colonna, arcivescovo di Bologna, fece una lauta donazione alle monache, segno di quanto consenso godesse tra la cittadinanza la piccola comunità femminile.

L'8 giugno 1643 venne completata la prima porzione del monastero interno, e il vicario delle monache, monsignor Rivaldi, fece benedire la struttura dichiarandola di clausura. Il 12 maggio 1644 il monastero interno venne completato e le monache iniziarono ad usare sia la zona del convento nuovo, comprendente refettorio, dispensa, cucina, vestiari, che il dormitorio terminato l'anno prima.

Il 7 settembre 1645 fu celebrata dal cardinale Nicolò Ludovisi Albergati la Santa Messa nella chiesa nuova. Nel testamento della Tommaselli si annota che la chiesa esterna vide la sua benedizione ufficiale nella notte del 31 dicembre 1645. Il documento riporta che «Adi 31 Dicembre del soprad.to Anno 1645 entrando l'Anno 1646 si aperse la Chiesa nuova dedicata alli SS.mi nomi di Giesù e Mra con Indulgenza Plenaria Predica Messa cantata in Musica dal R.mo Canonico Rota con suo gran gusto e di tutta la città che ci favorì di gran concorso divotione et allegrezza loro e delle Monache»<sup>20</sup>.

20 Bologna, Archivio di Stato, Fondo Demaniale, Unità 84/3090, *Esercizij Spirituali Della Madre Suor Maria Agostina Tomacelli, Fondatrice delle Monache di Giesu Maria*, Libro B, N. 4, Doc. 3.

## Cartografia storica bolognese: luci e ombre sulla data di demolizione del monastero

Un destino piuttosto comune di molti conventi bolognesi, durante il periodo di soppressione napoleonica, fu quello di essere convertiti in strutture pubbliche, come testimoniato dal complesso di San Giovanni in Monte, adibito a carcere, e San Michele in Bosco, che ospitò i condannati all'ergastolo. Così anche il complesso monastico Di Gesù e Maria, il 2 gennaio 1799, fu trasformato in ospedale militare, avviato il 1 maggio dello stesso anno, soprattutto grazie alla sua collocazione geograficamente strategica.

Il complesso agostiniano venne infatti abbandonato dalle consorelle il 5 luglio 1798, in seguito alla soppressione degli Ordini Religiosi già avvenuta il 21 giugno<sup>21</sup>. «Tutto il locale e le sue aderenze fu venduto li 27 maggio 1801 a Francesco Garagnani che lo unì all'orto ed annessi del già convento di Gesù e Maria e 4 dicembre 1805 lo vendette a Luigi Albertazzi [...]. Dopo la morte di costui fu acquisito da Giulio Cesare Ludovisi»<sup>22</sup>.

La chiesa, il campanile e la massima parte del convento furono demoliti. I materiali servirono, come presunto dal Guidicini, per la fabbrica del muro che sostiene il terrapieno della Montagnola verso settentrione, e per la costruzione del teatro Badini in Strada Santo Stefa-

21 M.P. Monegato, *Suor Agostina Tomaselli agostiniana, fondatrice del Monastero di Gesù e Maria in Bologna*, Città del Vaticano, 1974, p.158.

22 G.B. Guidicini, *Cose notabili della città di Bologna: ossia storia cronologica de' suoi stabili [sacri] pubblici e privati*, Società Tipografica dei Compositori, Bologna, 1872, vol. II, p. 160.

no<sup>23</sup>.

Questi cambiamenti comportarono una dispersione delle opere d'arte.

L'11 luglio del 1798, venti giorni dopo la soppressione del complesso agostiniano, fu redatto un inventario che comprendeva sia le opere che poi giunsero in Pinacoteca Nazionale, che quelle scartate e depositate al Collegio di Montalto, in via D'Azeglio.<sup>24</sup> Scorrendo l'inventario risulta subito evidente la mancanza della *Circoncisione* di Guercino, con l'entrata di Napoleone in città la pala d'altare venne, infatti, trasportata al Louvre a Parigi per trovare poi nel 1811 la sua definitiva collocazione nel Museo di Belle Arti di Lione.<sup>25</sup>

Venne invece trovato il suo sopraquadro «un quadro piccolo con cornice dorata che era collocato sopra l'Altare Maggiore rapp.te Il P. Eterno»<sup>26</sup>. L'inventario indica anche le presenza delle tele delle cappelle laterali «Un quadro grande che era tavola d'un altare laterale con cornice dorata rapp.te S. Agostino e altri Santi dello stesso ordine; un quadro piccolo in cornice dorata che era sopra la tavola del detto S. Agostino rapp.te la B.V.» per i dipinti di Michele Desubleo nella cappella di sinistra; mentre per la decorazione della cappella di destra di Francesco Albani «Un quadro grande che era tavola dell'altro altare laterale in cornice dorata rapp.

23 *Ibid.* Il Teatro, fondato da Giuseppe Badini e inaugurato il 19 maggio 1805, venne distrutto da un bombardamento il 29 gennaio 1944.

24 L'inventario fu sottoscritto dai Deputati Giacomo de Maria e Domenico Pedrini.

25 D. Camurri, *L'arte perduta, Le requisizioni di opere d'arte a Bologna in età napoleonica (1796 – 1815)*, San Giorgio di Piano, Minerva, 2003, p. 67.

26 Cammarota, *Le origini della Pinacoteca Nazionale*, cit., p. 296.

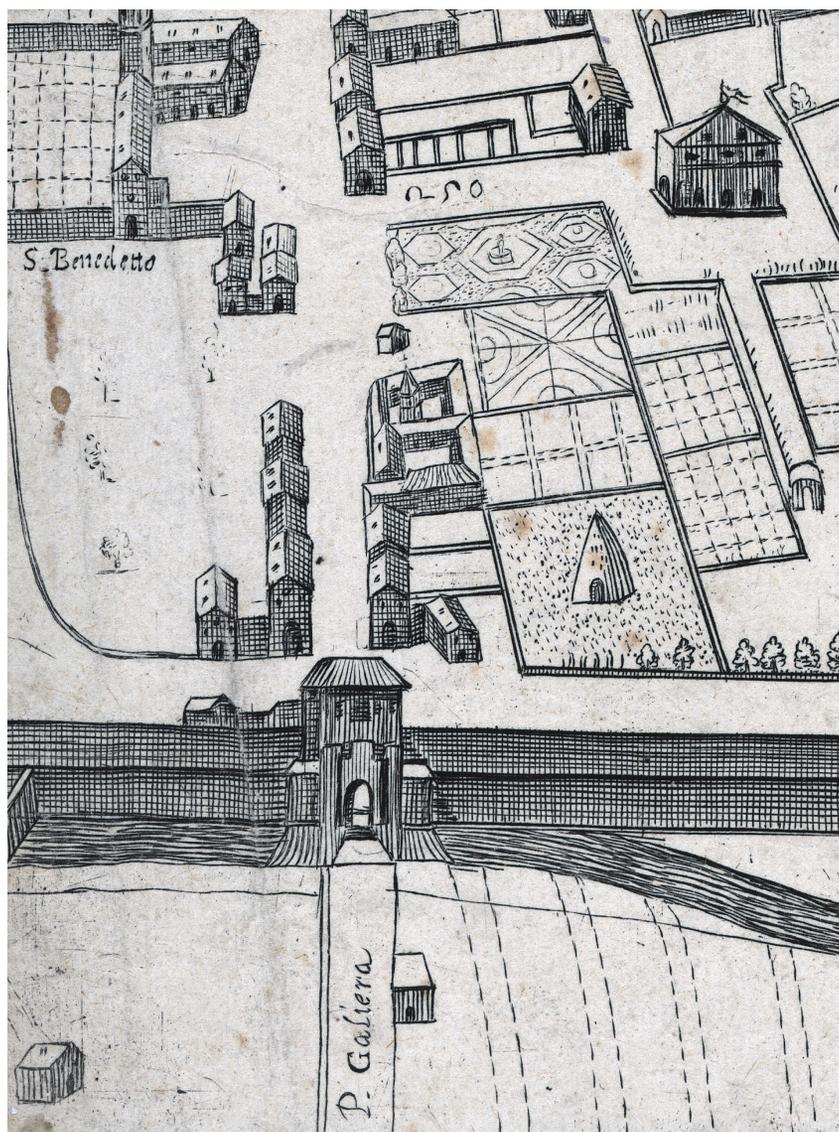


Figura 6. Mappa storica di Bologna del 1636



Figura 8. A. Mitelli, Mappa storica di Bologna, 1692

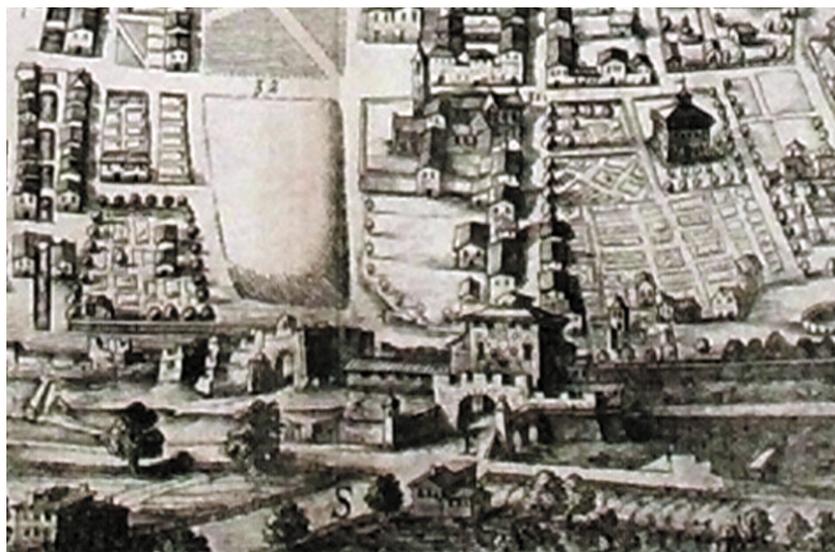


Figura 7. J. Bleau, Pianta scenografica di Bologna, 1663

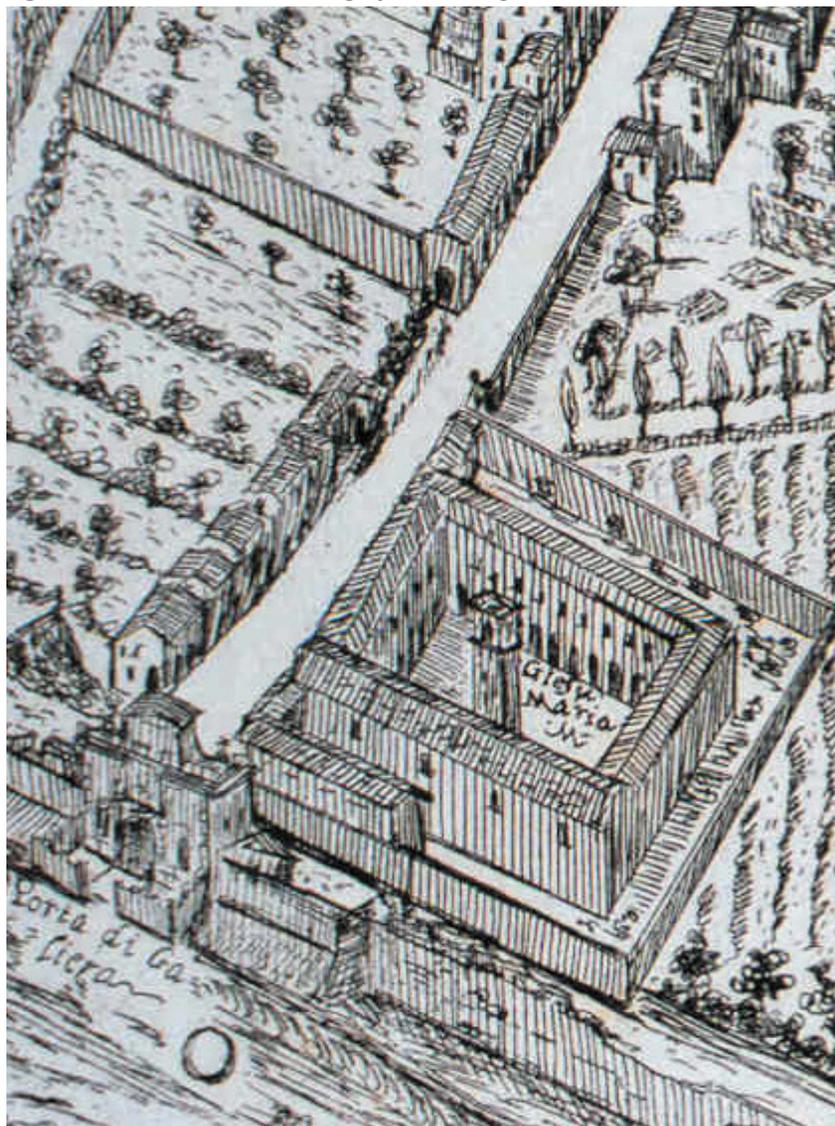


Figura 9. F. de Gnudi, Icnoscenografia, 1702

te S. Guglielmo Duce; un quadro piccolo con cornice dorata che era sopra il sud. quadro di S. Guglielmo rappr.te serafini»<sup>27</sup>.

In aggiunta, fu fatto un elenco degli oggetti più importanti contenuti nel monastero, che tuttavia si persero nelle vicende collezionistiche successive.

Pertanto, sebbene siano copiose e ben dettagliate le testimonianze che affermano le date in cui ebbe luogo la fondazione e la successiva erezione del monastero, risultano invece lacunose, e a tratti sconclusionate, le documentazioni che attestano l'effettiva scomparsa del complesso dalla geografia bolognese. Tuttavia altre fondamentali informazioni, ai fini della ricostruzione delle vicende che portarono alla demolizione del monastero e della chiesa di Gesù e Maria, sono offerte dalla cartografia storica bolognese. Nella mappa del 1636 (Fig. 6)<sup>28</sup> si può notare come nei pressi della Porta Galliera comparisse già una prima impronta del complesso monastico, composto da un piccolo agglomerato di case, probabilmente quelle cinque case acquistate dal Monsignor Rustighelli<sup>29</sup>.

Il monastero di Gesù e Maria viene ricordato inoltre nella "Pianta scenografica di Bologna" di Jhoannes Bleau del 1663. L'artista riporta anche la descrizione «30-Suore di Gesù e Maria» (Fig. 7). La rappresentazione grafica del sistema architettonico sembra meno sviluppata rispetto ai modelli cronologicamente successi-

vi<sup>30</sup>. L'artista sembra invece soffermarsi maggiormente sulla descrizione delle rovine del Castello di Galliera e sulla Porta adiacente.

Un'altra pianta topografica, in cui compare la proprietà delle monache, è quella dell'artista bolognese Agostino Mitelli, del 1692, in cui «sono descritte tutte le chiese, ospitali, luoghi pii, ecc, pianta della città di bologna disegnata intagliata e dedicata al glorioso S. Petronio, ecc»<sup>31</sup>. Nella pianta vengono riportate le strade assieme ai nomi degli edifici più importanti (Fig. 8). A destra è presente una lunga leggenda con notizie sui principali monumenti, le fiere, i mercati e i palii della città.

Sono però le piante settecentesche a costituire un tassello fondamentale per una più veritiera ricostruzione storica. La più celebre è una porzione del «Disegno dell'Alma città di Bologna - Ichnoscenografia» di Filippo De' Gnudi, datata 1702 (Fig. 9)<sup>32</sup>. Questa grande pianta scenografica costituisce una descrizione visiva cronologicamente di poco successiva alla sopraccitata veduta di Van Wittel e documenta lo stato degli edifici e delle strade bolognesi in quegli anni. Nel disegno la porzione del monastero viene descritta con il titolo di «M - Gesù e Maria» e confrontando le dimensioni del

30 G. B. Comelli, *Piante e vedute della città di Bologna*, Stab. Tipografico U. Berti e C., Bologna, 1914, p. 86, n. XVI.

31 Nella carta compare la scritta «L'anno M.D.C.L.X.X.X.II sono descritte tutte le chiese, ospitali, luoghi pii, ecc., pianta della città di bologna disegnata intagliata e dedicata al glorioso S. Petronio, ecc., da me Agostino Mitelli bolognese l'anno M.D.C.L.X.X.X.II». (Cfr. Comelli, *Piante e vedute*, cit., p. 89, XXIII).

32 F. De' Gnudi, *Disegno dell'Alma città di Bologna - Ichnoscenografia*, Biblioteca Archiginnasio, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, cart. 2, scheda 21H, 1702, Bologna.

27 *Ibid.*, p. 297

28 Anonimo, *Mappa di Bologna*, Biblioteca Archiginnasio, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, cart. 2, scheda 13/I – 13/II, Bologna, 1636.

29 *Cronache del Monastero di Gesù e Maria*, cit., p. 74.



**Figura 11.** B. Werner, Immagine a "volo d'uccello" di Bologna, 1730



**Figura 10.** M. Borboni, Bologna, 1724



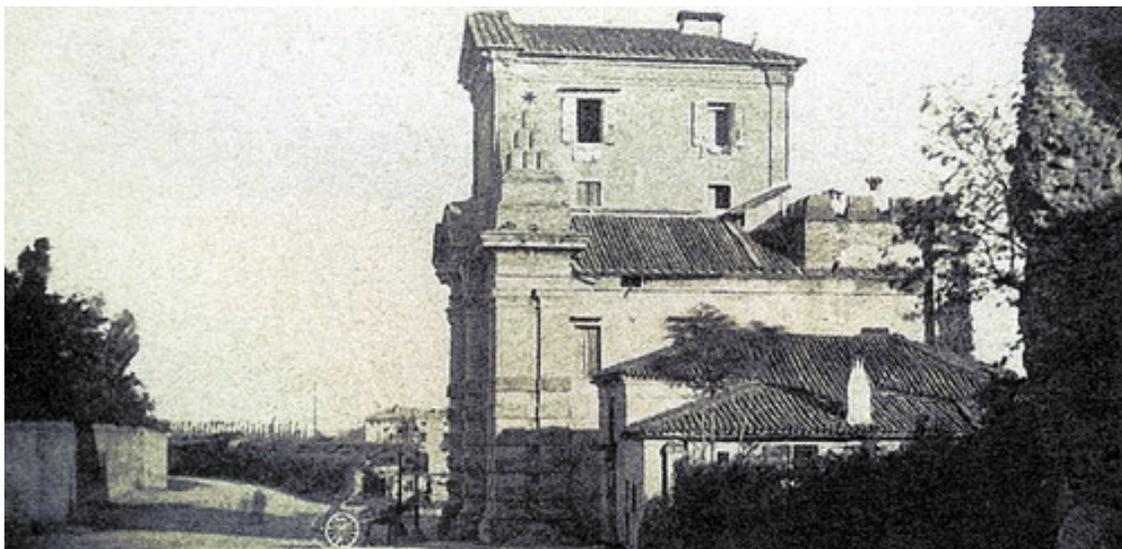
**Figura 12.** C. Pisarri, G. Ferrantini, Bologna, 1743



**Figura 13.** G. Canuti, Mappa storica, 1820



**Figura 14.** L. Marchesini, Mappa storica, 1822



**Figura 15.** Resti del muro dell'orto del monastero di Gesù e Maria davanti a Porta Galliera, 1860

complesso con quelle degli edifici circostanti si nota quanto fosse preponderante rispetto alla strada.

Ulteriore raffigurazione è offerta dell'edizione del 1724 della *Bologna* di Matteo Borboni (Fig. 10)<sup>33</sup> Il complesso è contrassegnato dal numero "79" e la didascalia recita: «79: Chiesa di Gesù, e Maria, vi stanno le Suore dell'Ordine di S. Agostino, governate dall'Arcivescovo, principiò nel 1626 da dodici Suore di S. Agostino». È interessante notare come sia la pianta di De' Gnudi che quella di Borboni presentino, in aggiunta alla descrizione minuziosa del monastero, anche le stesse case rustiche e il pagliaio dirimpetto che Van Wittel inserì nella sua *Veduta*. Il terreno di pertinenza del convento è delineato precisamente, e neanche il perimetro circostante l'orto sfugge all'occhio dei due artisti. In Matteo Borboni i particolari sono più precisi, vengono infatti descritti nel dettaglio la facciata prospiciente via Galliera, la porzione di monastero interna con il chiostro, l'orto e il muretto che delimitava il perimetro del complesso agostiniano. Tuttavia una delle rappresentazioni più accurate dell'organismo costruttivo è offerta da Friedrich Bernhard Werner che, nel 1730, restituisce un'immagine di Bologna a "volo d'uccello" (Fig. 11).<sup>34</sup>

La permanenza del monastero sul territorio bolognese è documentata ulteriormente nel 1743, per mano di Carlo Pisarri e Gaetano Ferrantini, attraverso una raffigurazione non molto dettagliata, ma sufficiente a descrivere l'inconfondibile profilo del monastero (Fig.

33 Matteo Borboni *Bolognese disegnò et intagliò – anno 1638 – rimodernata 1724*. Cfr. Comelli, *Piante e vedute*, cit., p. 93, n. 30.

34 G. B. Comelli, *Piante e vedute*, cit., p. 95, n. 34.

12)<sup>35</sup>.

In seguito alle vicende che incoraggiarono la trasformazione del monastero in ospedale militare e, successivamente, la sua distruzione, che intervenne presumibilmente attorno al 1805<sup>36</sup>, le mappe storiche continuarono, nonostante tutto, ad individuare l'area in oggetto, descrivendola come una proprietà ben delineata, attraverso una campitura tratteggiata, esattamente come raffigurato da Gaetano Canuti nel 1820 (Fig. 13)<sup>37</sup>. Si trattava probabilmente di ciò che restava del podere Albertazzi<sup>38</sup>.

Soltanto a partire dal 1822 non si ha più traccia, nella cartografia storica bolognese del lotto che ospitò il monastero (Fig. 14)<sup>39</sup>. Tuttavia rimane una rarissima foto del 1860 dove compariva ancora il muro esterno dell'orto delle monache (Fig. 15). Il muretto era adiacente alla Porta Galliera e seguiva parallelamente le mura, sul sentiero che adesso è via Boldrini.<sup>40</sup> I resti di questo muro corrispondono alla descrizione che

35 G. Ferrantini, C. Pisarri, *Mappa di Bologna*, Biblioteca Archiginnasio, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, cart. 4, scheda 27, Bologna, 1743.

36 G.B. Guidicini, *Cose notabili della città di Bologna: ossia storia cronologica de' suoi stabili [sacri] pubblici e privati*, Società Tipografica dei Compositori, Bologna, 1872, vol. II, p. 160. Cfr. Il Teatro, fondato da Giuseppe Badini e inaugurato il 19 maggio 1805.

37 G. Canuti, *Mappa di Bologna*, Biblioteca Archiginnasio, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, cart. 6, scheda 50, Bologna, 1820.

38 G.B. Guidicini, *Cose notabili della città di Bologna: ossia storia cronologica de' suoi stabili [sacri] pubblici e privati*, Società Tipografica dei Compositori, Bologna, 1872, vol. II, p. 160.

39 L. Marchesini, S. Moreschi, *Mappa di Bologna*, Biblioteca Archiginnasio, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, cart. 6, scheda 51, 1822, Bologna.

40 G. Roversi, *Le Mura Perdute*, cit., p. 165.

ne aveva fatto Van Wittel nella sua *Veduta con Porta Galliera*, in cui il muro appare prospiciente alla stessa strada sterrata.

## La chiesa di Gesù e Maria nelle fonti storiche

La cronaca locale dimostrò fin da subito un sincero interesse per il nuovo complesso agostiniano sorto in città. La prima citazione risale al 1650 ad opera di Antonio Masini che nella prima edizione de *La Bologna perlustrata* riportava informazioni dettagliate. Lo storico annotava che la chiesa conservava il dente di una Santa, le reliquie di San Lucio papa Martire, quelle di San Laurentino Martire, Sant'Innocenzo, Sant'Amato e San Cornelio papa, senza tralasciare le occasioni in cui questi oggetti erano giunti nell'edificio. Non mancano notizie sui dipinti: sull'altare maggiore era situata la *Circoncisione* di Giovan Francesco Barbieri, a destra dell'altare il *San Guglielmo* di Francesco Albani, mentre a sinistra di esso si trovava il *Sant'Agostino* di Michele Desubleo. Tutti gli altari erano inoltre arricchiti di sculture di Gabriele Brunelli, allievo di Alessandro Algardi.<sup>41</sup> Proprio grazie alla testimonianza di Masini è possibile conoscere la corretta disposizione delle due tele nelle cappelle laterali.

In seguito Carlo Cesare Malvasia in *Le Pitture di Bolo-*

---

41 Nel testo di Masini si legge «Alla Chiesa delle Monache di Gesù Maria appresso la porta di Galliera si celebra la Sacra di detta Chiesa fatta adì 7 Dicembre 1645 dal Cardinal Nicolò Ludovisi Arcivescovo di Bologna o dal medesimo traslatata à quello giorno vedesi in pittura di Gio. Francesco Barbieri la Circoncisione di Cristo nell'Altare maggiore di Francesco Albani il S. Guglielmo a destra nell'entrare e di Michele Desubleo il S. Agostino a sinistra; li cui Altari e Chiesa sono adornati di Statue di Gabriele Brunelli discepolo dell'Algardi. Quivi era di S Giulio che fu edificata [...] per onorare Giulio II». Si veda A. Masini, *La Bologna Perlustrata*, Bologna, Vittorio Benacci, 1666, pp. 495-496.

gna del 1686 aggiungeva altre informazioni, riportando i soggetti delle sculture di Brunelli «Tutti gl'Angeli di rilievo annessi a gl'ornati de' detti quadri; e ne' nicchi li tanto ben moventissimi, e nobilmente vestiti dei Protettori Santi della Città; Petronio, Procolo, Francesco, Domenico, Ignazio, e Francesco Saverio, colla Santa Monica, e S. Antonio da Padova, sono delle più belle statue che mai formasse Gabrielle Brunelli Bolognese, grand'imitatore del suo maestro il nostro famosissimo Algardi»<sup>42</sup>. Malvasia arricchisce la sua descrizione di particolari minuziosi, dipingendo l'interno della chiesa come una chiara testimonianza dell'architettura barocca, decorato a stucco «brunetto»<sup>43</sup> per imitare l'effetto del marmo.

Ripercorrendo le tappe dell'edificazione del complesso, il progetto si palesa in una sua interna coerenza, evidente proiezione di una committenza consapevole, che si servì di importanti personalità artistiche per incrementare la reputazione dell'edificio sulla scena bolognese. Le monache scelsero per la realizzazione del monastero l'architetto Bonifacio Socchi, fedelissimo allievo di Floriano Ambrosini, il più importante architetto bolognese del primo Seicento<sup>44</sup>.

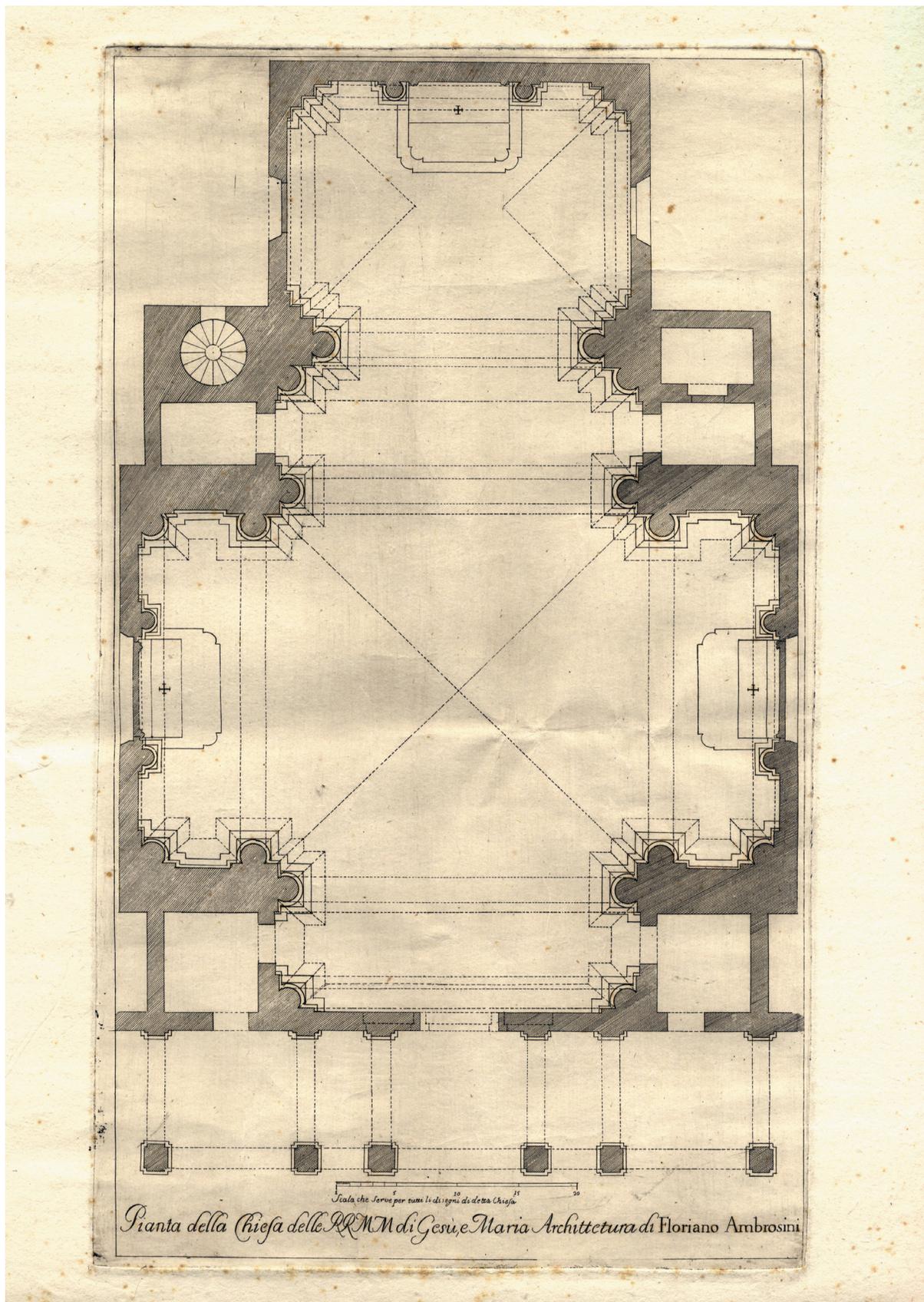
Grazie al ritrovamento di alcune testimonianze grafiche, che riproducono verosimilmente i progetti ori-

---

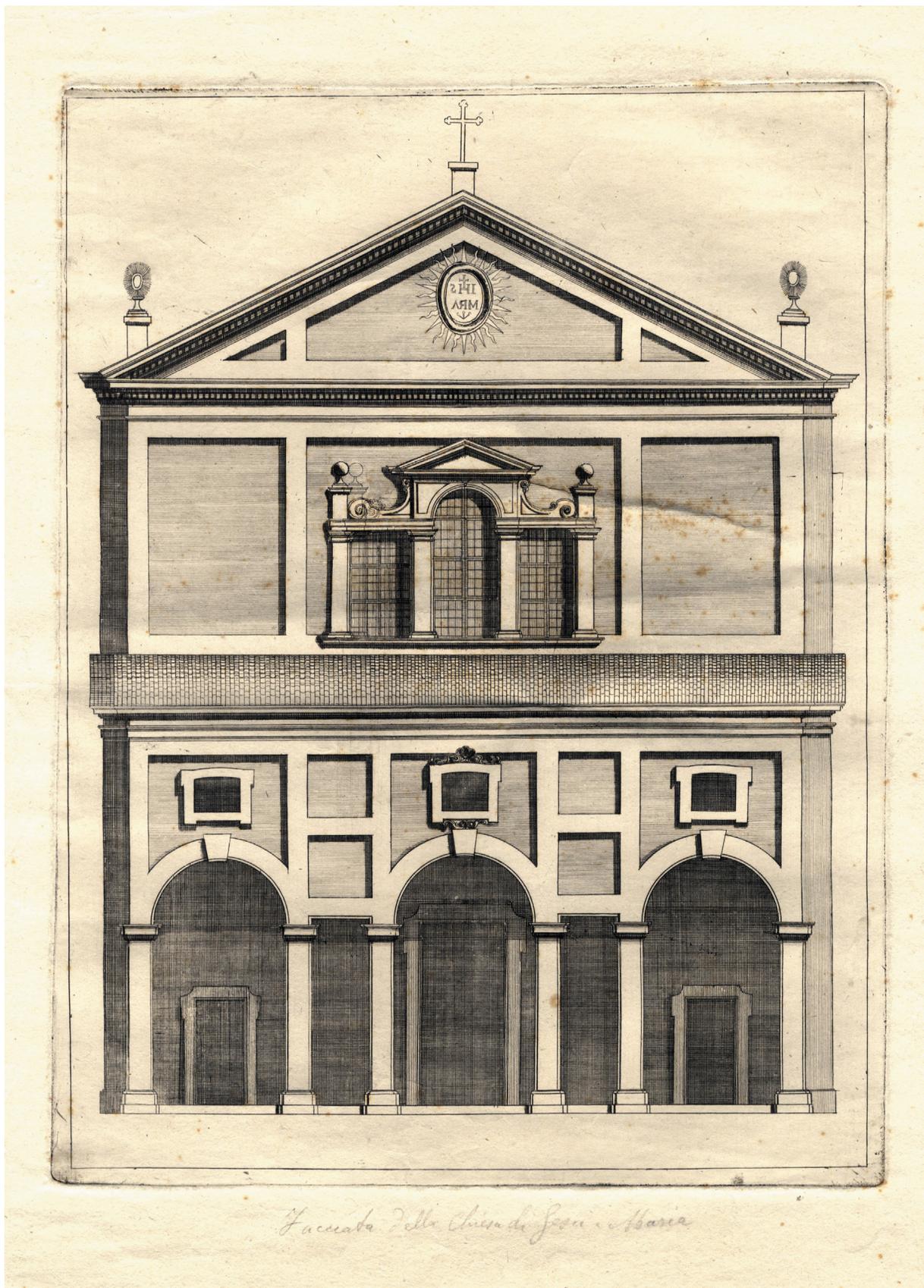
42 C. C. Malvasia, *Le pitture di Bologna*, Bologna, 1686, (ed. a cura di A. Emiliani, Bologna, Alfa, 1969), pp. 72-73.

43 *Ibid.*, p.73.

44 Cfr. L. Bartolomei, F. Sinigaglia, *Il Monastero agostiniano di Gesù e Maria di Porta Galliera a Bologna. Indagini storiche per una restituzione virtuale*, in *Percorsi Agostiniani*, Anno VI, n. 12, luglio – dicembre 2013, Centro Agostiniano Comunale, Roma, pp.264-282.

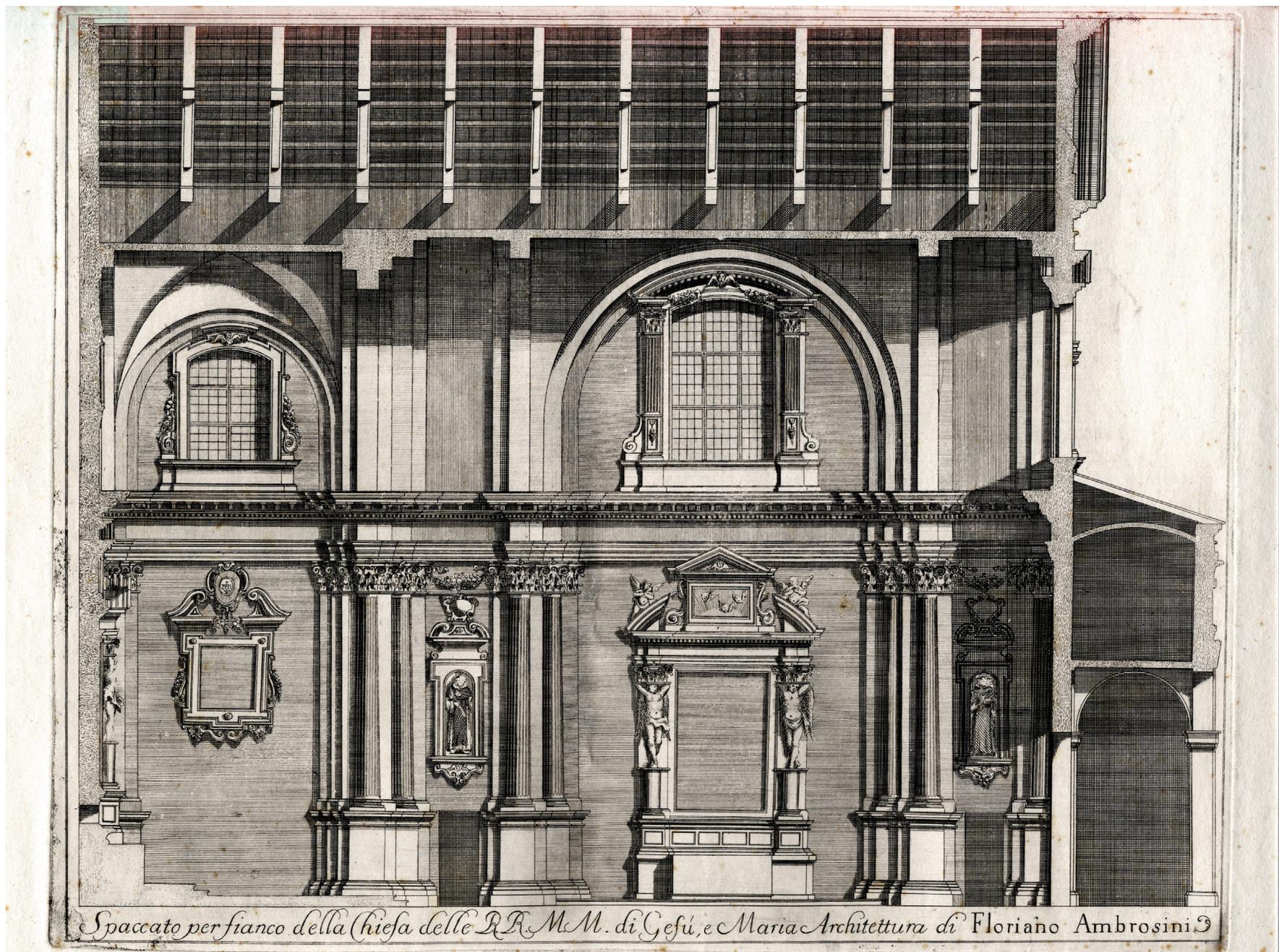


**Figura 16.** A.M. Cavazzoni, *Pianta della Chiesa delle RR MM di Gesù e Maria*, sec.XVIII,

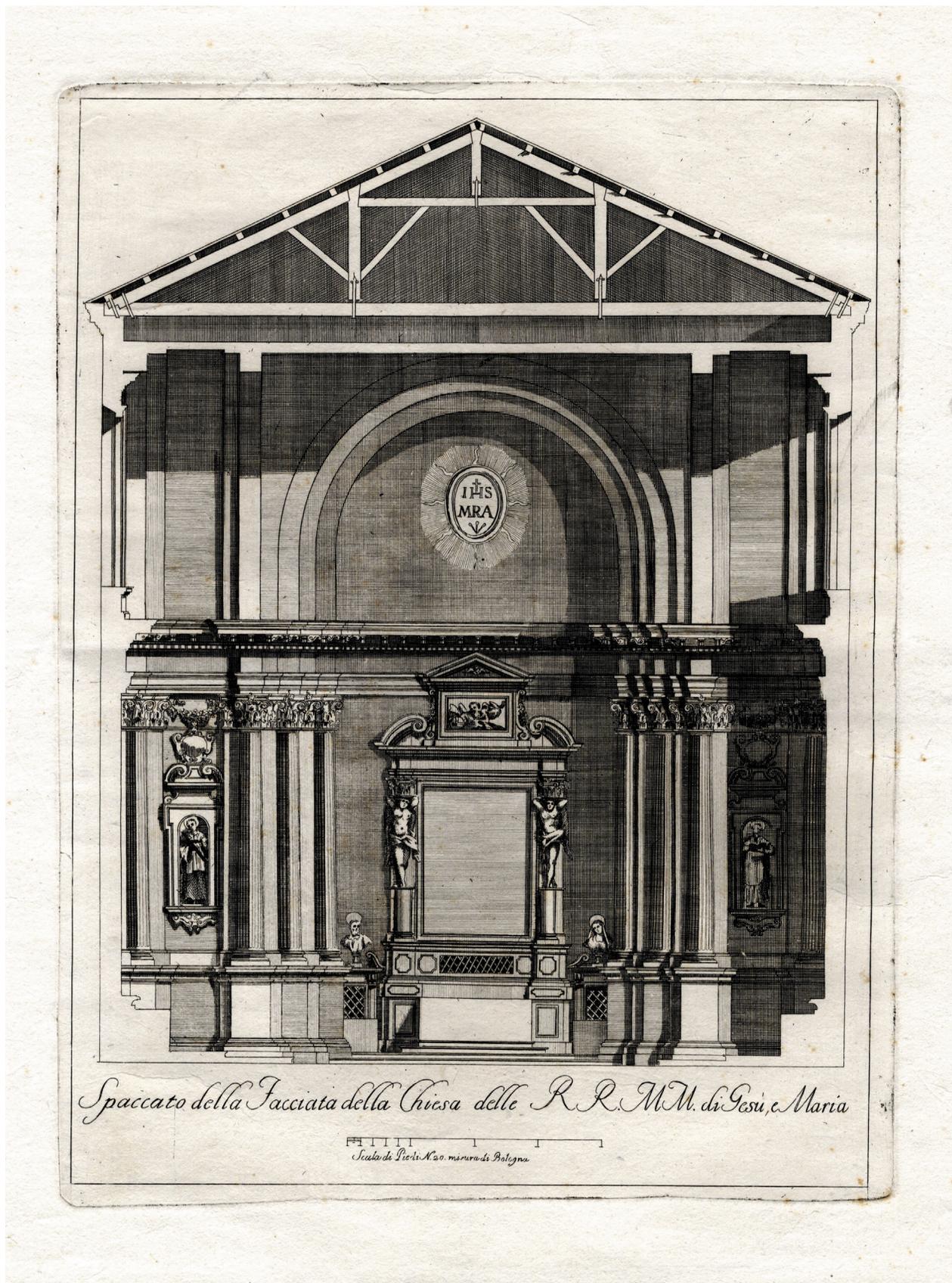


*Facciata della Chiesa di Gesù e Maria*

**Figura 17.** A.M. Cavazzoni, *Prospetto della facciata principale della Chiesa delle RR MM di Gesù e Maria*, sec.XVIII,



**Figura 18.** A.M. Cavazzoni, *Spaccato per fianco della Chiesa delle RR MM di Gesù e Maria*, sec.XVIII,



**Figura 19.** A.M. Cavazzoni, *Spaccato della facciata della Chiesa delle RR MM di Gesù e Maria*, sec.XVIII,

ginali della chiesa di Gesù e Maria<sup>45</sup> e che oggi sono custoditi all'interno dell'archivio del monastero in via Santa Rita 4, è stato possibile avere un'idea piuttosto precisa della forma e delle proporzioni dell'intero complesso. Nelle carte, che però recano la firma di Floriano Ambrosini, sono raffigurate pianta, sezioni e prospetto della chiesa (Figg. 16, 17, 18, 19), nelle quali trovano riscontro sia le descrizioni relative alla componente strutturale, sia quelle attinenti all'apparato decorativo, malgrado l'ambiguità sulla paternità del progetto.

Il suo interno era caratterizzato dall'eleganza e dalla snellezza tipiche dell'ordine corinzio, presentava una pianta a croce greca e ospitava due altari laterali, oltre a quello maggiore. Nonostante in pianta presentasse dimensioni contenute, la chiesa era caratterizzata da volte a crociera molto elevate, perciò, per una migliore illuminazione interna, sulle due pareti laterali erano previste quattro aperture, di cui due ospitate all'interno del presbiterio, ed una quinta finestra trifora era posta in corrispondenza della facciata principale, sovrastante il piccolo portico esterno.

Coerentemente al ragionamento sull'illuminazione interna, il testo riportava anche la motivazione per cui nella cappella maggiore non erano state aggiunte le statue, bensì si fosse scelto, «per ottenere maggior luce», di aprire un grande finestrone dalla parte

<sup>45</sup> A.M. Cavazzoni, *Disegni di Architettura: Piante e sezioni*, sec. XVIII, Archivio del Monastero di Gesù e Maria, via Santa Rita 4; incis. relative (sec. XVIII). Si veda anche: Biblioteca Comunale, Fondo Gozzadini, cart. 3, cc. 19, 20, 21, 22.

dell'orto «riguardante le mura e la porta della città»<sup>46</sup>. Sotto la grande finestra era stata collocata un'epigrafe dedicata al cardinale Ludovico Ludovisi che, come è stato detto, appoggiò totalmente la causa agostiniana e fu fondamentale per l'erezione della chiesa (Fig. 20). L'epigrafe segnala la data della fine dei lavori e dell'apertura della chiesa nuova, con un'iscrizione in latino la cui traduzione è riportata nelle *Memorie*:

*«A Ludovico Ludovisi Cardinale Eminentissimo  
Vicecancelliere di Santa Romana Chiesa  
Magnificentissimo Arcivescovo e Principe di Bologna  
che dotando e dedicando questo sacro monastero di  
Gesù e Maria sotto la regola più stretta del divo ago-  
stino affinché non risplendesse meno per il cielo che  
per la terra ad esso volò felicemente. Al benemeritissi-  
mo padre le monache obbligatissime posero nell'anno  
del signore 1645»<sup>47</sup>.*

La fonte visiva più rilevante per il riconoscimento della facciata del complesso agostiniano è la già menzionata *Veduta con Porta di Galliera* di Gaspar Van Wittel, della quale esistono due versioni, una del 1694 e l'altra riconducibile agli ultimi anni di attività del maestro.<sup>48</sup> Il grande vedutista passò da Bologna nel dicembre 1694 e nella tela riportò una descrizione dettagliata e pun-

<sup>46</sup> Bologna, Archivio delle Monache Agostiniane di Gesù e Maria, *Memorie della Fondazione dell'istituto e primo monastero delle Suore di Gesù e Maria in Bologna dall'anno 1613 al 1878*, Bologna, 1690, p. 366.

<sup>47</sup> *Ibid.* Nel documento manoscritto l'iscrizione viene riportata in latino, come doveva effettivamente comparire nella lapide.

<sup>48</sup> G. Briganti, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, U. Bozzi, Roma, 1966.

tuale di via Galliera. L'occhio del pittore cadde proprio sulla Porta e su una chiesa monumentale la cui identità può essere ricondotta, con molta probabilità, all'edificio di Gesù e Maria.

La raffigurazione del prospetto principale trova ulteriore fondamento nella descrizione di Aldo Foratti che, nel 1932, scrive: «Nella chiesa delle monache di Gesù e Maria si riscontrava la medesima compattezza dell'alzato, ma il portico a tre archi, divisi da larghi architravi ed una trifora ne' comparti superiori, raffinarono la solida struttura»<sup>49</sup>.

Un altro ritrovamento di grande rilievo è l'annotazione contenuta nelle *Memorie del Monastero* in cui si parla del grande stemma posto sulla facciata della chiesa: «Uno di questi stemmi, ma di macigno, coi monogrammi di Gesù e Maria, che forse era nella facciata esterna, trovasi ora nel timpano della facciata della chiesa di San Benedetto»<sup>50</sup>. Sotto a un grande puttino alato lo stemma riporta il monogramma di Gesù e in basso due grandi lettere, MG, che marchiano l'emblema come appartenente alle Monache di Gesù e Maria. Il pezzo costituisce l'unica testimonianza scultorea superstite del complesso agostiniano, che ancora oggi è ospitato all'interno del timpano della chiesa di San Benedetto in via Indipendenza 62. La facciata della chiesa di San Benedetto, una volta su via Galliera, venne completamente rifatta nel 1892 e "ruotata" su via dell'Indipendenza. Probabilmente proprio in quell'occasione

49 A. Foratti, *Aspetti dell'architettura bolognese dalla seconda metà del secolo XVI alla fine del Seicento*, Stabilimenti Poligrafici Riuniti, Bologna, 1932, p.10.

50 *Ibid.*, qui p. 367.

fu aggiunto nel timpano l'emblema della Monache di Gesù e Maria che tuttora troneggia dall'alto (Fig. 21). Dalle nicchie della facciata della chiesa benedettina si affacciano statue di fine XIX secolo che contrastano visibilmente con l'emblema del timpano, di stile settecentesco. Lo stesso Van Wittel nella sua *Veduta* descriveva uno stemma coerente per colore e grandezza. Un simile discorso non può essere applicato alla grande facciata che fa da sfondo alla *Lavanda dei Piedi di Sant'Agostino* di Michele Desubleo (Fig. 22), dove lo stemma descritto dall'artista, coincide con quello che appare nel prospetto precedentemente menzionato. Michele Desubleo, in linea con la tradizione naturalistica fiamminga, potrebbe aver voluto inserire la chiesa come sfondo alla scena senza copiarla direttamente dal vero, ricalcando invece i prospetti del progetto originale. Un ragionamento coerente per un artista interessato al dato naturalistico, ma non ancora proiettato verso il grande vedutismo fotografico settecentesco. Desubleo riportò minuziosamente ogni dettaglio della facciata senza dimenticare nulla, descrisse la finestra trifora al centro, lo stemma IHS con i raggi solari nel timpano e la grande croce dorata sul tetto a tegole bolognesi, lasciando un importante testimonianza dell'edificio<sup>51</sup>.

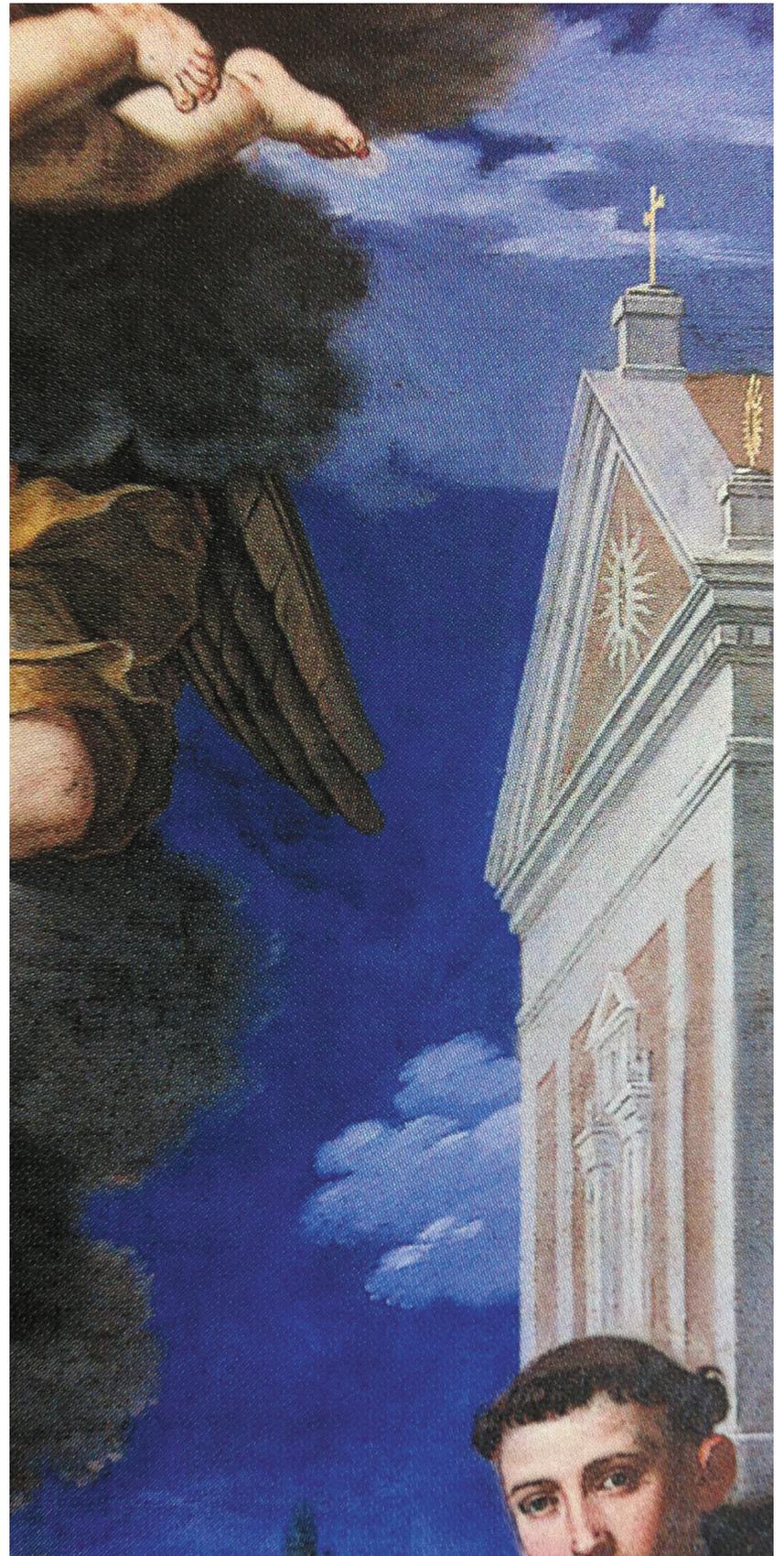
51 Cfr. L. Bartolomei, F. Sinigaglia, *Il Monastero agostiniano di Gesù e Maria di Porta Galliera a Bologna. Indagini storiche per una restituzione virtuale*, in *Percorsi Agostiniani*, Anno VI, n. 12, luglio – dicembre 2013, Centro Agostiniano Comunale, Roma, pp.264-282.



**Figura 20.** Epigrafe dedicata al cardinale Ludovico Ludovisi - riproduzione virtuale



**Figura 21.** Facciata della chiesa di San Benedetto con stemma di Gesù e Maria



**Figura 22.** M. Desubleo, *Cristo che appare a Sant'Agostino*, 1645 - particolare

## Floriano Ambrosini e la Nuova Regola

Si è già accennato all'incertezza sulla vera appartenenza dei progetti della chiesa di Gesù e Maria: da un lato, la letteratura parla di accordi tra le sorelle e l'architetto Bonifacio Socchi, dall'altro, le stampe raffiguranti i presunti progetti recano la firma del maestro Floriano Ambrosini. Proprio a causa di questa ambiguità, è stato doveroso ampliare la ricerca, facendo luce sull'attività dello stesso Ambrosini.

Nonostante sia tra le personalità più importanti e dinamiche dell'architettura bolognese a cavallo tra Cinquecento e Seicento, la figura di Floriano Ambrosini è poco trattata nella letteratura storica, se non in alcuni stralci di noti cronachisti del Seicento bolognese, che più che della personalità dell'architetto, si occupano delle sua copiosa produzione. Infatti «intorno alle opere dell' architetto Floriano Ambrosini scrissero i seguenti: Masini, *Bologna perlustrata*, part. I 64 pag. 106, 373. - Malvasia, *Felsina pittrice*, tom. 1 pag. 471, 545, tom. 2, pag. 88 - *Pitture, Sculture ed Architetture di Bologna 1782*, pag. 174, 207, 270, 504 - Fantuzzi, *Scrittori bolognesi*, tom. 1, pag. 22 - Melloni, *Atti o memorie de' Santi bolognesi*, Class. I, vol. 2, pag. 244 - Oretti, *MSS. Notizie degli Artisti di Bologna*, vol. 4 pag. 343. Quest' ultimo ricorda che l' Ambrosini aveva proposto al Senato di Bologna un disegno, da lui fatto nel 1580 circa, per introdurre un alveo d'acqua a sinistra della strada di Porta maggiore, e per tirare una linea sino al Porto Cesenatico; formandone un Canale naviglio; e

che quel disegno era dall' Oretti stesso posseduto»<sup>52</sup>.

Si deve tuttavia a Maurizio Ricci, profondo conoscitore dell'architettura bolognese e autore, tra l'altro, di fondamentali acquisizioni su Domenico Tibaldi, il saggio monografico che restituisce per la prima volta un quadro ampio ed esaustivo di una multiforme attività<sup>53</sup>.

Floriano Ambrosini nacque a Bologna, intorno alla metà del Cinquecento<sup>54</sup>, dal padre Domenico. Architetto e ingegnere idraulico, rivela una ben distinta personalità di uomo e di artista: fu prodigo della sua assistenza ad alcuni celebri pittori, tra cui Domenico Ambrogio e Guido Reni, a cui procurò lavoro, e al discepolo Bonifacio Socchi, che collaborò con lui ad alcune

52 G. Giordani, *Cenni sopra diverse pitture staccate dal muro e trasportate su tela e specialmente di una grandiosa con maestria eseguita da Guido Reni ed ammirata dentro nobile palazzo in Bologna*, Tipi della Volpe, Bologna, 1840, p.44.

53 Cfr. M. Ricci, P. Zampa, *Teoria e Pratica dell'architettura a Bologna tra Cinquecento e Seicento. La Nuova Regola di Floriano Ambrosini*, Campisano Editore, Roma, 2009, p.8.

54 Le informazioni sulla data di nascita di Floriano Ambrosini risultano imprecise: secondo i più comuni repertori biografici (A. Bubani, *Ambrosini (Ambrogini), Floriano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2, Roma, 1960, pp. 726-727; M. Heimbiirger, *Ambrosini (Ambrogini), Floriano*, in *SAUR Allgemeines Künstler-Lexikon*, 3, München-Leipzig, 1992, p. 160) sarebbe nato a Bologna nel 1557 (ma F. Malaguzzi Valeri, *Ambrosini, Floriano*, in Thieme-Becker, I. Leipzig 1907, p. 397, non indica la data di nascita). Dal manoscritto di Baldassarre Carrati, Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (BCB), ms. B 857, p. 164, risulta tuttavia che l'unico Ambrosini battezzato a Bologna nel 1557, il giorno 27 dicembre, fu Rainaldo di Andrea Ambrosini, calzolaio. Ulteriori indagini effettuate per gli anni precedenti e successivi non hanno portato ad alcun risultato. Secondo il suo testamento, stilato in data 7 dicembre 1621 (ASB, *Notarile* 6/11, Grazio Mangini, ff. 18v-20v: M. Gualandi, *Memorie originali italiane*, cit., Serie Seconda (1841), pp. 98-102), era cittadino bolognese, aveva una moglie, Faustina Veli, e quattro figli: Ambrosio, novizio nel monastero di San Giacomo Maggiore, Dorotea, Cesare e Filippo Carlo, questi ultimi due ancora «minori».

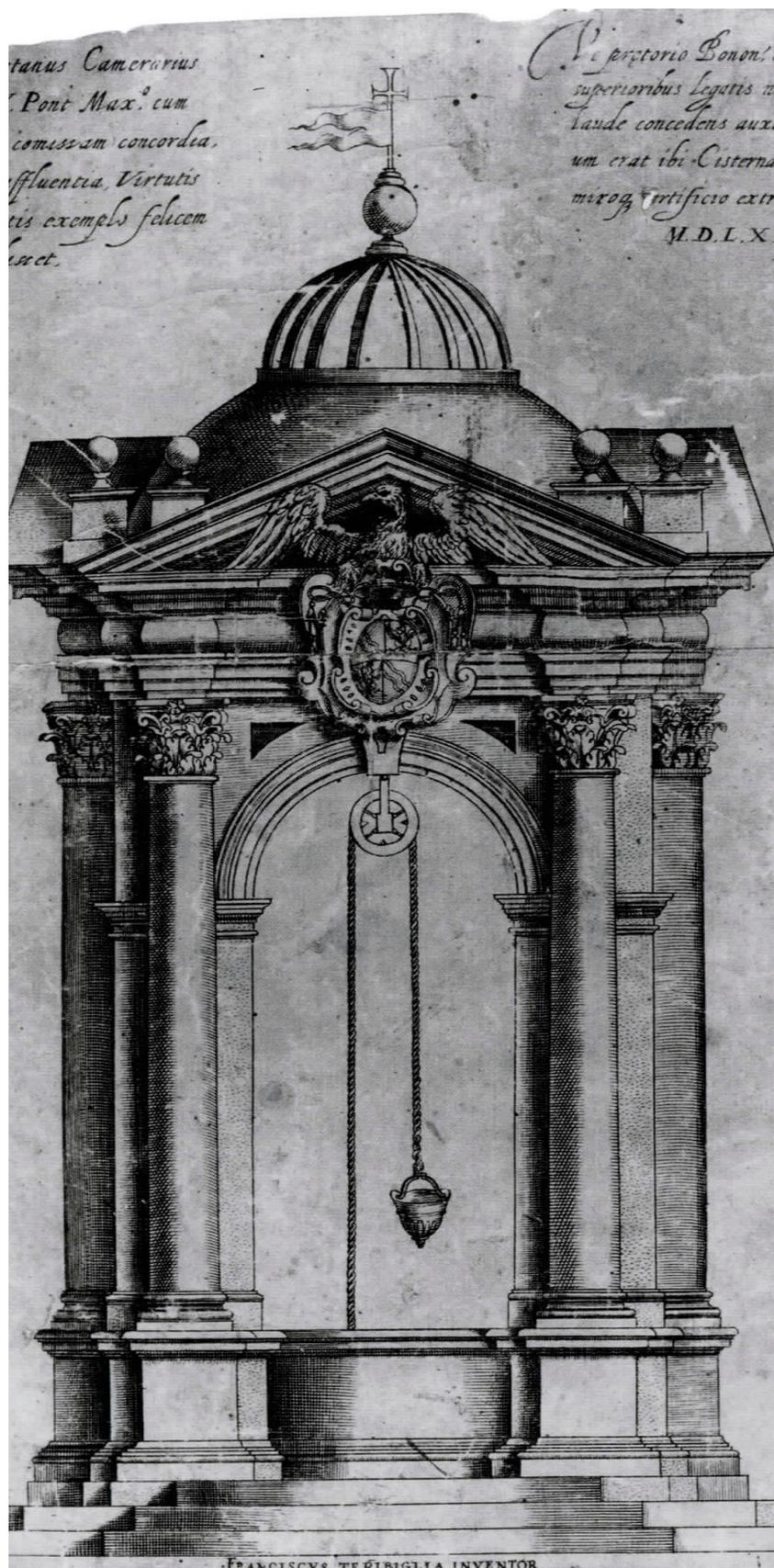


Figura 23. Prospetto della cisterna del Terribilia, 1587

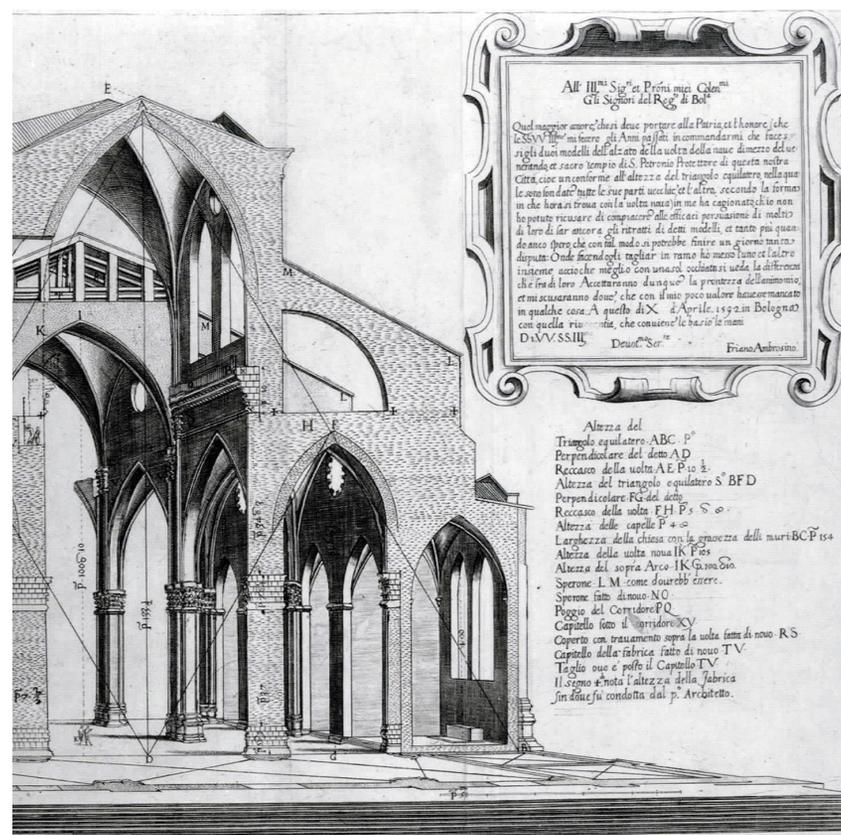


Figura 24. Incisione delle volte di San Petronio, 1592

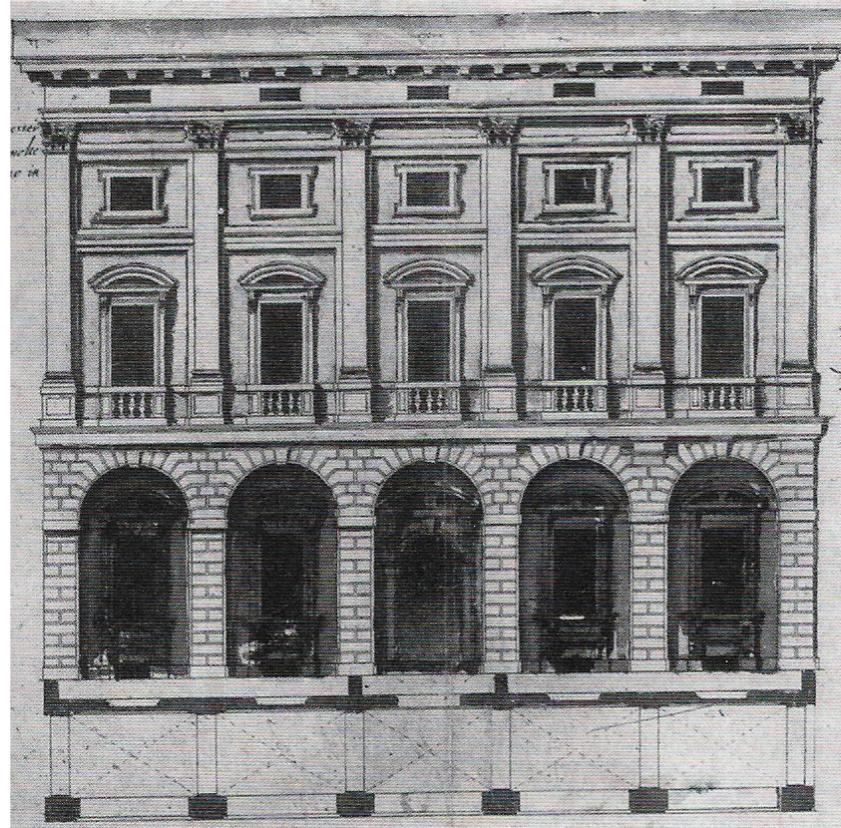


Figura 25. Palazzo Zani, 1594

commesse<sup>55</sup>.

Ambrosini si era probabilmente formato durante gli anni di pontificato di Pio V (1566-1572) e di Gregorio XIII (1572-1585). Nel dicembre 1599, quando l'Arte dei Pittori si separò da quella dei Bombasari, ne divenne membro e fu eletto nel suo Consiglio. È presumibile che abbia ricevuto un'educazione pittorica nella bottega di qualcuno degli artisti allora operanti a Bologna, forse Domenico Tibaldi (1541-1583). In relazione con i Carracci, ne frequentò la famosa Accademia fondata nel 1582 (detta dapprima dei Desiderosi, poi degli Incamminati), avendo così l'opportunità di discutere con Agostino di problemi artistici. È probabilmente Floriano che, ancor giovane, appare citato col nome di battesimo, insieme ad altri architetti più anziani (Domenico Tibaldi, Tommaso Laureti) e allo scultore Alessandro Menganti, in una lettera di Andrea Palladio a Francesco Morandi (1528-1603) del 18 ottobre 1572. La lettera dimostra che, legato da vincoli d'amicizia o di bottega, il giovane Ambrosini faceva parte di quel gruppo di artisti ed architetti, «amici» del Terribilia, conosciuti da Palladio quando si era recato a Bologna su richiesta del presidente della fabbriceria di San Petronio, il conte Giovanni Pepoli.

A parte alcuni non documentati lavori per il canale Navile (1580) e per il ponte sull'Idice (dopo il 1581), e la probabile paternità dell'incisione con la "cisterna" un tempo nel Palazzo del Legato (1587) (Fig. 23), incarico che confermerebbe i suoi rapporti d'amicizia

55 Cfr. A. Bubani, voce: *Ambrosini Floriano*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 2 (1960), in *Treccani.it*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/floriano-ambrosini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/floriano-ambrosini_(Dizionario-Biografico)/)

con l'autore, Francesco Morandi, la prima opera certa dell'Ambrosini è la costruzione di un pozzo nel convento di San Giovanni in Monte, per il quale il 9 novembre 1589 fu pagato cinque scudi d'oro dai Canonici Regolari Lateranensi<sup>56</sup>.

La sua opera, comprendente un nutrito numero di incarichi, tra commissioni private e lavori di ingegneria, è tuttavia costituita principalmente da edifici ecclesiastici. I suoi committenti furono sia importanti ordini religiosi che le numerose confraternite laiche attive a Bologna e nel suo territorio. La capacità dell'Ambrosini di fornire soluzioni economiche e professionalmente corrette, pur in assenza di finanziamenti cospicui, costituisce, infatti, una delle ragioni del suo successo. Committenze patrizie, sia a Bologna (Zani, Bentivoglio, Dall'Armi), che fuori dai suoi confini (Este, Spada), testimoniano la duttilità del suo talento e la varietà della sua produzione<sup>57</sup>.

Nel 1592, sostenendo il Cremona nella polemica con F. Terribilia, prepara per ben tre volte uno studio sulle volte di S. Petronio. Ambrosini realizzò due modelli in legno delle volte di San Petronio e ricavò da questi un'incisione, datata 10 aprile 1592, che conferma la sua maestria sia in campo grafico che prospettico (Fig. 24)<sup>58</sup>.

Nel 1594 costruisce Palazzo Zani (Fig. 25), austero nella sua linea palladiana<sup>59</sup>. Secondo Malvasia, Ambrosini

56 Cfr. M. Ricci, P. Zampa, *Teoria e Pratica dell'architettura a Bologna tra Cinquecento e Seicento*. La Nuova Regola di Floriano Ambrosini, Campisano Editore, Roma, 2009, p.11.

57 Cfr. *Ibid.*, ivi p.44.

58 Cfr. *Ibid.*, ivi p. 13.

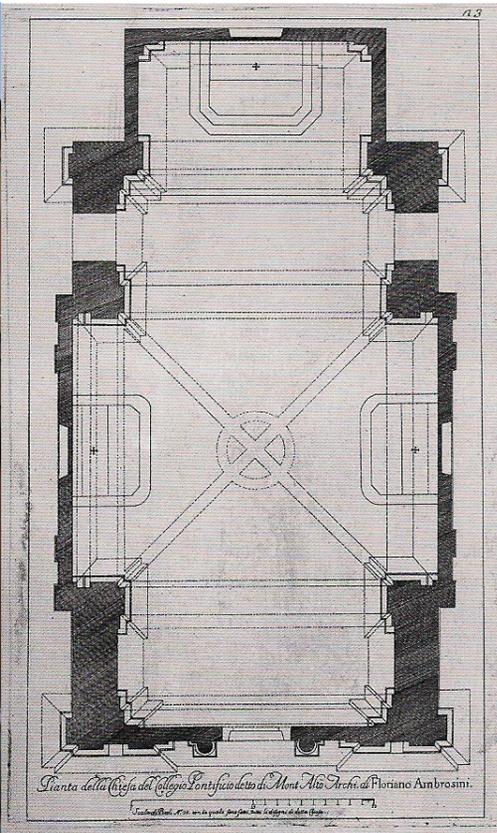
59 A. Bubani, voce: *Ambrosini Floriano*, *Dizionario Biografico de-*



**Figura 26.** Cappella dell'Arca in San Domenico, 1597



**Figura 27.** Oratorio di Santa Maria della Vita, 1604



**Figura 28.** Chiesa di Sant'Antonio Abate e pianta, 1615



**Figura 29.** Frontespizio de la Nuova Regola

chiamò Guido Reni a dipingere la “*Caduta di Fetonte*” (1597) nell’anticamera del salone di Palazzo Zani. Inoltre, avendo potuto apprezzare le qualità del pittore durante la realizzazione di quest’opera, gli commissionò, presumibilmente, l’altro importante affresco del palazzo, il “*Giorno che si separa dalla notte*” (1599) nella volta del salone d’onore.

Lo stesso Floriano potrebbe essere all’origine dei contatti tra Agostino Carracci e gli Zani, per i quali il pittore dipinse una copia della “*Madonna della Rosa*” del Parmigianino<sup>60</sup>.

Nel 1597, scartati i progetti di F. Terribilia, eseguì il disegno per la cappella dell’Arca in San Domenico (Fig. 26), l’opera sua migliore, a cui lavora fino al 1605, riscuotendo più di 1.100 lire: riquadrature e nicchie rivestite di marmi creano all’interno un sapiente gioco di chiaroscuri che si ripete all’esterno attenuato dall’uso del mattone e della terracotta.

Nel 1604 Ambrosini progetta l’elegante e fastoso oratorio di S. Maria della Vita e ne dirige i lavori, affidati al suo fidatissimo Bonifacio Socchi nel 1617 (Fig. 27).

Dopo la morte di Domenico Tibaldi, architetto, dal 1570, della cattedrale di San Pietro, al suo posto fu nominato l’assai longevo e prolifico Pietro Fiorini. Ma nel 1605 Ambrosini lo sostituì nella conduzione dei lavori, in seguito al crollo di parte delle volte della navata settentrionale (giugno 1599), causato dalla demolizione

---

*gli Italiani*, vol. 2 (1960), in *Treccani.it*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/floriano-ambrosini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/floriano-ambrosini_(Dizionario-Biografico)/)

60 M. Ricci, P. Zampa, *Teoria e Pratica dell’architettura a Bologna tra Cinquecento e Seicento. La Nuova Regola di Floriano Ambrosini*, Campisano Editore, Roma, 2009, ivi pp. 15-16.

di alcuni dei pilastri romanici, e la conseguente fuga a Modena del Fiorini<sup>61</sup>.

Nel 1615 costruisce, ancora in collaborazione con Socchi, la chiesa di S. Antonio Abate (Fig. 28), nella cui facciata le lesene creano un movimento dei piani di derivazione “vignolesca”. Infine, nel 1617, ricostruisce e ingrandisce a Imola la chiesa di S. Maria Valverde; opera tuttora esistente, classica nella linea architettonica ma barocca nella ricca decorazione di marmi policromi<sup>62</sup>.

In questa trattazione sono stati riportati solo alcuni degli innumerevoli lavori che svolse Floriano Ambrosini, tuttavia sembra non trovare spazio nella cultura letteraria un suo possibile progetto per la chiesa di Gesù e Maria. Nonostante ciò, resta legittimo l’interrogativo sulla motivazione che spinse Cavazzoni a riportare il nome dell’architetto sulle tavole già citate nei precedenti paragrafi<sup>63</sup>.

Ambrosini fu anche grande estimatore di opere d’arte e di libri d’architettura, rimane, infatti, a testimonianza del suo elevato *status* culturale, l’inventario dei suoi beni, stilato dal notaio Giovanni Zarabelli nel 1622<sup>64</sup>.

---

61 Cfr. M. Ricci, P. Zampa, *Teoria e Pratica dell’architettura a Bologna tra Cinquecento e Seicento. La Nuova Regola di Floriano Ambrosini*, Campisano Editore, Roma, 2009, pp. 20.

62 Cfr. A. Bubani, voce: *Ambrosini Floriano*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 2 (1960), in *Treccani.it*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/floriano-ambrosini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/floriano-ambrosini_(Dizionario-Biografico)/)

63 A.M. Cavazzoni, *Disegni di Architettura: Piante e sezioni*, sec. XVIII, Archivio del Monastero di Gesù e Maria, via Santa Rita 4; incis. relative (sec. XVIII). Si veda anche: Biblioteca Comunale, Fondo Gozzadini, cart. 3, cc. 19, 20, 21, 22.

64 Bologna, Archivio di Stato (ASB), *Notarile 6/7*, Giovanni Zarabelli, 1622, 14 marzo, pp. 187-192, *Aditio hereditatis dominae Faustinae et domini Caesaris de Velis cum inventario*. All’inven-

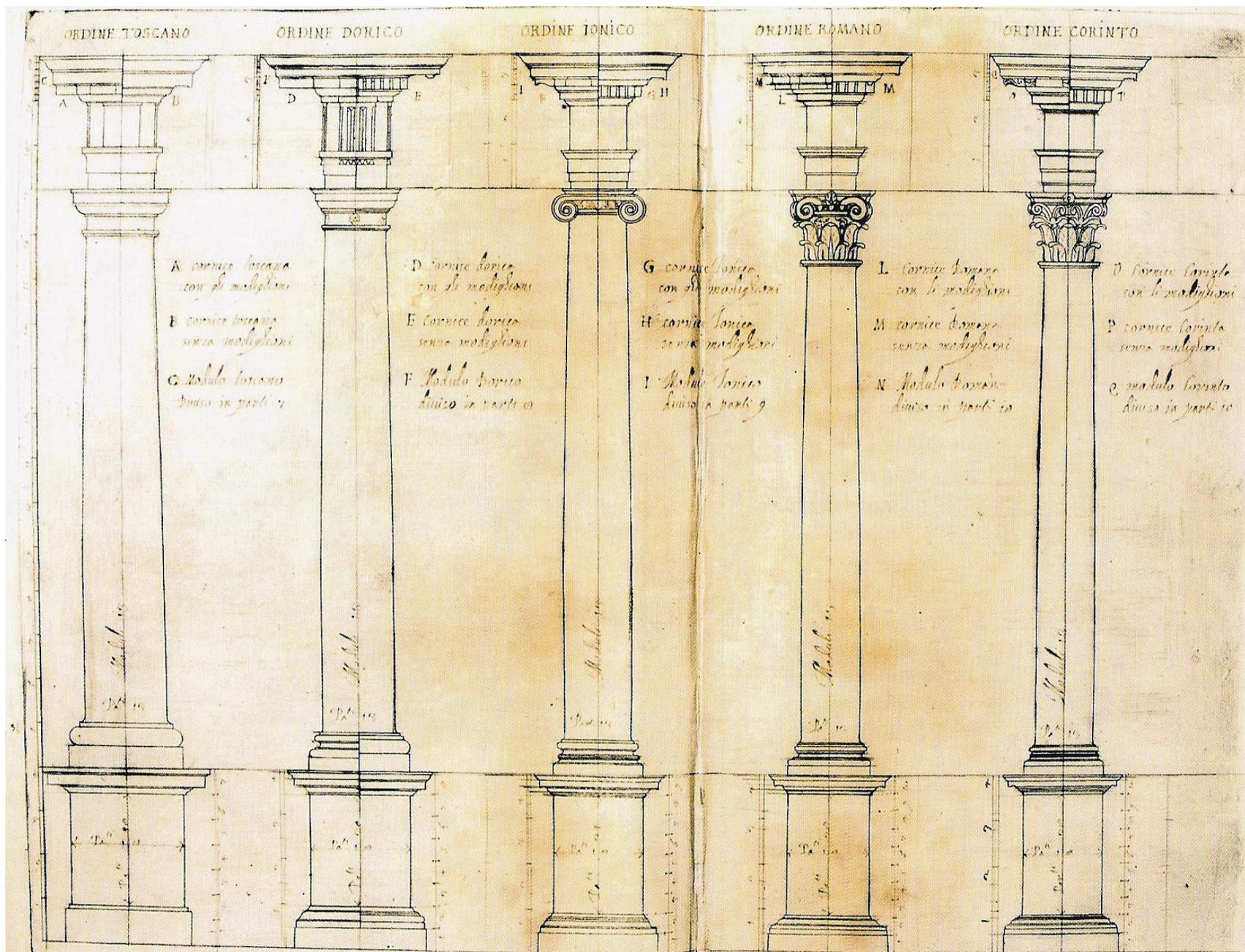


Figura 30. Nuova Regola di praticare facilmente gli cinque ordini di architettura, Tav II

Tra i numerosi volumi d'argomento scientifico, storico e storico-artistico, spicca il folto gruppo dei trattati d'architettura: Vitruvio, per cominciare, posseduto in diverse edizioni (quella del Durantino, del Barbaro, più i commentari di Bernardino Baldo), il *De Re Aedificatoria* dell'Alberti, alcuni dei libri del Serlio, il trattato del Cattaneo, la *Regola delli cinque ordini* e *Le due regole della prospettiva pratica* del Vignola, i *Quattro Libri* del Palladio, il *Della architettura* del Rusconi, fino all'*Idea della architettura universale* di Vincenzo Scamozzi, la cui importanza, nella stesura della *Nuova regola di praticare facilmente gli cinque ordini d'architettura* (Fig. 29), non può essere sottovalutata<sup>65</sup>.

«Il valore storico del trattato, criticamente inquadrato in un approfondito saggio di Paola Zampa, consiste nel definitivo superamento di una dialettica tra l'aspirazione a creare una regola universale e la multiforme varietà dei monumenti antichi - dialettica ancora presente in Vignola, seppure in via di allontanamento - in nome di un'esclusiva finalità normativa, il cui valore didattico e operativo è sottolineato dall'avverbio "facilmente" che compare nel titolo»<sup>66</sup>.

La tavola sinottica degli ordini redatta da Floriano Ambrosini (Fig. 30), è senz'altro la più significativa del suo trattato: in essa, infatti, compaiono, sinteticamente

---

tario fa brevemente riferimento M. Gualandi, *Memorie originali italiane riguardanti le belle arti*, Bologna 1840-1845, Serie Seconda (1841), p. 101, nota 1. *Inventario detti libri di messer Floriano* è ai ff. 189-191.

65 Cfr. M. Ricci, P. Zampa, *Teoria e Pratica dell'architettura a Bologna tra Cinquecento e Seicento. La Nuova Regola di Floriano Ambrosini*, Campisano Editore, Roma, 2009, pp. 8-9.

66 *Ibid.*, ivi p. 11

rappresentate, tutte le peculiarità della «*Nuova Regola*», chiaramente fondata sul trattato di Vignola ma non priva di interessanti aggiornamenti<sup>67</sup>.

Il presupposto iniziale è quello adottato da Vignola: dovendo comporre un ordine architettonico, qualunque esso sia, si parte dalla sua *altezza*, ovvero dal dato quantitativo reale della costruzione, e la si divide in parti che vanno assegnate, in proporzione, al piedistallo, alla colonna e alla trabeazione, trasformando così la quantità in qualità<sup>68</sup>.

Ambrosini tenta di formulare un sistema chiaro e completo, capace di dare ragione di tutte le variabili e premette alla trattazione specifica dei diversi generi, ampie spiegazioni sulle «regole e misure». Benché l'esposizione appaia a volte confusa, a causa delle lacune, della disordinata sequenza dei fogli, rilegati insieme in un secondo momento, di alcune evidenti sviste nel testo, delle anomalie e imprecisioni nella correlazione tra questo e le immagini, è possibile tuttavia ricostruire, nelle linee generali, la «*Nuova Regola*» e comprenderne le principali innovazioni.

Il primo passo consiste nella definizione del modulo, Ambrosini lo ricava direttamente dividendo l'altezza in un certo numero di parti: «tre delle quali sempre per regola generale a tutte gli ordini si darrano al architrave, fregio e cornice e quatro al altezza del piedistilo (...) una di queste parte servì per il modulo a tutte gli ordini». Ne consegue che «il modulo di tutti gli ordini siano equali l'un all'altro, essendo le altezze tutte equali».

---

67 Cfr. *Ibid.*, p. 56.

68 Cfr. *Ibid.*, p. 57.

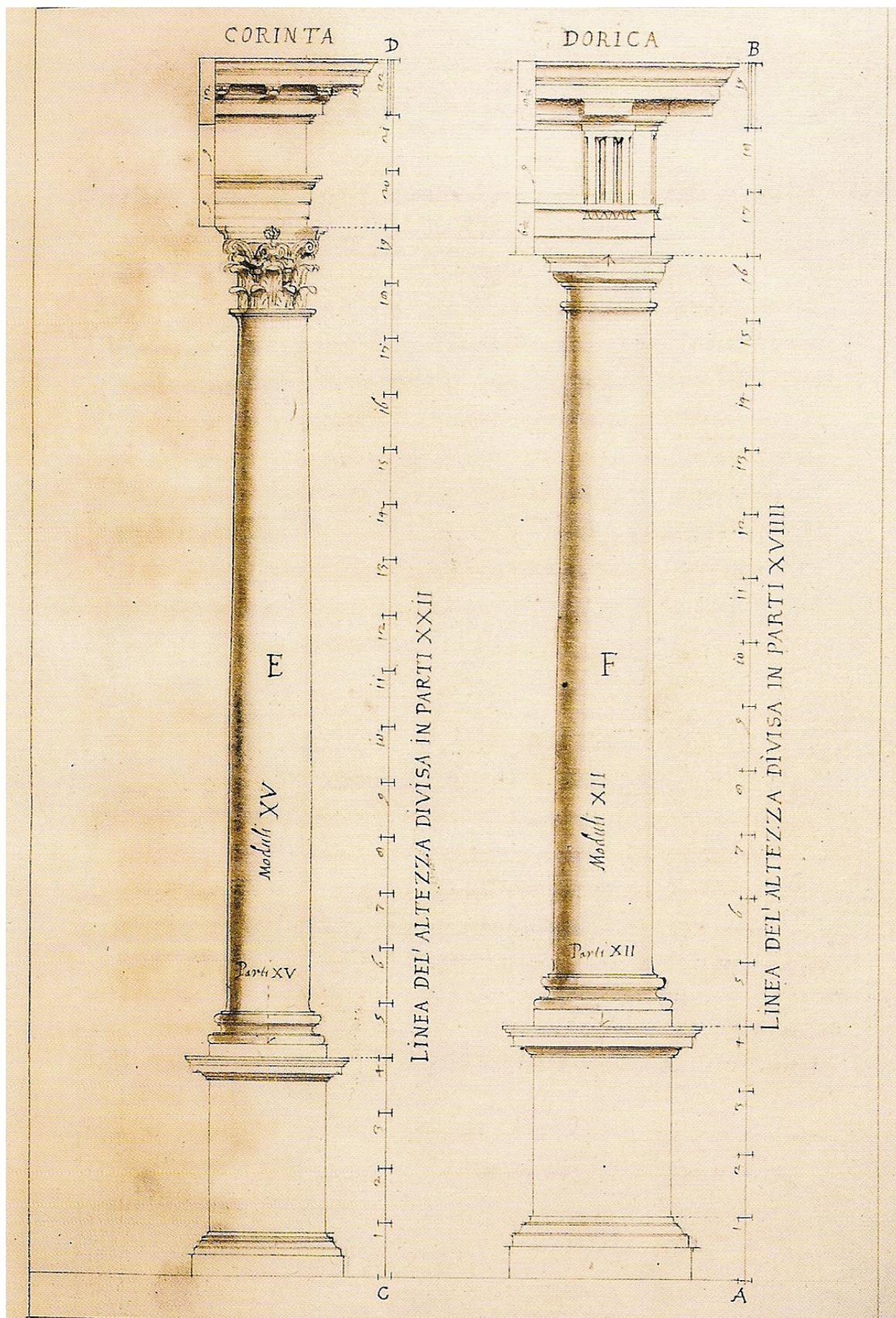


Figura 31. Nuova Regola di praticare facilmente gli cinque ordini di architettura, Tav III

Il numero di parti in cui è necessario dividere l'altezza totale è, tuttavia, variabile. È «una porzione ragionevole ovvero regola omogenea con la cosa regolata, hor maggior, hor minor a giudizio del architetto» e in questo consiste la seconda importante novità del procedimento di Ambrosini<sup>69</sup>.

Nella tavola comparativa, l'altezza dei cinque ordini, come vorrebbe la "tavola mancante" della *Regola* di Vignola, è costante ma la linea verticale all'estremità sinistra del foglio è divisa non in 19 ma in 20 parti, 4 per il piedistallo, 13 per la colonna, 3 per la trabeazione.

L'immagine sembrerebbe riferita alle pagine che, immediatamente precedenti il disegno, trattano il capitolo intitolato: «Con una linea divisa in parti XX si dispone con propo[r]tione le cornici sopra le colonne et li pedestili sotto con tutti suoi membri proportionati cia[s]cuno al suo ordine». (Fig. 31)

Nel capitolo successivo, «Che per la diversità de i luoghi ve si ha da operare bisogna di necessità mutare misura ali ornamenti delle colonne», Ambrosini affronta la questione della variazione dei canoni proporzionali in dipendenza delle diverse situazioni in cui l'architetto si trova a intervenire, ovvero lo spinoso problema delle così dette "correzioni ottiche", rimandato da Vignola al trattato sulla prospettiva: «Noi habbiamo osservato nelle opere che habbiamo fatte, che una misura sola di ornamenti non può servire univers[a]lmente in tutti i luoghi, e tanto più che Vitru[v]io nel sesto libro, al secondo capitolo<sup>41</sup>, avvertise con belle ragione, che nelle

<sup>69</sup> *Ibid.*, cit. p. 58.

opere da farsi, si deve osservare gli luoghi ove si vole operare, che altra cosa pare da lontano, altra da preso, altra in luoco scuro, altra in luogho chiaro, con quello che segue».

Ambrosini tenta di elaborare una «regola universale con la quale si può accrescere e minuire facilmente gli ornamenti di tutti gli cinque ordine di architettura, conforme alla necisità delgli luoghi, senza mutare misure de gli ornamenti di ciascun ordine».

In sostanza, si tratta di aumentare o diminuire il numero delle partizioni in cui si divide l'altezza dell'ordine per determinarne il modulo, fermo restando che, comunque, al piedistallo andranno 4 moduli e alla trabeazione 3. Cambia, in tal modo, il valore assoluto del modulo ma cambia anche il valore assegnato all'altezza della colonna e, di conseguenza, il suo rapporto con le altre parti dell'ordine, fisso, invece, per Vignola; resta invece costante il rapporto tra altezza e diametro alla base della colonna, caratteristico di ciascun ordine. La sequenza proporzionale di 4 : 12 : 3, pari a 19 moduli, che esprime proporzioni più massicce, potrà diventare, per un proporzionamento "medio", 4 : 13 : 3, pari a 20 moduli, o, per ornamenti più slanciati, 4 : 15 : 3, pari a 22 moduli".

Gli "aggiustamenti" imposti dalla realtà della costruzione vengono così disciplinati esclusivamente dal gioco dei rapporti numerici e al giudizio individuale dell'architetto resta soltanto la possibilità di stabilire il numero di parti in cui dividere l'altezza dell'ordine<sup>70</sup>. Dopo una prima esposizione delle regole generali del

<sup>70</sup> *Ibid.*, cit. p. 59.

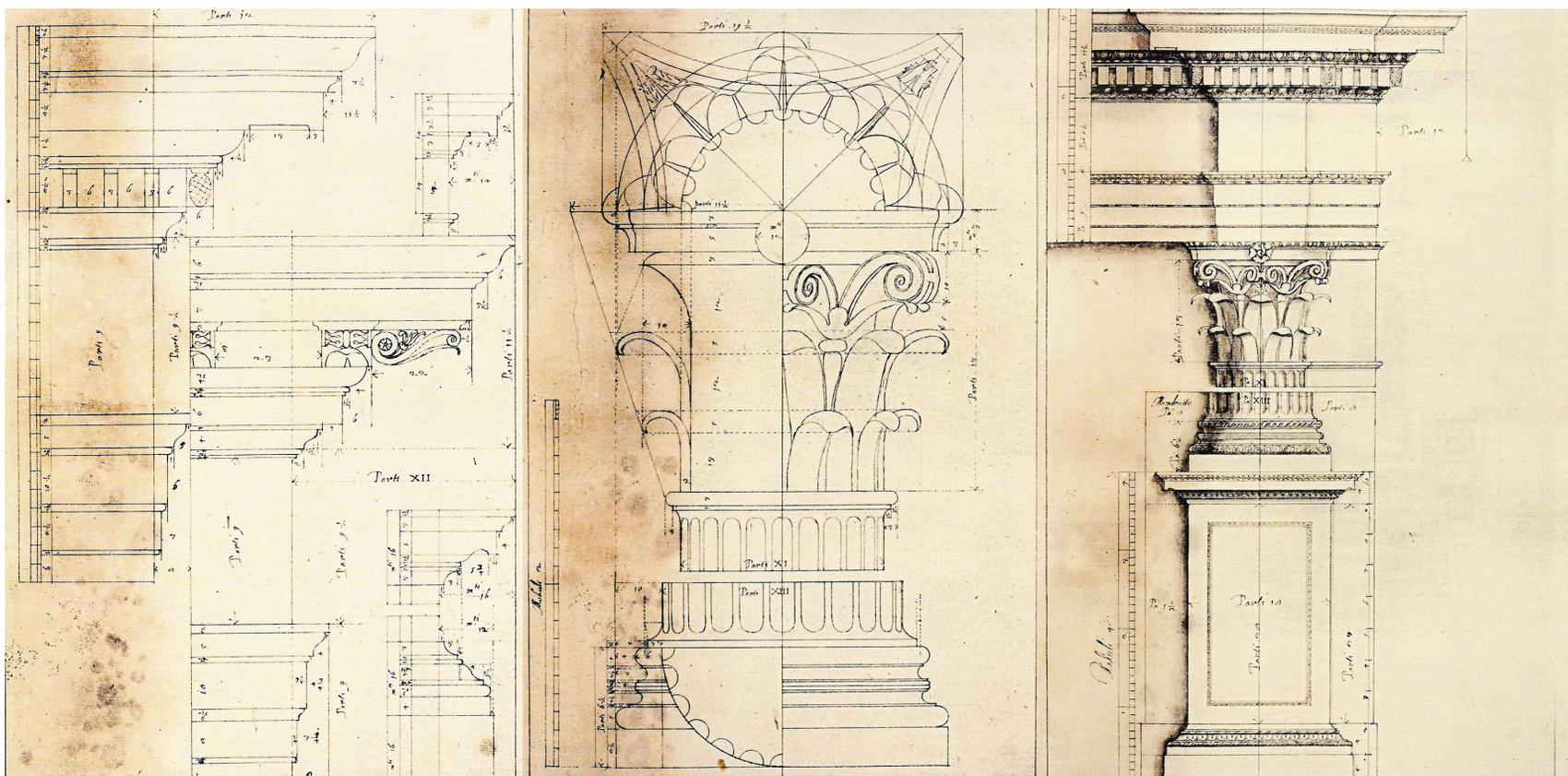


Figura 32. Nuova Regola di praticare facilmente gli cinque ordini di architettura, Tavole dei profili dell'ordine corinzio

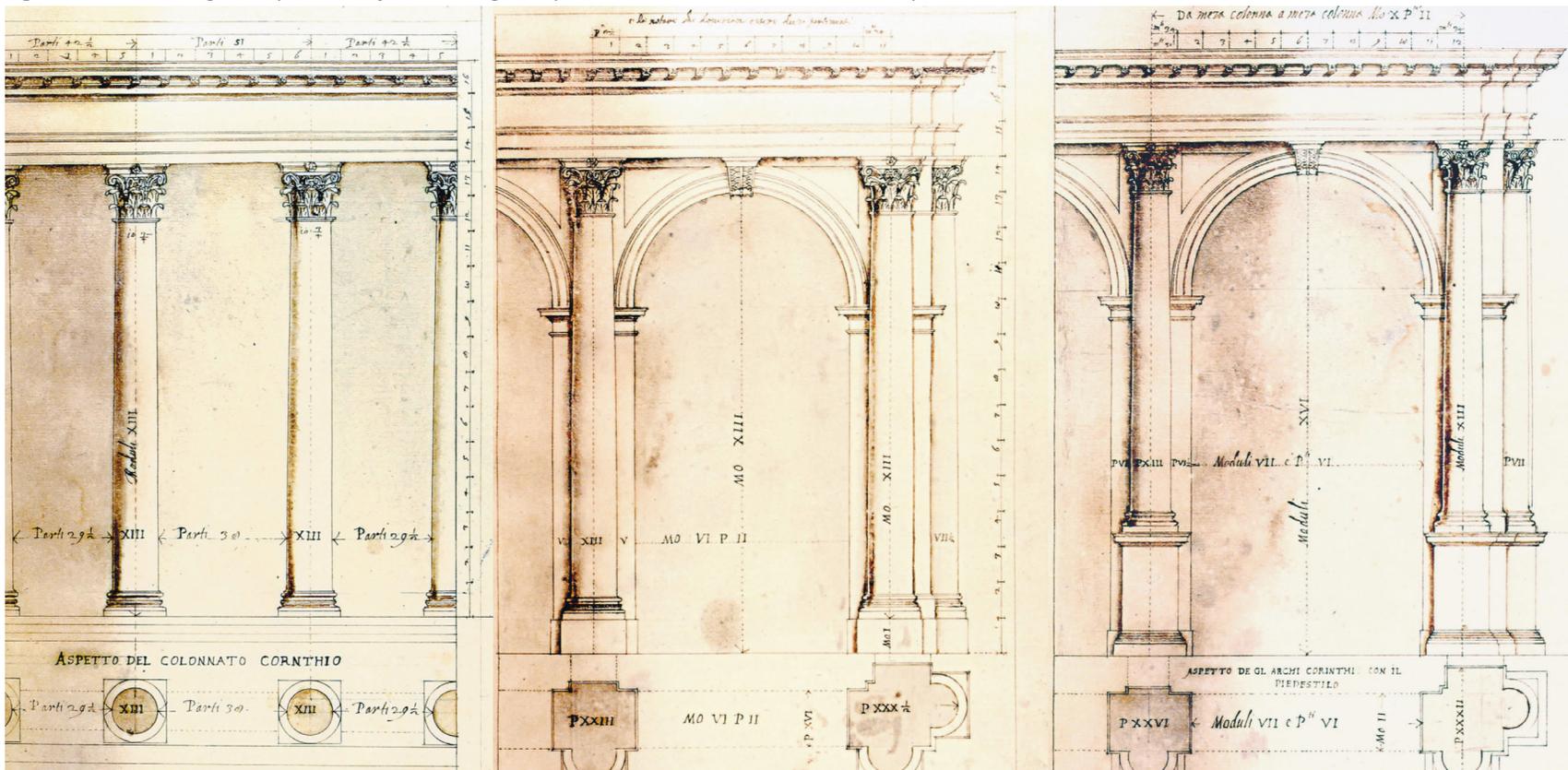


Figura 33. Nuova Regola di praticare facilmente gli cinque ordini di architettura, Tavole dei sistemi di colonnati e archi dell'ordine corinzio

sistema, Ambrosini correda il suo trattato di apparati grafici, che hanno costituito una base solida per studi proporzionali e compositivi, fondamentali ai fini della ricerca.

Le tavole mostrano il semplice colonnato, il porticato ad archi in quadrati da semicolonne, nella versione semplice e in quella arricchita dal piedistallo, il dettaglio delle singole parti - piedistallo, base, capitello e trabeazione - nei due casi della cornice con e senza modiglioni, i profili delle modanature e, per ionico, romano e corinzio, la costruzione del capitello (Fig. 32). Nella parte generale, infine, dopo aver presentato la sua teoria sul proporzionamento degli ordini, Ambrosini affronta la questione dell'articolazione del «colonnato et archi», studiando l'applicazione della regola nelle varie casistiche architettoniche (Fig. 33)<sup>71</sup>.

Dunque con il suo trattato, Ambrosini presenta un'architettura risolta nell'esercizio del calcolo e nel controllo della proporzione, i due caposaldi della sua «*Nuova Regola*».

---

<sup>71</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 63-64.

1646. 17. Marzo

Conuentione

Seguita col Sig. Bonifaccio Socchi e  
Monache di Gesù Maria

sopra  
La Fabrica fatta della Loro Chiesa

Io suor M<sup>ra</sup> suor<sup>a</sup> Manfredi Pref.<sup>a</sup> affermo

Io suor M<sup>ra</sup> suor<sup>a</sup> Tomacelli Vicaria affermo

Io Cori Sforza y Biaggi Affermo e l'altro di sopra

Io Bonifacio Socchi Affermo e l'altro di sopra

Figura 34. Conuentione Seguita col Sig. Bonifacio Socchi e Monache di Gesù Maria sopra La Fabrica della Loro Chiesa, 17 marzo 1646 - frontespizio e firme

## Il contratto di fine lavori e la firma di Bonifacio Socchi

«Il disegno della soprad.ta Chiesa fu opera del Architetore M. Bonifacio Socchi famosiss.mo e peritissimo nel arte e qualche anni doppo venendo à morte volse essere sepolito in essa». Così riferiscono le *Memorie della vita della Madre Suor Maria Agostina Tomacelli*, più precisamente, una tra le «*Lettere Del Sir.r Don Marco Simonini et altre copie di Lettere delle Fondatrici del Monast.o di Giesù Mra per la Fondaz.e*»<sup>72</sup>.

Queste parole trovano conferma in un importantissimo documento manoscritto datato 17 marzo 1646 che titola: «*Convenzione Seguita col Sig. Bonifacio Socchi e Monache di Gesù Maria sopra La Fabbrica della Loro Chiesa*»<sup>73</sup> (Fig. 34). Si tratta del contratto originale di fine lavori, che attesta l'effettivo compimento della fabbricazione della chiesa. Per l'occasione le Monache stilarono due contratti: uno più breve, ed un secondo, più dettagliato, che consta anche di una descrizione minuziosa dell'intera chiesa, come ad elencare tutto ciò di cui essa era composta, perfino i relativi oggetti contenuti al suo interno<sup>74</sup>. Si evince dal contratto che le Monache dettero il via ai lavori il 23 agosto 1637

72 Bologna, Archivio di Stato, Fondo Demaniale, Unità 82/3088, *Esercizij Spirituali Della Madre Suor Maria Agostina Tomacelli, Fondatrice delle Monache di Giesu Maria*, Cartella 1, Doc. 30.

73 Bologna, Archivio di Stato, Fondo Demaniale, Unità 61/3067, *Convenzione Seguita col Sig. Bonifacio Socchi e Monache di Gesù Maria sopra La Fabbrica della Loro Chiesa*, Busta 61, Libro σJ n. 9.

74 Per volontà di completezza si è deciso di trascrivere tutti e due i contratti. Si vedano *Allegato2* e *Allegato3*

sotto la direzione dell'architetto Bonifacio Socchi. Ciò nonostante il contratto fu redatto solamente il 17 marzo 1646, ben nove anni dopo, a causa di una plausibile incomprensione tra le monache e l'architetto: sembra infatti che le sorelle avessero voluto fortemente Socchi come unico direttore dei lavori, tanto che decisero di designarlo, già a partire dal 1637, come unico esecutore. Tuttavia dal contratto emerge anche un'altra figura, tale Cristoforo Ghiezzi, che partecipò alla commessa, come collaboratore dello stesso Socchi. Da qui la motivazione che mosse le consorelle verso la stesura del duplice contratto, con il quale le monache si ben guardarono da un'eccessiva contropartita per i lavori: dichiararono, infatti, la loro volontà di compensare il solo ed unico Bonifacio Socchi, che, dal canto suo, avrebbe poi provveduto autonomamente a remunerare il proprio aiutante Ghiezzi.

Con l'aiuto della scrupolosa descrizione degli apparati decorativi e della struttura architettonica presenti all'interno del contratto, inoltre, è possibile immaginare lo stato di avanzamento dei lavori al 17 marzo 1646: «di più indietro alla chiesa delle suore si è fatta la chiesa di fori fornita, come si vede, eccettuando la salegata<sup>75</sup> del corpo di mezzo della chiesa, e ancora la cappella maggiore, il resto è fornito; e si è fatto due confessionari».

Sulla vita dell'architetto Socchi non si sa molto. Anche

75 Il termine «*Salegata*» deriva dal verbo bolognese «*salghér*», che propriamente significa «lasticare le vie pubbliche con selci», ma anche con ciottoli o con qualunque tipo di materiale. (Cfr. F. Bergonzoni, *Note sulle unità di misura bolognesi*, in *I portici di Bologna e l'edilizia civile e medievale*, a cura di F. Bocchi, Grafis Edizioni, Bologna, 1990, p. 329).

su questa figura, infatti, la letteratura storica non è molto nutrita, tuttavia è possibile rintracciare poche ma essenziali informazioni nelle parole di alcuni storici.

Di lui scrisse Girolamo Baruffaldi, in «*Vite de' pittori e scultori ferraresi*», descrivendo una tomba, realizzata dallo stesso Socchi, per celebrare la morte di Alfonso De Ferraris: «Bonifacio Socchi architetto bolognese bravissimo, nacque nel 1566, morì nel 1650»<sup>76</sup>. Il cronista riporta, inoltre, l'iscrizione lapidaria nella quale compare anche il nome dello stesso architetto:

38 «DEIPARE VIRGINIS SS APOSTOLORUM HEBREI Q AD  
ILLIUS FERETRUM TEMERE ACCEDENTIS SIMULACRA AB ALPHONSO DE FERRARI A CONSTRUCTA ET  
IN ORATORIO DEPOSITA AD MAIOREM ORNATUM  
CURANTIBUS OFFICIALIBUS HUIUS ARCICONFRATERNITATIS BONIFACIUS DE SOCCHIS ARCHITECT - BONON  
- CUM PAVIMENTO ET PARIETE TRANSTULIT ET EVEXIT  
- ANNO DM MDCXII»<sup>77</sup>.

Ulteriore informazione perviene da Gaetano Giordani: «La via Urbana fu lineata ed ornata sopra una perizia di Bonifacio Socchi architetto, che altresì imprese la costruzione de nuovi casamenti: essa comincia dal crociale della strada san Mammolo e per diritta linea giunge sino a quella di Saragozza»<sup>78</sup>.

76 G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, a cura di D. Taddei, Ferrara, 1846, vol. 2, p. 530.

77 Ibid., ivi p. 530.

78 G. Giordani, *Della Sala ed Aula Piana*, in *Plauso letterario per la restaurazione della Sala Urbana ed inaugurazione dell'aula Piana nel palazzo apostolico di Bologna*, Tipografia Sassi nelle Spade-

Di Bonifacio Socchi si è già accennato introducendo alcune opere, quali l'Oratorio di Santa Maria della Vita e la chiesa di Sant'Antonio, che lo stesso portò a termine, sotto l'esperta guida del suo maestro Floriano Ambrosini. Sebbene però il suo precettore si dimostrò, come detto, abilissimo nell'effettuare lavori in economia, pare, dalle parole di Carlo Cesare Malvasia, che non si possa dire lo stesso di Socchi: «nella mentouata volta in S Domenico alla Cappella Maggiore ebbe scrupolo farsi dar troppo; e vedendo mentre la facea fondare, e murar tutta di nuouo a sue spese quel Signore, l'estorsioni, e scialacqui di materiali, e d'altro, che vi ficeuano Bonifacio Socchi Architetto, Gio Tedesco Stuccatore, & altri simili operarii, stringendoli nelle spalle, dibattendosi, e lagnandosene»<sup>79</sup>. Tuttavia, quest'ultima annotazione non sembra essere sufficiente ad oscurare la maestria dell'architetto, che, al contrario, fu ritenuto, come visto, «famosiss.mo e peritissimo nel arte» dalle consorelle agostiniane di Gesù e Maria.

Bonifacio Socchi morì, infine, nel 1650, dopo aver prestato a lungo le sue abilità architettoniche e progettuali per la famiglia Albergati, un'antica e prestigiosa famiglia senatoria bolognese<sup>80</sup>.

---

rie, Bologna, 1852, p. III.

79 C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de' pittori bolognesi*, Bologna, 1678 (ed. Bologna, Alfa, 1971); II., *Le pitture di Bologna*, Bologna, 1686 (ed. a cura di A. Emiliani, Bologna, Alfa, 1969), vol. 2, parte IV, p. 168.

80 Cfr. G. Mignardi, M. Ravenna, *Le magnifiche stanze: paesaggio, architettura, decorazione e vita nella villa palazzo degli Albergati a Zola*, Bolis Edizioni, Bologna, 1995, p. 60.

## Apparati iconografici della chiesa di Gesù e Maria<sup>81</sup>

Si è già accennato, nel corso della trattazione, degli apparati iconografici che decoravano gli interni della chiesa di Gesù e Maria, e di quanto interesse suscitavano nei confronti delle cronache locali.

Bisogna sottolineare, infatti, il valore di queste opere e delle personalità artistiche che le realizzarono, a partire dalla già citata *Circoncisione*, di Giovan Francesco Barbieri, detto il Guercino, che ornava l'altare maggiore, fino alla decorazione statuaria eseguita con grande maestria da Gabriele Brunelli, allievo del celebre Francesco Algardi.

La grande pala, con la *Circoncisione* (Fig. 35), attualmente conservata presso il Musée des Beaux Arts di Lione, costituisce uno degli apici della fase matura del Guercino, caratterizzata da un classicismo portato agli estremi dal confronto con Guido Reni, che al tempo della realizzazione dell'opera era morto da quattro anni. Il maestro centese era diventato l'artista di riferimento per le più importanti commissioni di Bologna e provincia, sostituendosi al defunto Guido con singolare personalità ed efficienza. In particolare la commessa della *Circoncisione* venne appuntata nel *Libro dei Conti* dell'artista che il 18 dicembre 1646 annotava: «Dalle Molto Reverende Monache di Gesù e Maria di

81 Cfr. L. Bartolomei, F. Sinigaglia, *Il Monastero agostiniano di Gesù e Maria di Porta Galliera a Bologna. Indagini storiche per una restituzione virtuale*, in *Percorsi Agostiniani*, Anno VI, n. 12, luglio – dicembre 2013, Centro Agostiniano Comunale, Roma, pp.264-282

questa Città si è ricevuto ducatonì 500 per il Quadro della *Circoncisione*, posto sull'Altare maggiore della loro Chiesa, che sono L 2500 – fanno scudi 625»<sup>82</sup>.

Il classicismo che caratterizza la fase matura dell'artista, tanto diverso dalle tinte "a macchia" del periodo giovanile, si esprime qui magistralmente nei piani paralleli della composizione. Punto d'incontro tra i due gruppi di figure è Gesù che, posto al centro della scena, irradia una luce fredda e uniforme. La Madonna e San Giuseppe si mostrano distaccati mentre osservano i due sacerdoti intenti a circoncidere il fanciullo, prima testimonianza del sangue di Cristo e prefigurazione della Passione. Il Bambino allunga la mano in segno di affetto, ma anche consapevole del suo destino di tormenti. Dietro ai sacerdoti in primo piano vi sono i novizi che reggono i panni e le ampolle con gli unguenti. Gesù è appoggiato ad un grande basamento in marmo con un bassorilievo che rappresenta due ancelle alla fontana, immagine che richiama la simbologia del Battesimo, corrispettivo della Circoncisione ma indicato nel Nuovo Testamento. La volontà dell'artista è quella di riunire visivamente i significati dei due Sacri Testi per caricare d'intensità la scena. L'effetto di fulgore dato dai colori freddi e dalla luce diffusa, raggiunge il suo apice nel panno bianco adagiato sul basamento di cui si notano le pieghe, tono su tono, e che attrae l'occhio dello spettatore proiettando l'attenzione al centro

82 L'artista fissava il prezzo a seconda del numero di figure inserite nella scena: 100 ducati per una figura intera, 50 per una mezza figura e 25 per una sola testa, un putto o un angelo (Cfr. B. Ghelfi, *Il libro dei conti del Guercino: 1629-1666*, Accademia Clementina, Bologna, 1997, p. 132).



**Figura 35.** G. F. Barbieri, detto il Guercino, *Circoncisione*, 1646



**Figura 36.** Guercino, *Padre eterno*, 1646



Altare maggiore - riproduzione virtuale

della tela<sup>83</sup>.

Appare evidente che le agostiniane di Gesù e Maria fossero consapevoli della grande importanza del dipinto, tanto che nel testamento di Agostina Tomaselli annotarono «L'ancona della *Circoncisione* Altare Maggiore è di mano di Guerzino da Cento»<sup>84</sup>. Nella lettera inviata a padre Francesco Luigi Barelli, le agostiniane si compiacevano dell'importante commissione scrivendo: «Il Santissimo sta esposto nella pittura della Madre Agostina sull'Altare»<sup>85</sup>. Questo passaggio potrebbe anche essere la prova che la commissione del dipinto partì proprio dalla Tomaselli che al momento della morte, avvenuta il 29 settembre 1649, lasciò la sua intera eredità al monastero.

Il tema della Circoncisione venne sperimentato nella chiesa delle agostiniane in più occasioni.

Le monache, fin da prima della rifondazione del monastero in via Galliera, si legarono all'usanza di celebrare il giorno della Circoncisione: dalle fonti risulta infatti che nel monastero di via Barberia avessero la consuetudine di radunarsi il giorno della Circoncisione per festeggiare la venuta dell'anno nuovo e fossero solite fare un gioco chiamato "*Ventura*". Esse si recavano

83 Per una dettagliata descrizione del dipinto si rimanda a S. Loire, *La Circoncision du Guerchin au Musée des Beaux Arts de Lyon*, in «*Bulletin des musées et monuments lyonnais*», n.2, Lyon, 1988.

84 Bologna, Archivio di Stato, Fondo Demaniale 84/3090, *Essercizij Spirituali Della Madre Suor Maria Agostina Tomacelli, Fondatrice delle Monache di Giesu Maria*, Libro B, Doc. 30.

85 Bologna, Archivio di Stato, Fondo Demaniale 84/3090, *Essercizij Spirituali Della Madre Suor Maria Agostina Tomacelli, Fondatrice delle Monache di Giesu Maria*, Libro B, Doc. 11.

nella sala di ricreazione cantando il *Te Deum* e si riunivano tutte ad un tavolo su cui erano poste due cassettoni, una contenente i nomi delle sorelle e l'altra alcune massime virtuose. Durante una di queste occasioni suor Agostina Tomaselli ne pescò una con l'iscrizione: «La tua Ventura sarà un Gesuita, che ti farà cangiar costumi e vita». Proprio nelle *Memorie del Monastero* si legge che la religiosa prese questa come la predizione della futura erezione del Monastero e proprio le fonti riportano «[...] e non più di due anni appresso, il dì della Circoncisione, dallo stesso servo di Dio guidata, si trasferì al nuovo monastero di Gesù Maria»<sup>86</sup>.

Per quanto riguarda il sopraquadro, che accompagnava l'ancona, l'artista centese scelse come soggetto il *Padre Eterno* (Fig. 36), attualmente conservato presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna.

Nella *Circoncisione* i personaggi sono calati nella dimensione terrena; la presenza del *Padre Eterno* unisce le tre persone della Santa Trinità e, inneggiando Cristo nel giorno dell'imposizione del nome, celebra il titolo della chiesa di Gesù e Maria. Attraverso le tre figure del Cristo, della colomba dello Spirito Santo e infine del Dio Padre viene glorificata la Trinità cristiana, accrescendo il prestigio e la visibilità dell'altare maggiore.

La barba fulgida, per la quale una tradizione antica vuole un riferimento al cognome del pittore, è resa con un tocco morbido e pastoso; il mantello panneggiato e la luce chiara contribuiscono a chiudere magi-

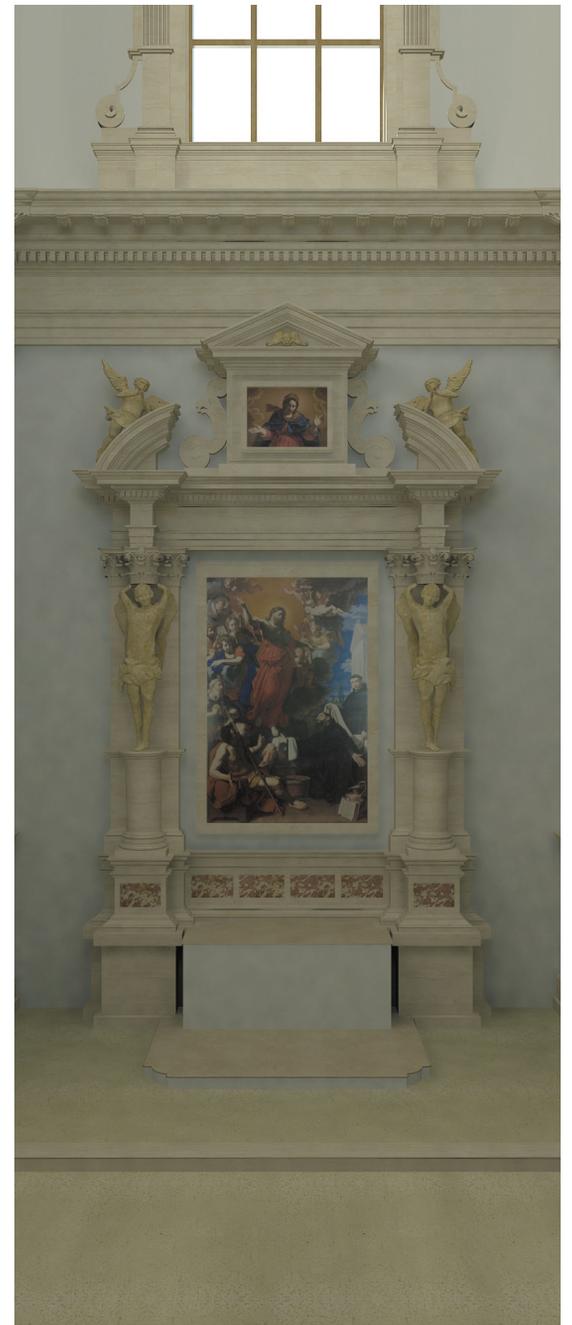
86 G.B. Freschi, *Il Padre Giorgio Giustiniani della Compagnia di Gesù apostolo di Bologna ed il Monastero di Gesù e Maria*, Siena, San Bernardino, 1897, cit., p. 68-69.



**Figura 37.** M. Desubleo, *Cristo che appare a Sant'Agostino*, 1645



**Figura 38.** M. Desubleo, *Madonna benedicente*, 1645



Altare laterale sinistro - riproduzione virtuale

stralmente la zona superiore.

Per la cappella laterale di sinistra fu commissionata a Michele Desubleo la tela del *Cristo che appare a Sant'Agostino* (Fig. 37), che oggi è conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna. L'atmosfera lenticolare e l'attenzione ai dettagli, come la brocca in primo piano, il riflesso dell'acqua nel catino ligneo e il panno in mano a Sant'Agostino, denunciano le origini nordiche dell'artista. Sullo sfondo del dipinto Desubleo scelse di dipingere «una grande chiesa monumentale»<sup>87</sup> che grazie al confronto con le carte del prospetto e la splendida *Veduta con Porta Galliera* di Van Wittel può essere oggi riconosciuta come la parte superiore della facciata della chiesa di Gesù e Maria.

Desubleo riportò minuziosamente ogni dettaglio della facciata senza dimenticare nulla, descrisse la finestra trifora al centro, lo stemma IHS con i raggi solari nel timpano e la grande croce dorata sul tetto a tegole bolognesi, lasciando un'importante testimonianza dell'edificio. Sovrintende la sottostante tela del *Cristo che appare a Sant'Agostino*, l'immagine della *Vergine benedicente* (Fig. 38), che appare allo spettatore serena e devota nel sopraquadro. Rappresentata a braccia aperte, contro un cielo dorato d'ispirazione reniana, la gestualità delle mani e l'atteggiamento solenne la caratterizzano come una Madonna della Misericordia, che tutela e ripara. La tela è attualmente custodita

<sup>87</sup> L. Peruzzi in *Catalogo generale - Pinacoteca nazionale di Bologna - Guido Reni e il Seicento*, a cura di J. Bentini, Venezia, Marsilio, 2008, p. 356.

presso l'Arcivescovado di Bologna.

Infine, per la cappella laterale di destra fu commissionato a Francesco Albani, altra autorevole personalità artistica post-carraccesca, la tela della *Vergine che appare a San Guglielmo* (Fig. 39), con sopraquadro raffigurante un *Coro di Serafini* (Fig. 40). Coerentemente alla scelta di dedicare la tela della cappella sinistra a Sant'Agostino, la pala d'altare di destra fu intitolata all'altro Santo protettore degli Agostiniani, San Guglielmo d'Aquitania.

Com'è annotato nelle inedite *Memorie del Monastero*, se per il dipinto del fiammingo le monache dovettero pagare 1200 lire, per la tela del celebre e stimato Francesco Albani ne sborsarono 2000.<sup>88</sup>

Il sopraquadro con il *Coro dei Serafini* è tuttora disperso, mentre la grande tela fu smembrata al momento dell'abbattimento della chiesa e i tre pezzi superstiti sono conservati presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna. Grazie ad una copia settecentesca di formato ridotto (cm 120 x 90), di proprietà privata e realizzata prima dello smembramento, si possono osservare le scelte iconografiche dell'artista che ripercorrono fedelmente il passo agiografico seicentesco (Fig. 39).<sup>89</sup> Albani scelse di rappresentare, in maniera didascalica, il Santo nei tradizionali abiti da cavaliere, genuflesso davanti alla Croce e soccorso dall'alto dalla Vergine e da angeli. Un ampio pannello dorato scopre l'armatura imponente che Guglielmo portava come cilicio nei suoi pellegrinaggi. In basso a sinistra sono rappresen-

<sup>88</sup> *Memorie della Fondazione*, cit., p. 368.

<sup>89</sup> La copia venne segnalata da Antonio Boschetto. A. Mazza, *Corollario Veneto*, in *Verona Illustrata*, n. 5, 1992, p. 77, n.1.



**Figura 39.** F. Albiani, *Vergine che appare a San Guglielmo*, copia settecentesca



**Figura 40.** *Coro dei Serafini*, da tavole di Cavazzoni



Altare laterale destro - riproduzione virtuale

tate le forze demoniache che insidiarono il suo eremitaggio, mentre in alto due Sante Vergini, una delle quali ritenuta la Maddalena, sono intente a portare boccette di unguento a San Guglielmo. In alto la Vergine e gli Angeli offrono soccorso al Santo soldato e lo aiutano a sopportare le percosse dei demoni, inghiottiti dalle lingue di fuoco divino.

Le vicende collezionistiche della tela, a seguito delle soppressioni napoleoniche, sono molto complicate e non spiegano del tutto il motivo per il quale, tra i tre quadri che ornavano la chiesa di Gesù e Maria, solamente questo ebbe un destino così infausto.

Non risulta più nessuna traccia neanche dell'apparato decorativo a stucco ideato dal Brunelli; l'unica testimonianza scultorea superstite del complesso agostiniano, è dunque, come si è già menzionato, il grande stemma posto in origine sulla facciata esterna della chiesa di Gesù e Maria, e che oggi si trova al vertice della chiesa di San Benedetto (Fig. 21).

## L'ipotesi sulla paternità del progetto

Stando a quanto riportato nel contratto, quindi, fu l'architetto Bonifacio Socchi l'unico attore presente sulla scena della costruzione della chiesa di Gesù e Maria, eccezion fatta per il suo apprendista Ghiezzi. Tuttavia, appare curioso che, ad oggi, non sia ancora pervenuto alcun progetto, disegno o schizzo, riguardante la chiesa e il monastero di Gesù e Maria, che rechi la firma dello stesso Socchi. A rendere, invece, ulteriormente insolito il caso è il fatto che le stampe di Cavazzoni, raffiguranti presumibilmente i progetti della chiesa, riportano il nome di Floriano Ambrosini, che come si è più volte accennato, fu il suo abilissimo maestro.

46

La stretta vicinanza e collaborazione delle due figure, dunque, fa riflettere su una coincidenza, probabilmente non del tutto fortuita: non a caso, infatti, i due architetti hanno più di una volta precedentemente cooperato nella realizzazione di alcuni progetti, e proprio in occasione del rifacimento dell'Oratorio di Santa Maria della Vita, Ambrosini non esitò ad affidare l'intera esecuzione dei lavori al suo fidato allievo, pur avendo eseguito egli stesso i progetti dell'opera.

In altri casi, addirittura, i lavori furono interamente condotti «da Bonifacio Socchi, aiutato dal suo maestro Floriano Ambrosini»<sup>90</sup>, come per i lavori del Collegio Montalto di Sant'Antonio.

Il Masini riporta un'ulteriore singolare informazione

---

<sup>90</sup> G. Guidicini, *Miscellanea storico-patria bolognese tratta dai manoscritti di Giuseppe Guidicini*, a cura di F. Guidicini, Tip. G. Monti, Bologna, 1872, p. 53.

riguardo le vicende che precedettero la costruzione del suddetto Collegio: «Nell'anno seguente si fece la fabbrica necessaria all'adattamento del luogo e ai 3 Novembre il collegio si aperse. Finché però tutto non fu allestito secondo l'intenzione del fondatore i collegiali vennero interinalmente alloggiati in alcune case di strada Galiera in faccia all'orto Gozzadini Poeti»<sup>91</sup>, lo stesso orto di cui il Longhi scrive: «L'Orto delizioso già de Poeti, ora de Gozzadini eredi, [...] contiguo a quello v'è La Chiesa, e Convento di Gesù e Maria di Monache Agostiniane architettata da Bonifaccio Socchi, con una tavola della Circoncisione all'Altar maggiore del Guercino, e con statue in Chiesa del Brunelli»<sup>92</sup>. Dal confronto delle due fonti, appare alquanto evidente che, in un anno non ben definito, ma sicuramente precedente al 1615, data di costruzione della chiesa di Sant'Antonio, i suddetti collegiali occuparono alcune case in via Galliera, presumibilmente le medesime case che furono in seguito acquistate dal Monsignor Rustighelli<sup>93</sup> e dalle quali sorse poi il complesso monastico di Gesù e Maria.

Alla luce di queste considerazioni, non è illegittimo supporre, dunque, che Bonifacio Socchi abbia seguito più o meno fedelmente, nella costruzione della chiesa di Gesù e Maria, i progetti del suo maestro Ambrosini, ipotesi, tra l'altro, consolidata dalla totale assenza, ad

---

<sup>91</sup> C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de' pittori bolognesi*, Bologna, 1678 (ed. Bologna, Alfa, 1971); Il., *Le pitture di Bologna*, Bologna, 1686 (ed. a cura di A. Emiliani, Bologna, Alfa, 1969), vol. 2, parte IV, p. 168.

<sup>92</sup> F. M. Longhi, *Informazione Alli Forestieri Delle cose più notabili Della Città, E Stato Di Bologna*, Bologna, 1791, p. 124.

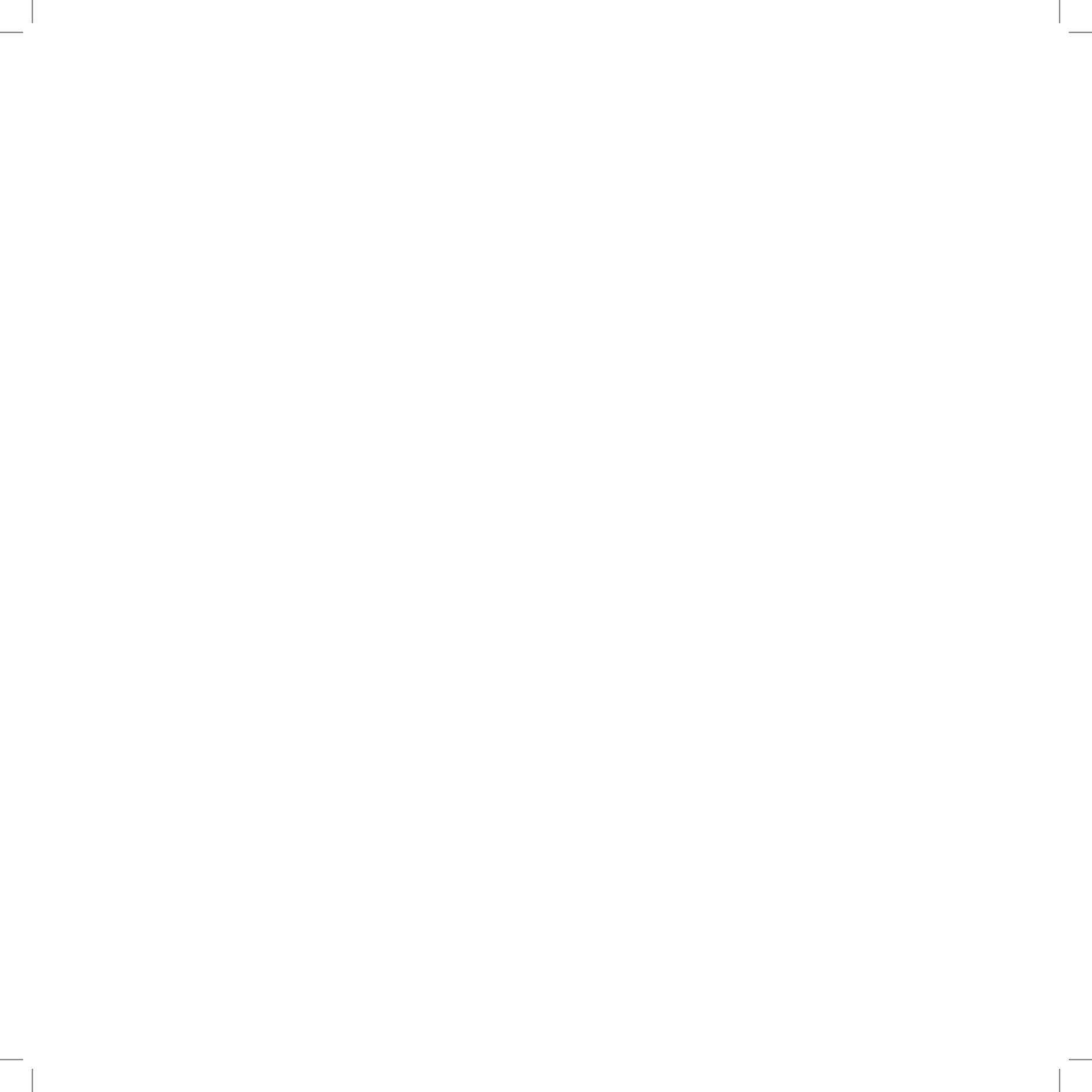
<sup>93</sup> Si veda *Allegato 1*

oggi, di elaborati eseguiti per mano di Socchi. È plausibile, infatti, che sr. Maria Agostina Tomaselli, avendo ricevuto l'abbondante eredità nel 1616, abbia intrapreso, già da allora, i primi contatti con lo stesso Floriano Ambrosini, segnalatogli, probabilmente, dal cardinale Alessandro Ludovisi. Lo stesso cardinale, infatti, era ben consapevole della perizia che caratterizzava i lavori e gli studi dell'architetto, avendo seguito egli stesso, in prima persona, le vicissitudini che contornarono la faticosissima erezione della chiesa di San Pietro<sup>94</sup>.

Solo dopo che si ebbero comprate le case, nel 1623, però, si poté procedere con l'inizio dei lavori, che furono quindi affidati a Bonifacio Socchi, forse a causa della morte di Ambrosini, già avvenuta nel 1621.

---

94 Cfr. M. Ricci, P. Zampa, *Teoria e Pratica dell'architettura a Bologna tra Cinquecento e Seicento. La Nuova Regola di Floriano Ambrosini*, Campisano Editore, Roma, 2009, p. 22.



## **Strumenti e Metodi per le verifiche della paternità del progetto**

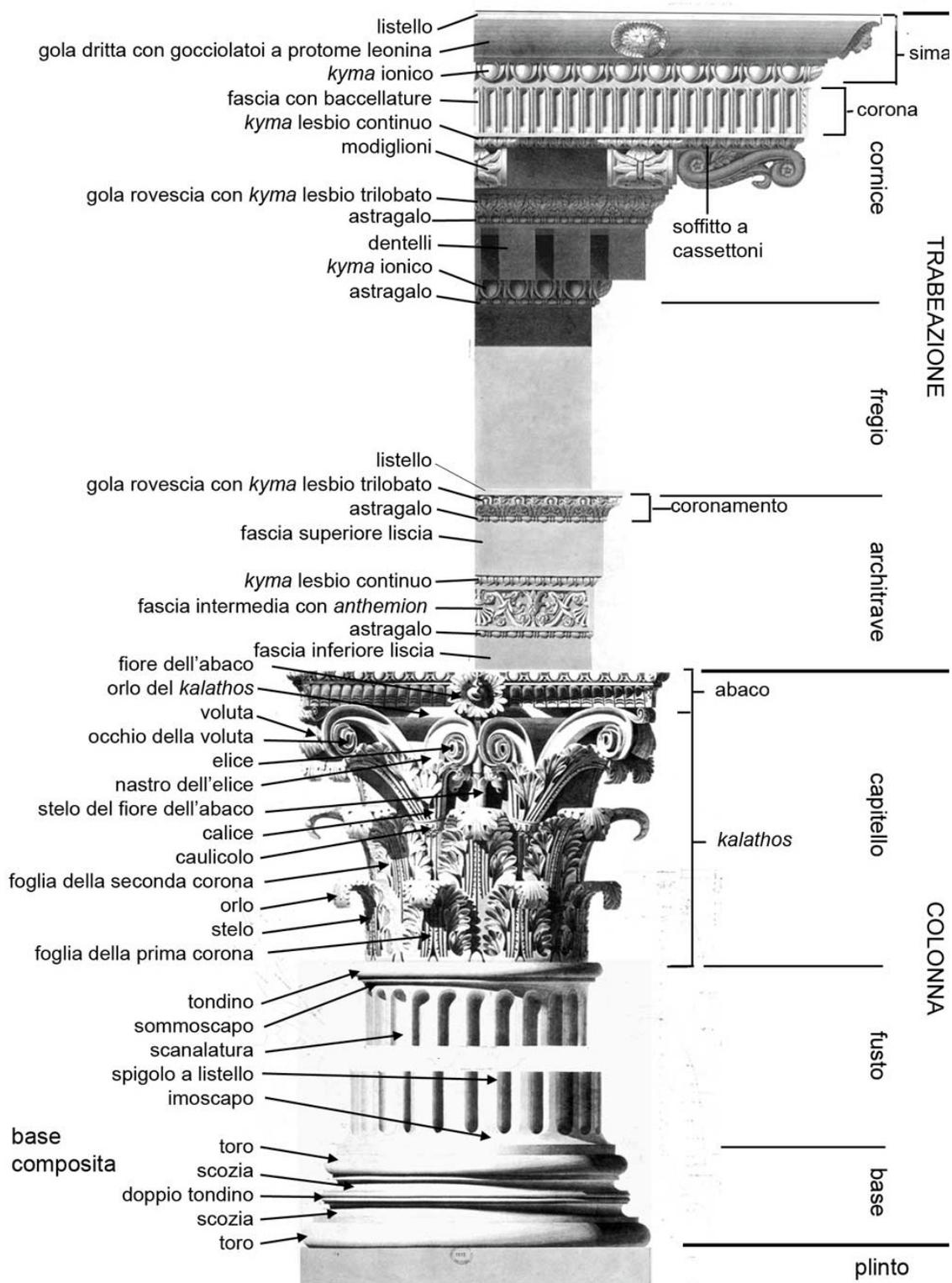


Figura 41. Ordine corinzio

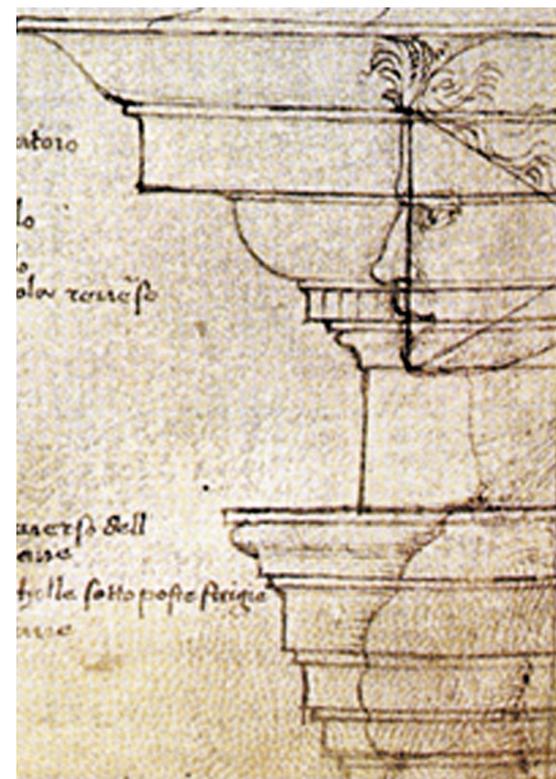


Figura 42. F. di Giorgio Martini, *Proporzionamento delle modanature dell'ordine dorico in base al volto umano*

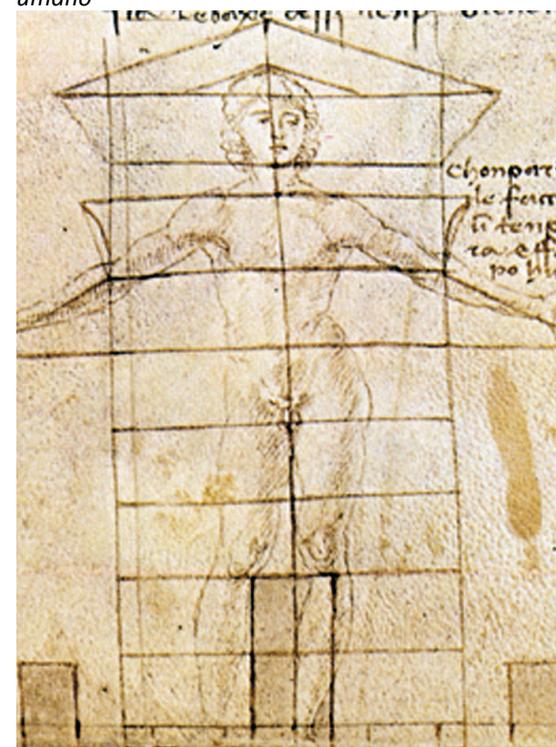


Figura 43. F. di Giorgio Martini, *Proporzionamento della facciata di un edificio sacro in base al corpo umano*

## L'ordine corinzio: parametrizzazione e analisi semantica

«Il terzo ordine, che si chiama Corintio (Fig. 41), imita la tenerezza delle vergini: perché queste per la tenera età sono formate di membra gentili, e negli ornamenti non sono capaci se non di cose delicate. L'invenzione del capitello di quest'ordine si narra in questa maniera. Una vergine Corintia già atta a marito, sorpresa da male se ne morì: dopo essere stata condotta alla sepoltura, la sua nutrice portò delle vivande, che a lei viva solevano piacere, e chiuse e accomodate in un corbello le pose sopra del sepolcro: ed acciocché, restando così allo scoperto, si mantenessero più lungo tempo, le coprì con un mattone: fu questo corbello a caso situato su la radice di un Acanto. Intanto la radice stando nel mezzo così schiacciata dal peso, quando fu verso primavera, mandò fuori le foglie, e i gambi, i quali crescendo accosto a' fianchi del corbello e respinti dalla resistenza degli angoli della tegola furono costretti ad attortigliarsi in quei canti, che sono ora in luogo delle volute. Callimaco, che per l'eccellenza, e sottigliezza dell'arte di lavorar marmi era dagli Ateniesi chiamato *catatechnos* (primo artefice), trovatosi a passare allora presso a quel monumento vide il panier, e le tenere foglie, che lì crescevano d'intorno, e piacendogli l'idea, e la novità della figura, fece a questa simiglianza le colonne presso i Corintj: ne stabilì le proporzioni, e determinò le vere misure per un perfetto

ordine Corinto»<sup>1</sup>.

Da qui la derivazione dei rapporti proporzionali degli ordini architettonici dal corpo umano, secondo la *metafora antropomorfica*, sostenuta da Francesco di Giorgio Martini (Fig. 42)<sup>2</sup>. Pare, infatti, dal suo trattato, che il rapporto proporzionale più antico, quello dorico, voleva la colonna alta 6 volte il suo diametro di base, come l'uomo è alto 6 volte la lunghezza del suo piede. Tale ricerca ed aspirazione continuarono a permeare la progettualità degli architetti, perfino nel periodo rinascimentale (Fig. 43), come sottolineato dai numerosi trattati teorici, concepiti, proprio in questo secolo, da illustri personalità, come Leon Battista Alberti, Sebastiano Serlio, Jacopo Barozzi (detto il Vignola) e Andrea Palladio. Nell'architettura classica l'ordine architettonico è il complesso di dettami destinati a regolamentare la composizione di elementi architettonici, il tutto distinto da proporzioni e dettagli caratteristici. Infatti, l'armonia delle proporzioni è stabilita «con molta ragione, e non mai semplicemente et a caso», in base al principio che si trova «In tutti gli genere delle cose» e che «nella scienza dell'architettura» sarà «il modulo [...] fondamento e misura e regola di tutte le parte»<sup>3</sup>. Il primo passo, dunque, consiste nella definizione di detto *modulo*. Nella teoria architettonica rinascimen-

1 M. Vitruvio Pollione, *L'Ordine Corintio*, in *De Architectura*, Ed. Studio Tesi, 1990, Libro IV, Cap. I.

2 F. di Giorgio Martini, *Trattato di architettura civile e militare*, Tipografia Chirio e Mina, Torino, 1841, Libro IV, capp. III-IV, pp. 106-111.

3 M. Ricci, P. Zampa, *Teoria e Pratica dell'architettura a Bologna tra Cinquecento e Seicento. La Nuova Regola di Floriano Ambrosini*, Campisano Editore, Roma, 2009, ivi. p. 59.

	VIGNOLA modulo = semidiametro diverso per ogni ordine	AMBROSINI divisione in 19 moduli uguali per tutti gli ordini	AMBROSINI divisione in 20 moduli uguali per tutti gli ordini	AMBROSINI divisione in 22 moduli uguali per tutti gli ordini
toscano 1 : 7	$M = m 10 : 22 \frac{1}{6} = m 0,45$ $P = 4 \frac{2}{3} M = m 2,09$ $C = 14 M = m 6,3$ $T = 3 \frac{1}{2} M = m 1,57$ tot. $22 \frac{1}{6} M = m 9,96$	$M = m 10 : 19 = m 0,52$ $P = 4 M = m 2,08$ $C = 12 M = m 6,24$ $T = 3 M = m 1,56$ tot. $19 M = m 9,88$ $[(0,52 : 7) \times 12] : 2 =$ semidiametro $m 0,44$	$M = m 10 : 20 = m 0,50$ $P = 4 M = m 2$ $C = 13 M = m 6,5$ $T = 3 M = m 1,5$ tot. $20 M = m 10$ $[(0,50 : 7) \times 13] : 2 =$ semidiametro $m 0,46$	$M = m 10 : 22 = m 0,45$ $P = 4 M = m 1,8$ $C = 15 M = m 6,75$ $T = 3 M = m 1,35$ tot. $22 M = m 9,90$ $[(0,45 : 7) \times 15] : 2 =$ semidiametro $m 0,48$
dorico 1 : 8	$M = m 10 : 25 \frac{1}{3} = m 0,39$ $P = 5 \frac{1}{3} M = m 2,07$ $C = 16 M = m 6,24$ $T = 4 M = m 1,56$ tot. $25 \frac{1}{3} M = m 9,87$	$M = m 10 : 19 = m 0,52$ $P = 4 M = m 2,08$ $C = 12 M = m 6,24$ $T = 3 M = m 1,56$ tot. $19 M = m 9,88$ $[(0,52 : 8) \times 12] : 2 =$ semidiametro $m 0,39$	$M = m 10 : 20 = m 0,50$ $P = 4 M = m 2$ $C = 13 M = m 6,5$ $T = 3 M = m 1,5$ tot. $20 M = m 10$ $[(0,50 : 8) \times 13] : 2 =$ semidiametro $m 0,41$	$M = m 10 : 22 = m 0,45$ $P = 4 M = m 1,8$ $C = 15 M = m 6,75$ $T = 3 M = m 1,35$ tot. $22 M = m 9,90$ $[(0,45 : 8) \times 15] : 2 =$ semidiametro $m 0,42$
ionico 1 : 9	$M = m 10 : 28 \frac{1}{2} = m 0,35$ $P = 6 M = m 2,1$ $C = 18 M = m 6,3$ $T = 4 \frac{1}{2} M = m 1,57$ tot. $28 \frac{1}{2} M = m 9,97$	$M = m 10 : 19 = m 0,52$ $P = 4 M = m 2,08$ $C = 12 M = m 6,24$ $T = 3 M = m 1,56$ tot. $19 M = m 9,88$ $[(0,52 : 9) \times 12] : 2 =$ semidiametro $m 0,34$	$M = m 10 : 20 = m 0,50$ $P = 4 M = m 2$ $C = 13 M = m 6,5$ $T = 3 M = m 1,5$ tot. $20 M = m 10$ $[(0,50 : 9) \times 13] : 2 =$ semidiametro $m 0,36$	$M = m 10 : 22 = m 0,45$ $P = 4 M = m 1,8$ $C = 15 M = m 6,75$ $T = 3 M = m 1,35$ tot. $22 M = m 9,90$ $[(0,45 : 9) \times 15] : 2 =$ semidiametro $m 0,37$
corinzio/ composito 1 : 10	$M = m 10 : 31 \frac{2}{3} = m 0,31$ $P = 6 \frac{2}{3} M = m 2,06$ $C = 20 M = m 6,2$ $T = 5 M = m 1,55$ tot. $31 \frac{2}{3} M = m 9,81$	$M = m 10 : 19 = m 0,52$ $P = 4 M = m 2,08$ $C = 12 M = m 6,24$ $T = 3 M = m 1,56$ tot. $19 M = m 9,88$ $[(0,52 : 10) \times 12] : 2 =$ semidiametro $m 0,31$	$M = m 10 : 20 = m 0,50$ $P = 4 M = m 2$ $C = 13 M = m 6,5$ $T = 3 M = m 1,5$ tot. $20 M = m 10$ $[(0,50 : 10) \times 13] : 2 =$ semidiametro $m 0,32$	$M = m 10 : 22 = m 0,45$ $P = 4 M = m 1,8$ $C = 15 M = m 6,75$ $T = 3 M = m 1,35$ tot. $22 M = m 9,90$ $[(0,45 : 10) \times 15] : 2 =$ semidiametro $m 0,33$

**Tabella 1.** Confronto tra il “modulo vignelesco” e il “modulo ambrosiniano”

tale, il termine “modulo” «indica in generale il semidiametro della colonna alla base, assunto come metro delle altre parti dell’ordine. Quest’ultimo viene quindi a comporsi come la somma di un certo numero di moduli e frazioni di modulo. Vitruvio aveva seguito invece, come Vignola, il procedimento inverso, partendo dalla dimensione d’insieme - per lo più dalla larghezza della fronte del tempio - e dividendola in un dato numero di parti uguali, i moduli». Allo stesso modo, per Ambrosini «prima si deve avere stabilito di qual ordine si vuole ornare la fabbrica che si vuole fare et hanco avere agiustato le misure della grandezza della fabbrica con la distributione de gli partimenti de colonnate ho archi che si vogliono fare, e sopra dette misure e distributione si farà il modulo della *grandezza* che haverà da servire alla fabbrica»<sup>4</sup>. Si è visto, infatti, come per Ambrosini «il modulo di tutti gli ordini siano equali l’un all’altro, essendo le altezze tutte equali», fermo restando che il numero di parti in cui è necessario dividere l’altezza totale è, tuttavia, variabile (Tab. 1)<sup>5</sup>. Il modulo è quindi ricavato attraverso una serie di specifici calcoli, dedotti dai ragionamenti di Ambrosini: in primo luogo, è possibile individuare un algoritmo che descrive il valore del diametro della colonna (*Base Diameter*):

$$\text{Base Diameter} = [(0,52 : 10) \times 12] : 0,31m$$

Si desume subito come tale valore dipenda da un parametro  $m$ , variabile da cui derivano tutte le dimensioni e che, in questa trattazione, assumerà il nome di *mo-*

4 *Ibid.*, ivi p. 62.

5 *Ibid.*, Cfr. p. 59-60.

*dulo minore*, da non confondere con il *modulo maggiore*, che invece è individuato dalla formula:

$$M = [(m \times 10) : 19]$$

e che rappresenta il modulo di base, quello che Vignola, diversamente da Ambrosini, identificava con il semidiametro.

Inoltre, «La colonna del ordine corinto deve essere alta X delle sue grossezze e similmente il suo modulo doverà essere diviso in parte X e ogni parte in minute IIII»<sup>6</sup>, da cui la derivazione di due grandezze: la *Parte*, ossia un decimo del modulo maggiore, e  $p$ , che invece descrive la minima misura, sulla quale si basano i rapporti dimensionali delle modanature:

$$\text{Parte} = (M : 10) ; p = (\text{Parte} : 4)$$

Si evince chiaramente come l’utilizzo di un *software di modellazione parametrica*<sup>7</sup>, costituisca uno strumento di analisi utile ed innovativo rispetto alle *metodologie CAD* tradizionali dove, oltretutto, il lavoro 3D è sempre stato un ulteriore lavoro rispetto a quello dello sviluppo degli elaborati tecnici 2D, oltre a consentire delle verifiche proporzionali, che altrimenti, con il CAD, risulterebbero macchinose e, a volte, aleatorie<sup>8</sup>. Fondamentale, dunque, in questa fase di studio, è stato l’ausilio di *Revit Architecture*, un programma che, per mezzo di componenti parametriche, permette un approccio analitico coordinato ed omogeneo, attraverso una gerarchizzazione di *elementi intelligenti*, che

6 *Ibid.*, ivi p. 59.

7 Ai fini di questa ricerca si è utilizzato *Autodesk Revit 2014*.

8 Cfr. A. Osello, *Il futuro del disegno con il BIM per ingegneri e architetti*, Dario Flaccovio Editore, Torino, 2012, pp. 119-123.

Dimensioni		
p	0.013	= Parte / 4
m	1.000	= <input type="text"/>
Parte	0.053	= M / 10
M	0.526	= (m * 10) / 19
Base Diameter	2.013	= ((0.52 / 10) * 12) / 0.31 * m

Figura 44. Inserimento delle formule parametriche, per il calcolo di  $p$  a partire da  $m$ , all'interno del pannello "Tipi di Famiglie" (Revit)

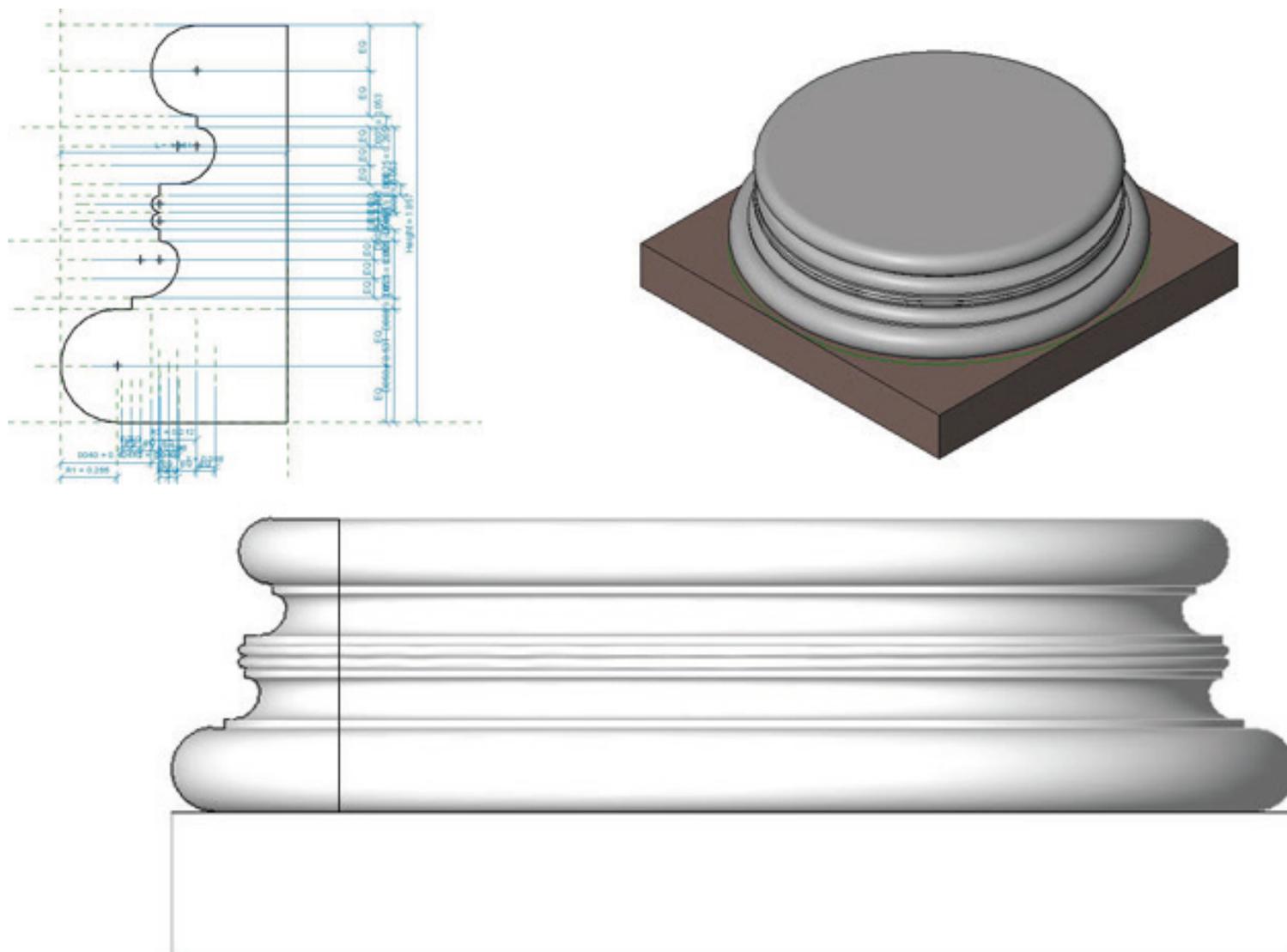


Figura 45. Costruzione della "famiglia base" attraverso il comando sweep a partire dal profilo

consentono di definire le relazioni e le interdipendenze tra gli elementi, creando, in questo modo, una vera e propria *grammatica geometrica (shape grammar)*<sup>9</sup>. Attualmente, infatti, si possono distinguere tre diverse modalità operative per definire un modello tridimensionale parametrico: *scripting*, *nodal*, *geometric constraint*. Lo *scripting* è per natura il più antico dei tre metodi e, trattandosi di programmazione vera e propria, consente la massima versatilità e accesso alle risorse del sistema.

La *parametrizzazione nodale* è un derivato dei linguaggi di programmazione visuali ad oggetti: piccole procedure di codice sono rese visibili all'utente sotto  
9 «The *Shape Grammar formalism*, developed in the 1970's by George Stiny and James Gips, was inspired by the rewrite grammars of Chomskyan formal language theory. It differs from classical rewrite grammars in two respects: 1) The distinction between terminal and non-terminal symbols is abolished. The symbols that are rewritten are the same symbols that occur in the final design; 2) It is claimed that the symbols that are rewritten are geometrical entities (for instance: line segments) rather than discrete symbols that represent such entities. They were one of the earliest algorithmic systems for creating and understanding designs directly through computations with shapes, rather than indirectly through computations with text or symbols. Over the years, shape grammars have been explored through applications addressing a variety of design problems. The first published paper on shape grammars by Stiny and Gips in 1972 illustrates shape grammars for original languages of paintings. The history of these applications in architecture and the arts is sketched in this paper. The roles of shape grammar applications in education and practice are outlined. New and ongoing issues concerning shape grammars in education and practice are discussed. The earliest Shape Grammars worked with line segments, but extensions were developed that deal with color and with three-dimensional shape». (Cfr. G. Stiny and J. Gips, *Shape Grammars and the Generative Specification of Painting and Sculpture*, *Proceedings of IFIP Congress 1971*, North Holland Publishing Co., Amsterdam, 1972; si veda anche [http://www.mit.edu/~tknight/IJDC/frameset\\_history\\_design\\_sg.htm](http://www.mit.edu/~tknight/IJDC/frameset_history_design_sg.htm)).

forma di “blocchetti” di elaborazione aventi porte di ingresso e di uscita, attraverso le quali transitano i dati, rispettivamente prima e dopo l'elaborazione. Connettendo opportunamente in sequenza qualsiasi numero di queste entità elaboranti, si ottengono complessi sistemi di elaborazione senza scrivere una riga di codice. Infine, il *geometric constraint*, la modalità impiegata in questa fase di studio, è una tecnica di modellazione parametrica, facilmente apprendibile e molto intuitiva, che prevede di mettere in relazione le diversi parti del modello attraverso vincoli geometrici e dimensionali. Si può, per esempio, stabilire che due rette siano fra loro sempre ortogonali e che la lunghezza di una sia sempre due volte quella dell'altra. Strutturando in modo appropriato un consistente numero di relazioni, si giunge a definire un modello che, al variare di una o più misure (lineari o angolari), muta significativamente nella forma<sup>10</sup>.

Quindi, dopo aver creato i parametri di base (*Base Diameter, M, Parte e p*), tutti in funzione del modulo minore *m*, mediante le formule precedentemente ricavate (Fig. 44), sono stati ricreati i profili generatori di ogni singolo elemento appartenente a *pedistallo, colonna e trabeazione*, accuratamente confrontati con i profili proposti da Ambrosini, (Fig. 32), dai cui si è poi proceduto, con l'ausilio di vincoli geometrici e dimensionali, alla creazione di *famiglie adattive*<sup>11</sup>.

10 Cfr. G.M. Valenti, J. Romor, *Geometria responsiva*, a cura di R. Migliari, *Disegnarecon*, vol.5, n.9, 2012, <http://disegnarecon.unibo.it/>.

11 «*Adaptive Components* do not have the pattern or other elements in them. They are so named because of their ability to “adapt” to the shape of other geometry. They can have multiple

Vincoli		
Y3	0.050	= D020 + ((sqrt((D020 ^ 2) + (D020 ^ 2)) / 2) * sin(60° - (90° - atan(D020 / D020))))
Y6	0.058	= D025 + ((sqrt((D025 ^ 2) + (D020 ^ 2)) / 2) * sin(60° - (90° - atan(D020 / D025))))
Y5	0.107	= D050 + ((sqrt((D050 ^ 2) + ((D040 - D010) ^ 2)) / 2) * sin(60° - (90° - atan((D040 - D010) / D050))))
Y4	0.096	= D040 + ((sqrt((D040 ^ 2) + (D035 ^ 2)) / 2) * sin(60° - (90° - atan(D035 / D040))))
Y2	0.063	= D025 + ((sqrt((D025 ^ 2) + (D025 ^ 2)) / 2) * sin(60° - (90° - atan(D025 / D025))))
Y1	0.087	= ((sqrt((D060 ^ 2) + (D060 ^ 2))) / 2) * sin(180° - ((atan(D060 / D060)) + 60°))
X3	0.029	= (sqrt((D020 ^ 2) + (D020 ^ 2)) / 2) * cos(60° - (90° - atan(D020 / D020)))
X6	0.034	= (sqrt((D025 ^ 2) + (D020 ^ 2)) / 2) * cos(60° - (90° - atan(D020 / D025)))
X5	0.062	= (sqrt((D050 ^ 2) + ((D040 - D010) ^ 2)) / 2) * cos(60° - (90° - atan((D040 - D010) / D050)))
X4	0.055	= (sqrt((D040 ^ 2) + (D035 ^ 2)) / 2) * cos(60° - (90° - atan(D035 / D040)))
X2	0.036	= (sqrt((D025 ^ 2) + (D025 ^ 2)) / 2) * cos(60° - (90° - atan(D025 / D025)))
X1	0.023	= ((sqrt((D060 ^ 2) + (D060 ^ 2))) / 2) * cos(180° - ((atan(D060 / D060)) + 60°))
Top Diameter	0.850	= Base Diameter * 0.85
Profile Width	1.019	= Parte * 12
Profile Height	2.547	= M * 3
D230	0.488	= p * 23
D220	0.467	= p * 22
D100	0.212	= p * 10
D090	0.191	= p * 9
D0725	0.154	= p * 7.25
D070	0.149	= p * 7
D060	0.127	= p * 6
D050	0.106	= p * 5
D0475	0.101	= p * 4.75
D045	0.096	= p * 4.5
D040	0.085	= p * 4
D035	0.074	= p * 3.5
D0325	0.069	= p * 3.25
D025	0.053	= p * 2.5
D020	0.042	= p * 2
D015	0.032	= p * 1.5
D0125	0.027	= p * 1.25
D010	0.021	= p
D0075	0.016	= p * 0.75
D005	0.011	= p * 0.5
D0025	0.005	= p * 0.25

Figura 46. Inserimento delle formule parametriche per le modanature

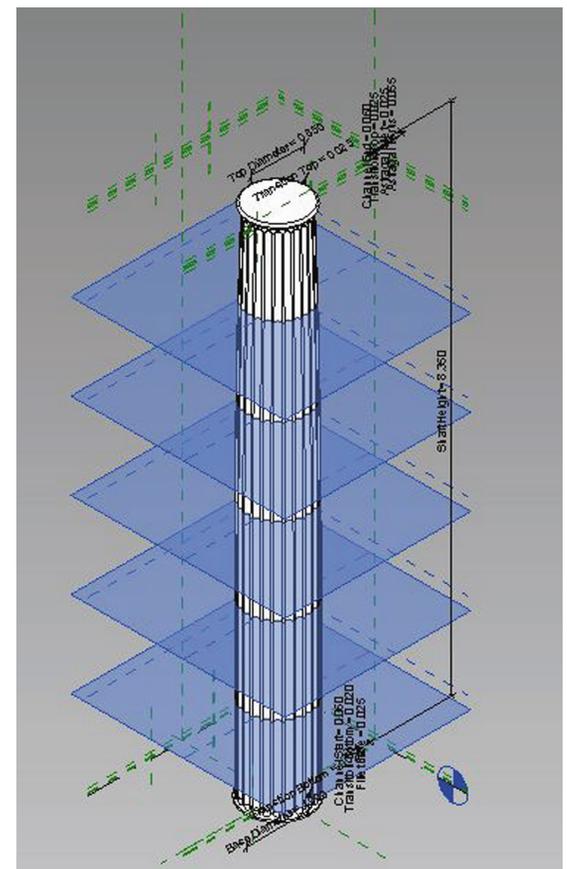


Figura 47. Costruzione della "famiglia fusto"

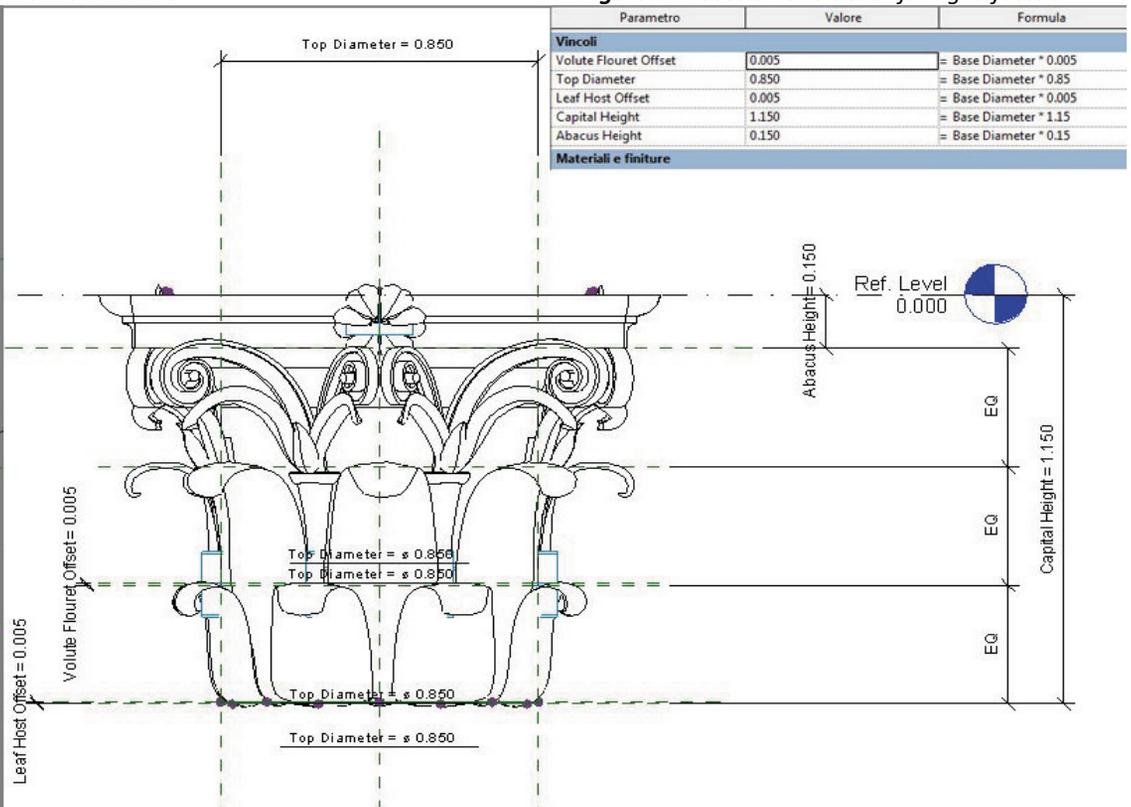
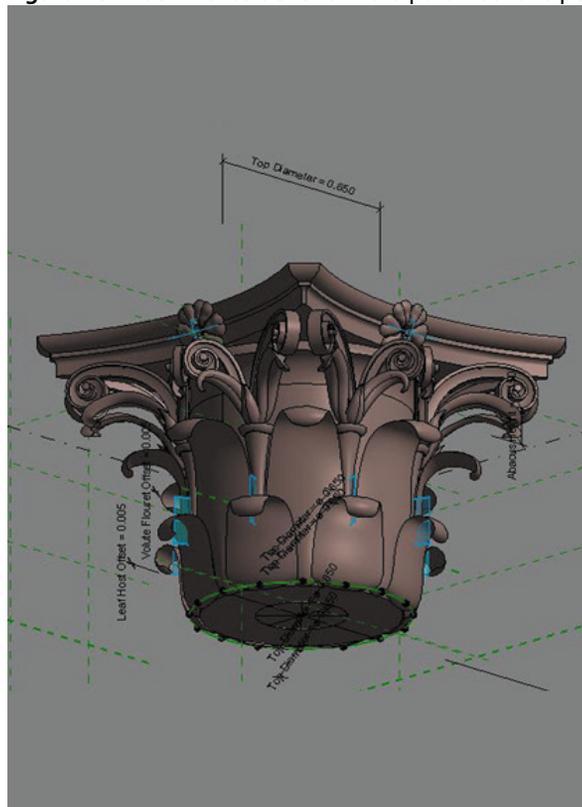


Figura 48. Proporzionamento della "famiglia capitello" con inserimento delle formule a partire da Base Diameter

In primo luogo, lo studio è stato incentrato sulla “*famiglia colonna*”, che, a livello costruttivo, risulta ulteriormente composta da tre “sotto-famiglie”: *base*, *fusto* e *capitello*.

Per la costruzione della “*famiglia base*” si è fatto affidamento sul comando *Sweep*, che permette l’estrusione di una “sotto-famiglia profilo” lungo un percorso (Fig. 45). Il profilo adottato per l’estrusione della base, così come tutti i profili generatori, è stato ricreato sull’impronta dei rapporti proporzionali indicati da Ambrosini per la modellazione delle singole modanature, calcolati a partire dal valore  $p$  (Fig. 46). Come si può ben notare in figura 40, tra i parametri creati, ve ne sono alcuni che rappresentano i raggi di costruzione delle modanature ( $X1$ ,  $Y1$ ,  $X2$ , ecc.), tali valori sono stati, anch’essi, direttamente ricondotti al parametro  $p$  per mezzo di formule trigonometriche.

La forma del fusto, invece, è stata facilmente modellata con il comando *Swept Blend*, che prevede la creazione di una superficie a partire da alcuni “profili guida”, disposti, in sezione, a diverse altezze (Fig. 47). Questo per meglio riprodurre l’effetto di rastremazione imposto dall’entasi.

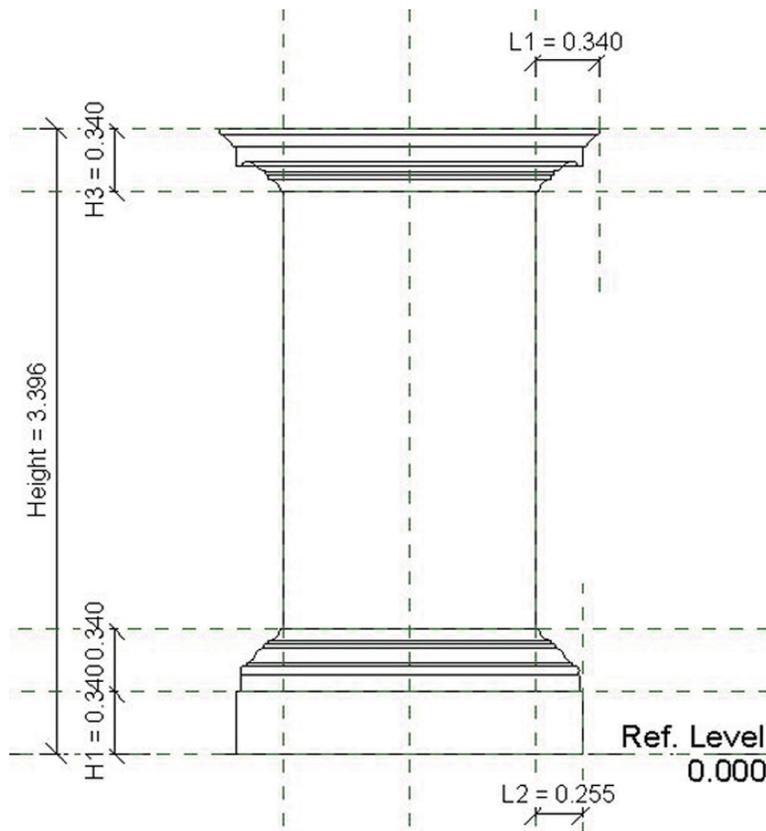
Sebbene, però, fusto e base trovino dei riscontri diretti nelle stringhe numeriche inizialmente introdotte, un discorso a parte andrebbe fatto per il capitello, la cui composizione è risultata di gran lunga più complessa “placement points” which means that they placed by making several clicks during insertion. Each click places a placement point and the family will flex to the shape of the placement points. When created carefully, this feature is very powerfull indeed» (P.F. Aubin, *Renaissance Revit. Creating Classical Architecture with Modern Software*, G3B Press, USA, 2013, ivi. p. 311)..

e contorta, perché caratterizzato da elementi decorativi molto articolati, le cui forme non sempre sono disciplinate da un linguaggio numerico. Tuttavia, un’attenta analisi dimensionale delle tavole di Ambrosini, sulla costruzione del capitello corinzio, ha permesso di collegare le proporzioni del capitello stesso alle precedenti formule, attraverso il parametro *Base Diameter* (Fig. 48).

L’elemento di gran lunga più semplice, da un punto di vista compositivo, risulta sicuramente il *pedistallo*, costituito, anch’esso, come la colonna, da tre livelli: *cimasa*, *dado* e *basamento*, la cui modellazione è stata realizzata, con procedimenti del tutto simili ai precedenti, facendo sempre in modo che tutte le dimensioni siano vincolate da formule dipendenti dai precedenti parametri (Fig. 49).

Come si può osservare, l’utilizzo di un software parametrico ha, oltretutto, permesso una scomposizione, di colonna e pedistallo, del tutto inerente alla strutturazione gerarchica introdotta da Vitruvio, valorizzando consistentemente la grammatica geometrica che risiede alla base dell’architettura classica. È noto, infatti, che l’esistenza di ogni singolo elemento di queste due famiglie assume valore solo ed esclusivamente in relazione all’esistenza di ogni altra parte: il capitello, ad esempio, esiste solo se vi è un fusto sul quale appoggiarsi, così come il fusto stesso troverà posizione su di una base.

Gli ordini classici, infatti, codificati per la prima volta da Vitruvio nel *De Architectura*, sono rappresentati come una sequenza morfologicamente e dimensional-



Parametro	Valore	Formula
<b>Vincoli</b>		
Y3	0.096	$= D0375 + ((\text{sqrt}((D0375^2) + (D040^2)) / 2) * \sin(60^\circ - (90^\circ - \text{atan}(D040 / D0375))))$
Y2a	0.000	=
Y2b	0.000	=
Y1	0.043	$= ((\text{sqrt}((D030^2) + (D030^2)) / 2) * \sin(180^\circ - ((\text{atan}(D030 / D030)) + 60^\circ))$
X3	0.055	$= (\text{sqrt}((D0375^2) + (D040^2)) / 2) * \cos(60^\circ - (90^\circ - \text{atan}(D040 / D0375)))$
X2a	0.000	=
X2b	0.000	=
X1	0.012	$= ((\text{sqrt}((D030^2) + (D030^2)) / 2) * \cos(180^\circ - ((\text{atan}(D030 / D030)) + 60^\circ))$
L2	0.252	$= p * 12$
L1	0.336	$= p * 16$
H1	0.336	$= p * 16$
Width	4.351	$= \text{Base Diameter} * 1.34$
Height	3.396	$= 4 * M$
H3	0.336	$= p * 16$
H2	0.336	$= p * 16$
Depth	4.351	$= \text{Base Diameter} * 1.34$
D0575	0.121	$= p * 5.75$
D050	0.105	$= p * 5$
D040	0.084	$= p * 4$
D0375	0.079	$= p * 3.75$
D030	0.063	$= p * 3$
D025	0.053	$= p * 2.5$
D0175	0.037	$= p * 1.75$
D015	0.032	$= p * 1.5$
D0125	0.026	$= p * 1.25$
D010	0.021	$= p$
D0075	0.016	$= p * 0.75$
<b>Dimensioni</b>		
p	0.021	$= \text{Parte} / 4$
m	1.613	=
Parte	0.085	$= M / 10$
M	0.849	$= (m * 10) / 19$
Base Diameter	3.247	$= ((0.52 / 10) * 12) / 0.31 * m$

Figura 49. Costruzione della "famiglia piedistallo" con inserimento delle formule

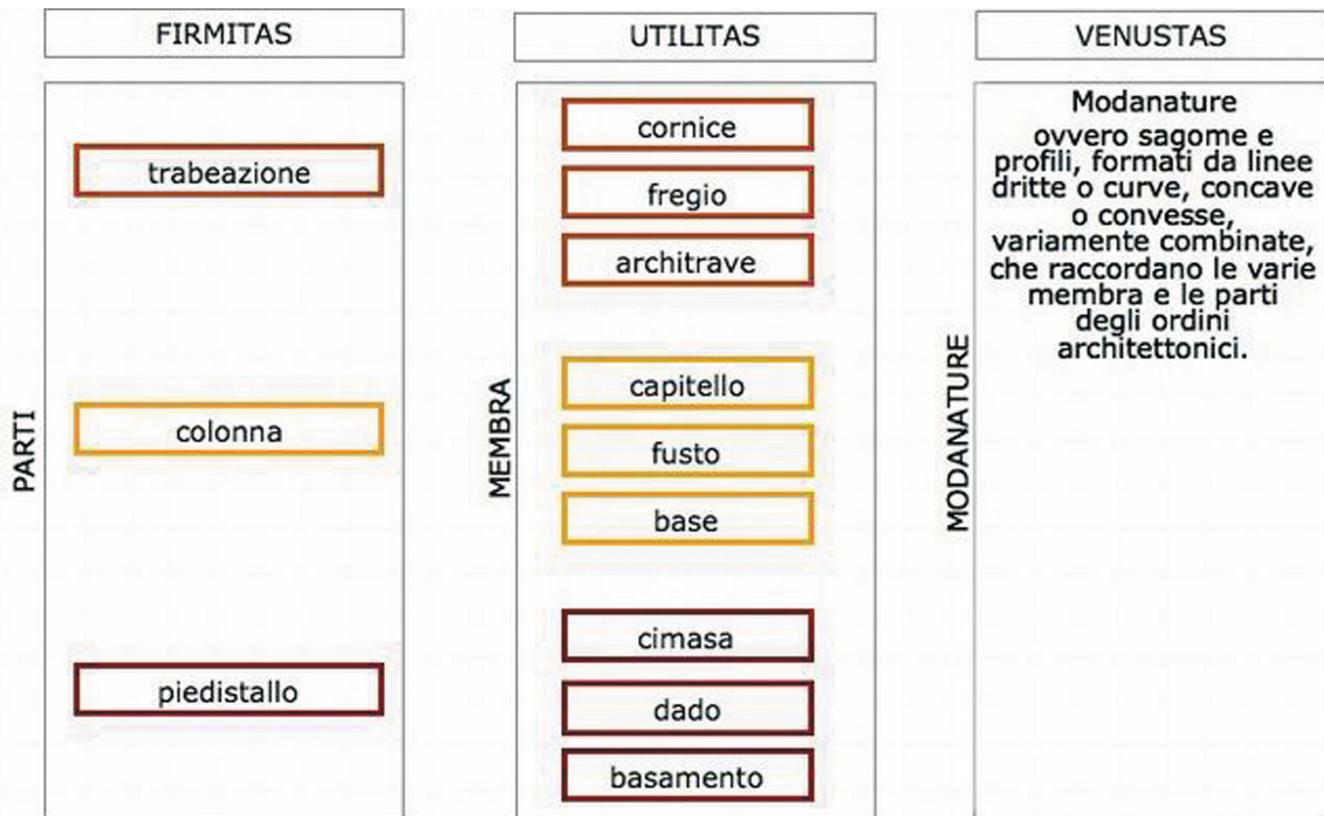


Figura 50. Organizzazione gerarchica degli ordini architettonici

mente correlata. Negli ordini è riscontrabile un'organizzazione gerarchica dei vari elementi che permette di distinguere tre livelli principali: costruttivo, formale e decorativo. Il primo livello è quello della *firmitas*, che scandisce il proporzionamento delle grandi masse, il secondo è quello dell'*utilitas*, relativo ad un'ulteriore suddivisione delle parti, ed il terzo, quello della *venustas*, che indica come viene modellato il singolo elemento (Fig. 50).

Se si volesse dare una chiave di lettura più attuale a questa strutturazione, si potrebbe parlare di *costruzione*, *funzione* e *forma*, che rappresentano i caposaldi di un'opera di architettura. Per meglio comprendere questo ragionamento si può fare riferimento alle categorie descritte dalla *semiotica*<sup>12</sup>: la *sintattica*, che studia le combinazioni dei segni, senza curarsi dei loro specifici significati e delle loro relazioni con il comportamento in cui hanno luogo, la *pragmatica*, che invece è la parte della semiotica che prende in esame l'origine, gli usi e gli effetti dei segni in rapporto al comportamento dove essi si manifestano, ed infine la *semantica*, che si occupa del significato dei segni e di tutte le diverse maniere del significare.

Associando la triade della semiotica all'architettura, si nota come la sintattica si riferisca al livello della *firmitas*, quello, cioè, della costruzione. Analogamente la pragmatica abbraccia il concetto di *utilitas* e, quindi,

---

12 La *semiotica* (dal termine greco σημεῖον *semeion*, che significa "segno") è la disciplina che studia i segni e il modo in cui questi abbiano un senso (significazione). Le categorie sintattica, pragmatica e semantica furono introdotte da Charles Morris (1901 – 1979).

descrive la funzione dell'opera di architettura. Infine, la semantica riguarda il terzo livello, quello della *venustas*, ossia della forma, intesa come sintesi di tutte e tre le categorie. La *venustas*, infatti, non è solo preoccupazione estetica, la radice "venus" nasconde un dominio semantico più ampio: si fa riferimento alle emozioni, alla venerazione, pertanto appare più utile individuare il significato, il valore delle scelte architettoniche, indagando sul loro scopo. Il capitello corinzio, ad esempio, non assume la sua tipica forma per una motivazione strutturale, ma piuttosto per un mero fatto estetico, con la finalità, dunque, di trasmettere emozioni attraverso il "bello".

Un ragionamento del tutto analogo, e di gran lunga più significativo ai fini di una più profonda comprensione di tale argomentazione, va fatto per la *trabeazione*, o più precisamente solo per alcuni elementi di essa: i *dentelli* e i *modiglioni*. Il fatto estetico di questi componenti architettonici, così come per il capitello, non è giustificato da alcuna risposta strutturale, e neppure il loro posizionamento deriva da giustificazioni di alcuna natura, se non quella puramente estetica. Resta, perciò, da analizzare ed individuare, quale rapporto semantico intercorre tra essi e i parametri precedentemente ricavati. I numeri e la geometria, infatti, con i loro principi armonici e oggettivi, sembrano garantire un controllo estetico e formale.

Innanzitutto, è doveroso sottoporre il lettore ad un'osservazione molto importante: nella tavola comparativa del trattato di Ambrosini (Fig. 30), per gli schemi dei diversi ordini, comprensivi di piedistallo e rappresen-

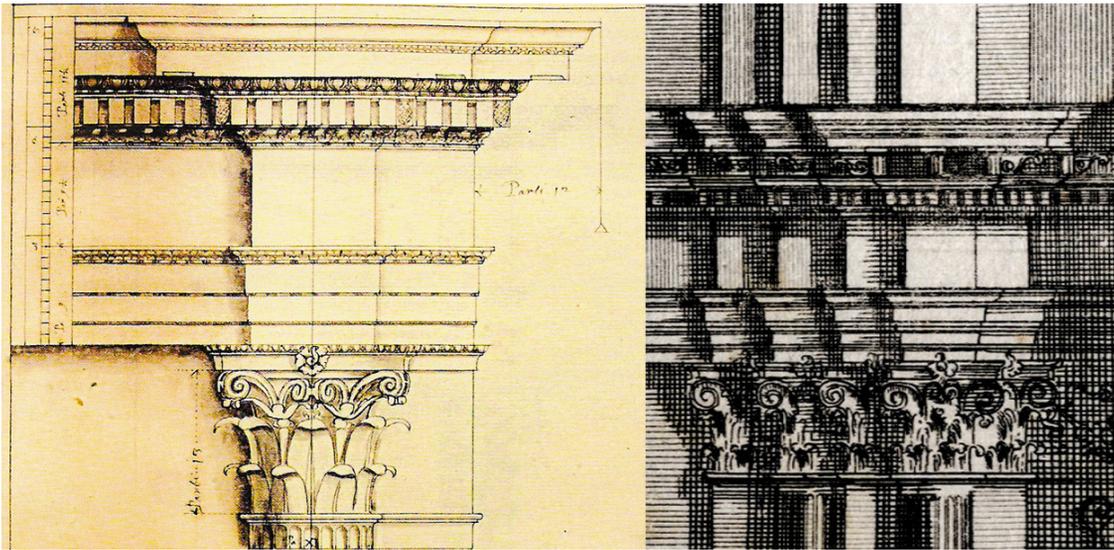
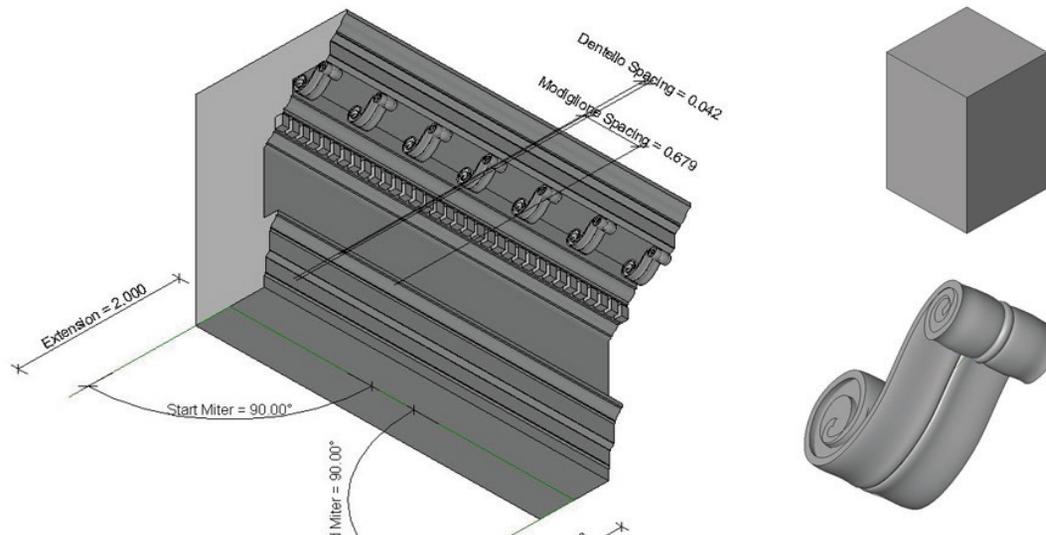


Figura 51. Confronto tra la Nuova Regola e le Stampe di Cavazzoni del sec.XVIII



Parametro	Valore	Formula
<b>Vincoli</b>		
Modiglione Z	2.117	= Profile Height - (p * 20.5)
Modiglione Spacing	0.672	= p * 32
Lunghezza (default)	4.221	= p * 201
Extension	6.494	= Base Diameter * 2
Dentello Z	1.812	= Profile Height - (p * 35)
Dentello Spacing	0.042	= p * 2
<b>Grafica</b>		
Numero Modiglioni (default)	7	= ((Lunghezza + ((p * 36) * cos(End Miter) / sin(Start Miter))) / Modiglione Spacing) + Extra Modiglione
Numero Dentelli (default)	34	= ((Lunghezza + ((p * 27) * cos(End Miter) / sin(Start Miter))) / (p * 6)) + Extra Dentello
Extra Modiglione (default)	1	=
Extra Dentello (default)	0	=
<b>Dimensioni</b>		
p	0.021	= Parte / 4
m	1.613	=
Start Miter (default)	90.000°	=
Profile Height	2.547	= M * 3
Primo Modiglione Offset (default)	0.000	= (p * 36) * cos(Start Miter) / sin(Start Miter)
Primo Dentello Offset (default)	0.000	= (p * 27) * cos(Start Miter) / sin(Start Miter)
Parte	0.085	= M / 10
M	0.849	= (m * 10) / 19
End Miter (default)	90.000°	=
E2	1.624	= Extension * 0.25
Base Diameter	3.247	= ((0.52 / 10) * 12) / 0.31 * m

Figura 52. Posizionamento di dentelli e modiglioni lungo la trabeazione con inserimento delle formule

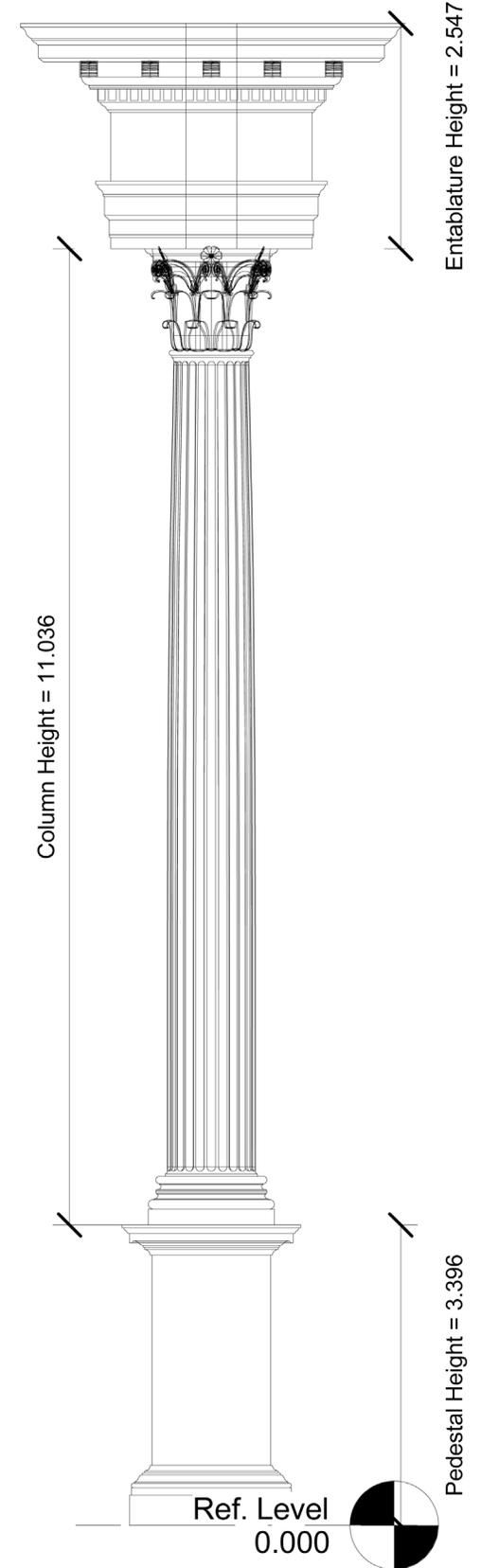


Figura 53. Piedistallo - colonna - trabeazione

tati con la trabeazione profilata su entrambi i lati, una linea verticale individua due possibili varianti. Vengono ripresi i due celebri modelli antichi che, già utilizzati da Vignola per la sua Regola, sono considerati, con tutta evidenza, esempi di cornice con *mutuli*<sup>13</sup> o con dentelli, due elementi che si escludono a vicenda.

Tuttavia, Ambrosini non utilizza il termine “mutuli” e assimila questa parte della sottocornice, caratteristica del dorico, ai modiglioni degli ordini più ornati, sostenendo che «A tutti gli cinque ordini di architettura si può fare la cornice con li modilioni e senza»<sup>14</sup>.

Tutto ciò andrebbe a compensare la discrepanza che intercorre tra le tavole di Ambrosini, sui profili della trabeazione corinzia, che presentano separatamente le soluzioni con dentelli o con modiglioni, e le stampe di Cavazzoni, che, al contrario, raffigurano le trabeazioni della chiesa di Gesù e Maria corredate di entrambi gli elementi (Fig. 51).

Nella parte generale del suo trattato, inoltre, Ambrosini affronta la questione dell'articolazione del colonnato, di difficile realizzazione nel caso di ordini con la trabeazione arricchita da modiglioni, «per causa della divisione et partimento di detti modiglioni [...] essendo che sempre è necessario che siano al dritto del centro delle colonne». In realtà la soluzione dello spinoso problema non sembra affidata ad una norma precisa

13 Dal latino *mutulus*, che significa modiglione (Cfr. . F. Bergonzoni, Note sulle unità di misura bolognesi, in I portici di Bologna e l'edilizia civile e medievale, a cura di F. Bocchi, Grafis Edizioni, Bologna, 1990, p. 317).

14 Cfr. M. Ricci, P. Zampa, *Teoria e Pratica dell'architettura a Bologna tra Cinquecento e Seicento. La Nuova Regola di Floriano Ambrosini*, Campisano Editore, Roma, 2009, pp. 61-64.

e appare, piuttosto, risolta attraverso la modulazione del rapporto tra l'ampiezza della luce ed il numero di modiglioni stessi<sup>15</sup>.

Perciò, una volta estruso il profilo generatore della trabeazione e solo dopo aver creato gli elementi modiglione e dentello, anch'essi regolati da vincoli geometrici e dimensionali, si è potuto procedere con il posizionamento di questi ultimi nei rispettivi punti di alloggiamento, grazie all'inserimento di parametri dimensionali (*Modiglione Z*, *Modiglione Spacing*, *Dentello Z*, *Dentello Spacing*), che ne definiscono la posizione e l'intervallo, e di un parametro, cosiddetto *intero*<sup>16</sup>, regolato da una formula che, invece, ne definisce il numero in funzione della lunghezza della trabeazione (Fig. 52).

Si è già parlato degli innumerevoli vantaggi che risiedono nell'utilizzo di Revit, tuttavia, in alcuni casi, tali benefici giocano un ruolo da antagonista: sebbene, infatti, l'utilizzo di un software parametrico consente un'analisi accurata, grazie alla sua minuziosa precisione e alla sua capacità di controllare le geometrie attraverso delle formule, e permette inoltre l'assemblaggio di ogni famiglia in un unico progetto, va però preso in considerazione l'eventuale problema della dimensione del file. In questo particolare caso di studio, infatti, appare alquanto improbabile immagazzinare, all'interno di un unico file di progetto, una quantità così elevata di informazioni numeriche e grafiche, a causa dell'eccessiva dimensione che assumerebbe il file e che, quindi,

15 Cfr. Ibid, p. 63-64.

16 Si tratta di un parametro che esprime un numero intero.

determinerebbe l'impossibilità del suo utilizzo.

Tuttavia, grazie alla possibilità di generare delle *famiglie bi-dimensionali*<sup>17</sup>, è stato possibile assemblare tra loro piedistallo, colonna e trabeazione (Fig. 53).

Infine, il modello è stato esportato in CAD, con l'intento di creare una base piuttosto dettagliata, sulla quale fondare la seconda fase di studio: l'analisi metrologica e dimensionale.

---

17 «Sometimes the best way to manage the file size issue is use *two-dimensional families*. You can embed two-dimensional representations of a complex family directly into the model family» (P.F. Aubin, *Renaissance Revit. Creating Classical Architecture with Modern Software*, G3B Press, USA, 2013, cit. p. 436).

## Spolvero e digitalizzazione delle testimonianze grafiche: il piede bolognese ed il rettangolo aureo come unità di misura

L'architettura è un sistema complesso fatto di parti e di elementi che interagiscono sul piano della composizione. Si deve riconoscere ciò che riconduce il sistema all'unità, individuando il sistema di relazioni che intercorre tra le parti, risalendo cioè alle matrici geometriche, alle griglie ortogonali, ai rapporti proporzionali ed ai rapporti aurei sottesi alla composizione di insieme, esplicitando la modularità che ne definisce il disegno. A partire dal Rinascimento la teoria delle proporzioni diviene centrale perché cessa di essere finalizzata principalmente alla pratica costruttiva e acquista un valore universale in quanto fondamento stesso del "bello", in architettura come nelle arti in genere.

Mentre la scoperta e pubblicazione del testo di Vitruvio dà impulso alla ricerca di nuovi criteri di misurazione proporzionale, il recupero della tradizione pitagorica e platonica – che fonda l'armonia sui numeri e la vede esemplificata nelle proporzioni del corpo umano – porta ad approfondire gli studi matematici e geometrici, le correlazioni tra le misure del corpo umano e composizione architettonica, i rapporti fra numeri e musica. Tutto ciò si traduce in architettura nella ricerca di un sistema compositivo spaziale realizzato mediante rapporti armonici e trame geometriche: i moduli che suddividono la pianta descrivono anche la trama altimetrica; l'unità

ensoria adottata è sfruttata sia come misura unitaria sia come modulo di rapporti numerici; interno ed esterno dell'edificio sono riferiti ad un unico reticolo dimensionale, con moduli legati a serie numeriche ben definite<sup>18</sup>.

Perciò, sebbene si sia già definito, nel precedente paragrafo, il *modulo* che sta alla base di ogni rapporto tra le grandezze, resta ancora da decifrare quali siano le reali dimensioni da attribuire alle testimonianze grafiche, custodite all'interno del Monastero di Gesù e Maria, in via Santa Rita 4, che, come già detto, raffigurano i presunti progetti originali della chiesa di Gesù e Maria.

Risulta alquanto evidente, infatti, che i disegni abbiano inevitabilmente subito deterioramenti dovuti dal tempo e, non essendo riportata su di essi alcuna nota dimensionale, si è dovuto, innanzi tutto, scansionare le stampe e, in un secondo momento, attraverso l'utilizzo di software di fotoritocco<sup>19</sup>, effettuare un vero e proprio raddrizzamento<sup>20</sup> delle linee, evitando ulteriori alterazioni dimensionali e mantenendo ortogonalità e parallelismi tra le linee (Fig. 54).

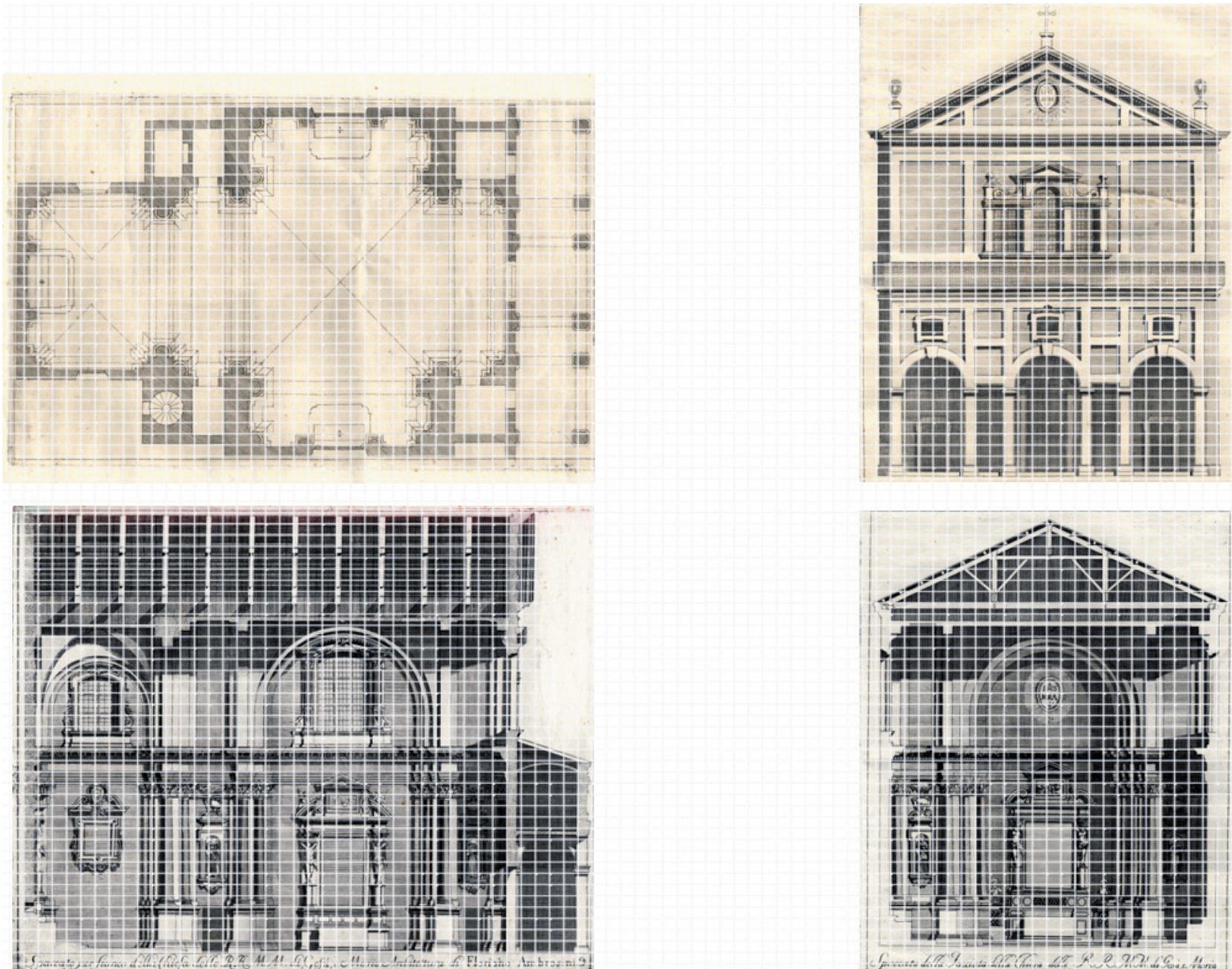
Il secondo e fondamentale passo è stato quello di digitalizzare i disegni, grazie ad una tecnica assimilabile a quella dello *spolvero*<sup>21</sup>, ma eseguita con l'ausilio di

18 Cfr. M. Ducci, D. Maestri, *Scienza del disegno. Manuale per le Facoltà di Architettura e di Ingegneria*, Utet, Torino, 2004, p.94.

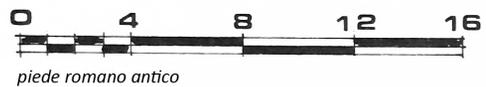
19 Ai fini di questa ricerca si è utilizzato *Adobe Photoshop CS5*.

20 Il *fotoraddrizzamento* è una tecnica che permette la restituzione di una perfetta orto-foto, attraverso comandi di alterazione prospettiva, presenti all'interno di software di fotoritocco.

21 Lo *spolvero* è una tecnica per riportare su una superficie un disegno preparatorio eseguito su un foglio di carta o su un cartone. Consiste nel perforare il tracciato del disegno e applicare il



**Figura 54.** Fotoraddrizzamento delle Stampe di Cavazzoni del sec.XVIII (Photoshop)



**Figura 59.** Le unità di misura lineari dei tre sistemi metrici che si sono succeduti nel territorio bolognese da sec.II a.C. ad oggi

un software di disegno CAD<sup>22</sup>, ottenendo quindi degli elaborati grafici di gran lunga più definiti e dettagliati (Figg. 55, 56, 57, 58), indispensabili ai fini di un'analisi metrica finalizzata all'individuazione delle dimensioni reali dell'intera chiesa.

Si è già accennato alla perfetta interoperabilità che intercorre tra il software di modellazione parametrica *Revit* e quello di disegno CAD *Autocad*, grazie alla quale è stato possibile esportare gli elaborati grafici bidimensionali della colonna, precedentemente modellata attraverso parametrizzazione, nello spazio di disegno CAD.

Questo importantissimo passaggio ha conseguentemente permesso di tradurre le proporzioni globali degli alzati, risultanti dallo spolvero dei disegni cartacei, nei rapporti, sicuramente più precisi, che sono emersi in seguito alla precedente analisi semantica della colonna corinzia in tutte le sue componenti.

Per meglio comprendere questa fase di studio, però, bisogna innanzi tutto fare riferimento a quelle che erano le unità di misura vigenti nell'edilizia seicentesca a Bologna.

*Pertica, piede, braccio, doppio braccio* erano infatti le unità fondamentali di misura lineare nel sistema me-

---

foglio sulla superficie prescelta, battendo su di esso un sacchetto (detto anch'esso spolvero) pieno di materia colorante in polvere: passando attraverso i fori, la polvere lascia sulla superficie punti colorati corrispondenti alle linee del disegno. In campo digitale questa tecnica subisce delle variazioni, diventando molto più simile alla tecnica del *ricalco*: si effettua, infatti, un ripasso delle linee su di un supporto fotografico, precedentemente caricato all'interno dell'area di disegno (Cfr. voce: *spòlvero*, in *Treccani.it*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/spolvero/>).

22 Ai fini di questa ricerca si è utilizzato *Autodesk Autocad 2012*.

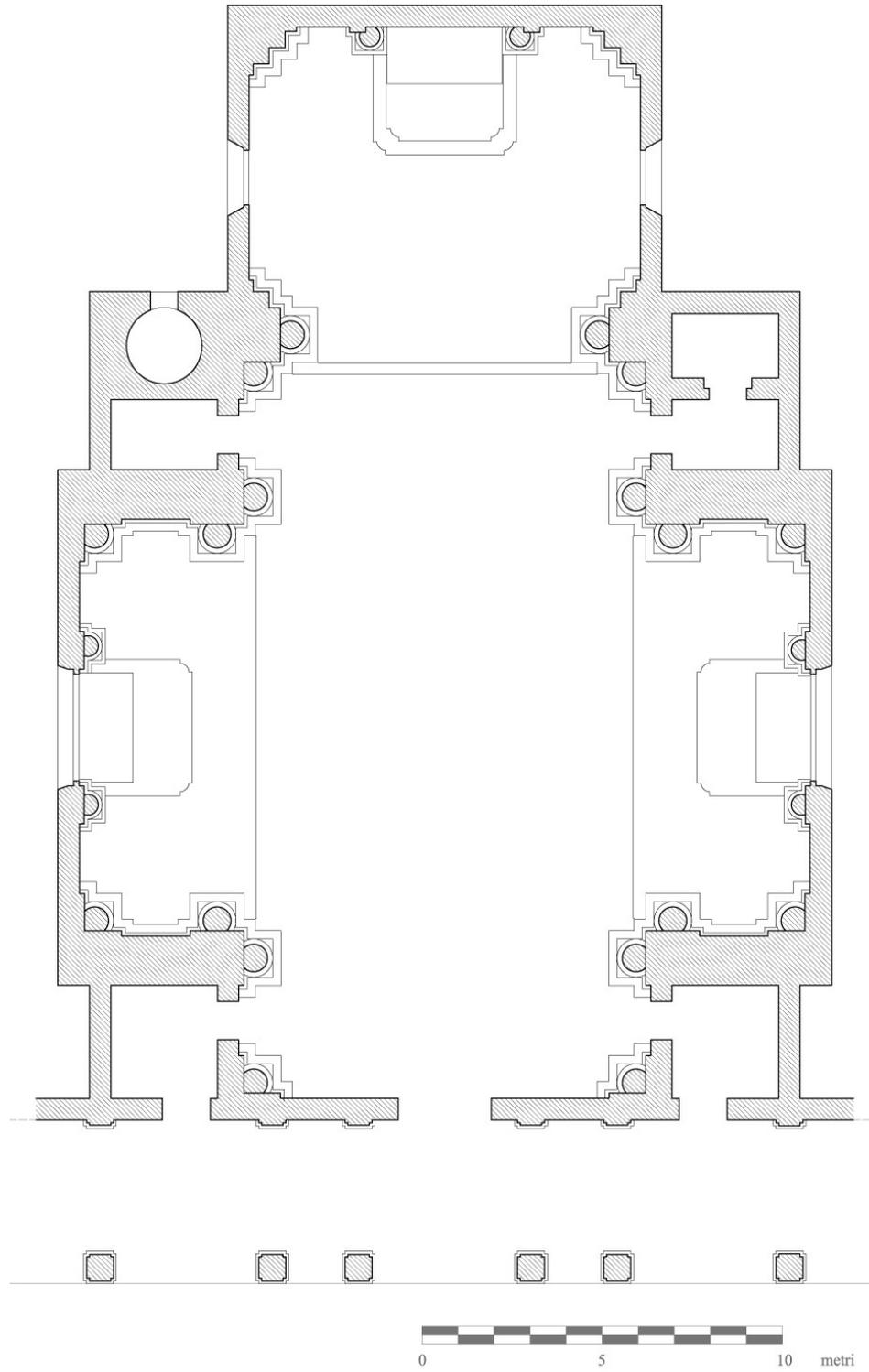
trico bolognese, reso ufficiale almeno dalla metà del secolo XIII, sicuramente in uso nel Seicento, e destinato a durare senza variazioni fino al 1861, anno in cui entrò in vigore il sistema metrico decimale, ancora oggi di uso comune<sup>23</sup>. Tale sistema mensorio deriva direttamente dal sistema metrico romano, la cui misura fondamentale era rappresentata dal *piede*, cui oggi si assegna convenzionalmente una lunghezza di circa 29,6 centimetri. Analogamente espressione del sistema di misurazione bolognese sono le "*once*", dodici delle quali formano quel *piede*, equivalente a circa 38 centimetri (Fig. 59), che assumerà, invece, il ruolo di unità metrica di base nel sistema bolognese<sup>24</sup>.

La scala metrica adottata nel processo di modellazione parametrica della colonna, già descritto nel paragrafo precedente, è, perciò, proprio il *piede bolognese* che, necessariamente, viene adottato anche come unità di misura degli elaborati grafici riguardanti prospetto e sezioni della chiesa, ottenuti dallo spolvero.

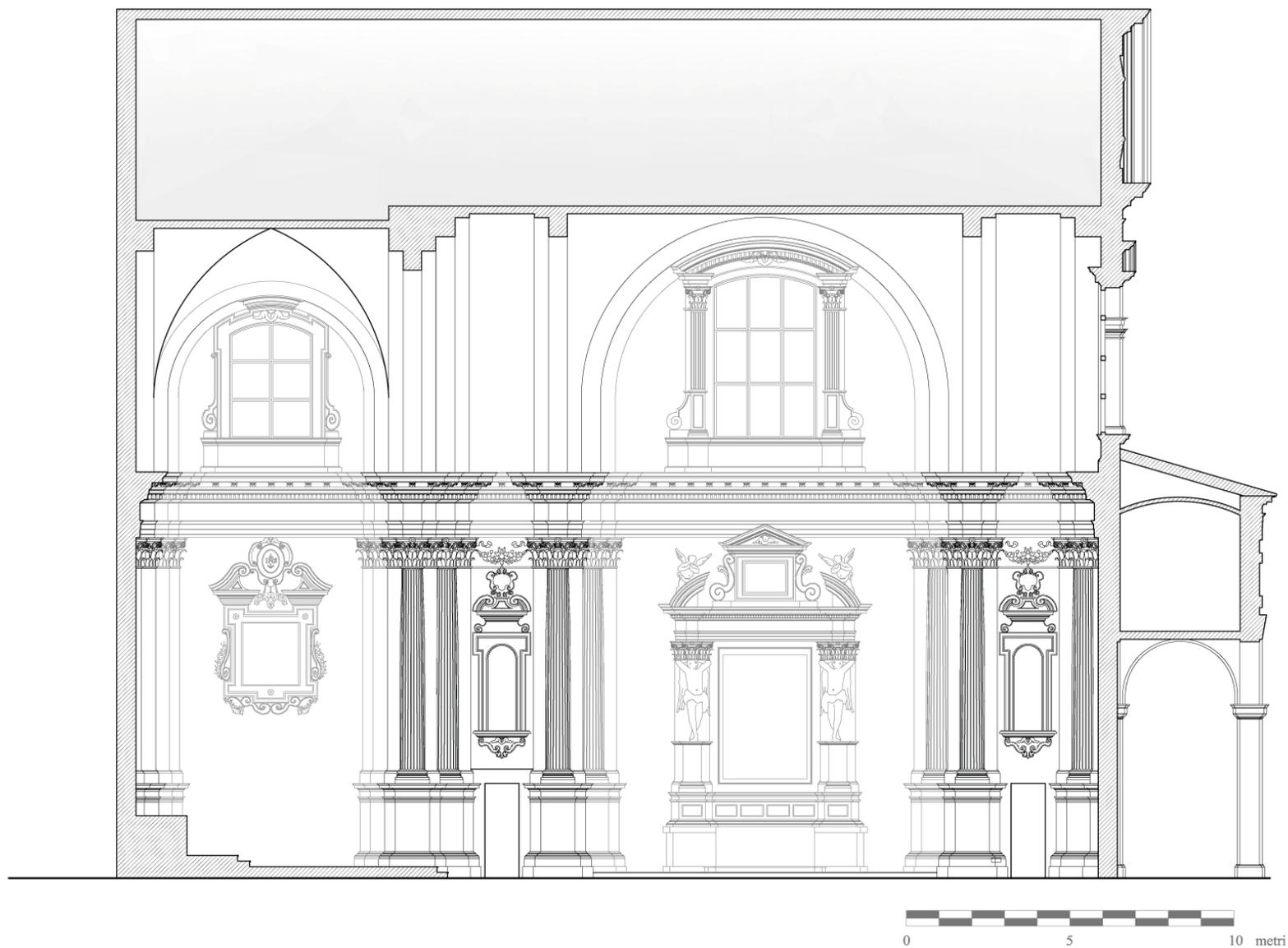
Successivamente si è potuto importare, all'interno di questi ultimi, la sagoma bidimensionale derivata dal modello parametrico della colonna (Fig. 53). Solo in seguito al confronto proporzionale dei due elaborati, è stato possibile scalare i disegni relativi agli alzati adattandoli alle misure del profilo della colonna che, in questa fase di studio, assume una dimensione del diametro di base pari ad un piede bolognese (*Base Diameter = 1.000*).

23 Cfr. F. Bergonzoni, *Note sulle unità di misura bolognesi*, in *I portici di Bologna e l'edilizia civile e medievale*, a cura di F. Bocchi, Grafis Edizioni, Bologna, 1990, p.168.

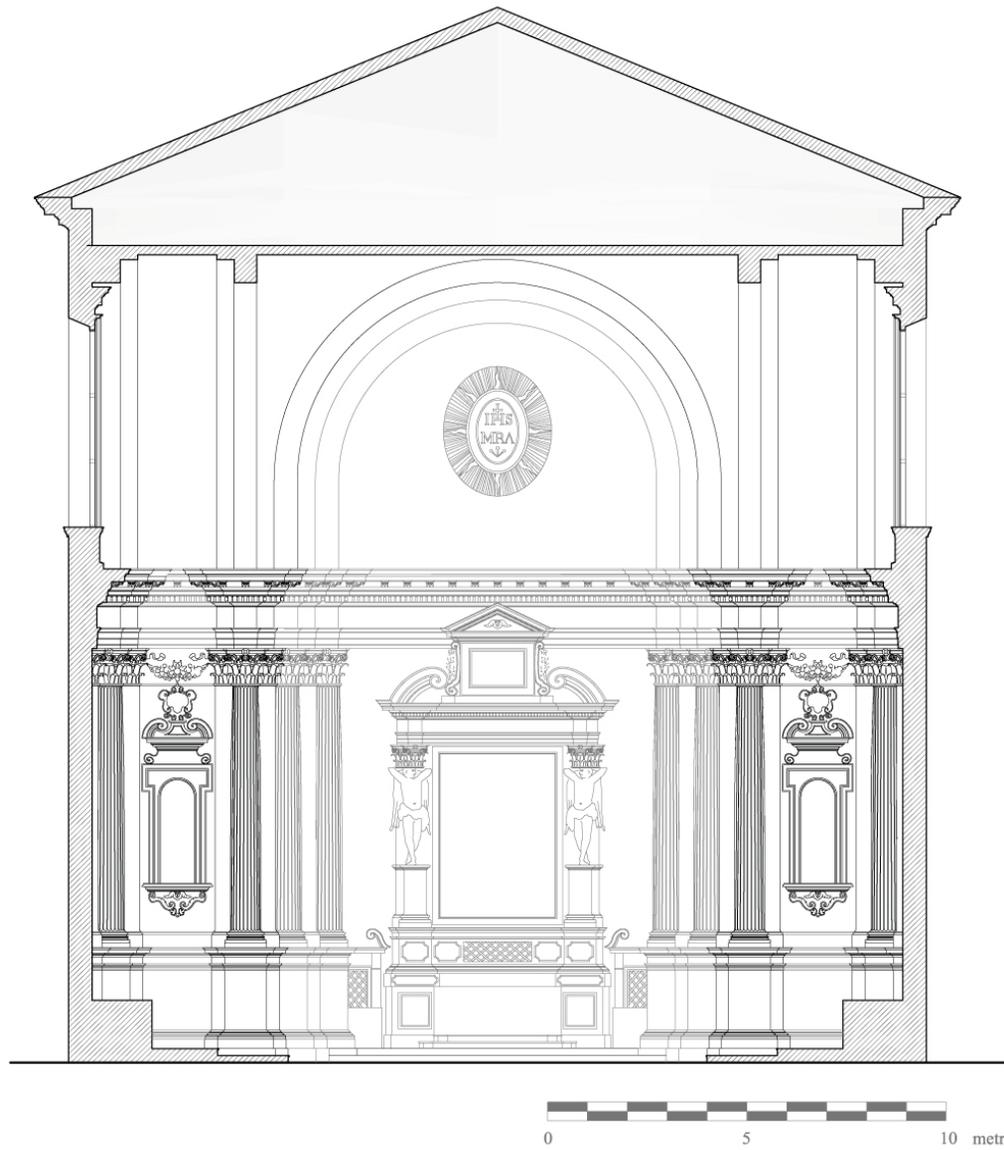
24 Cfr. *Ibid.*, pp.163-167.



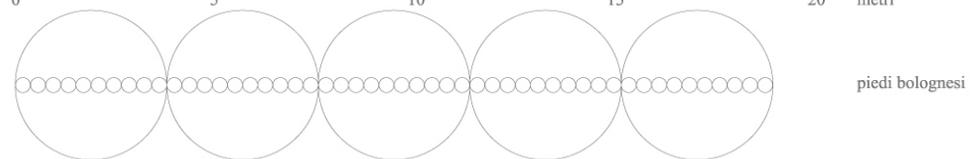
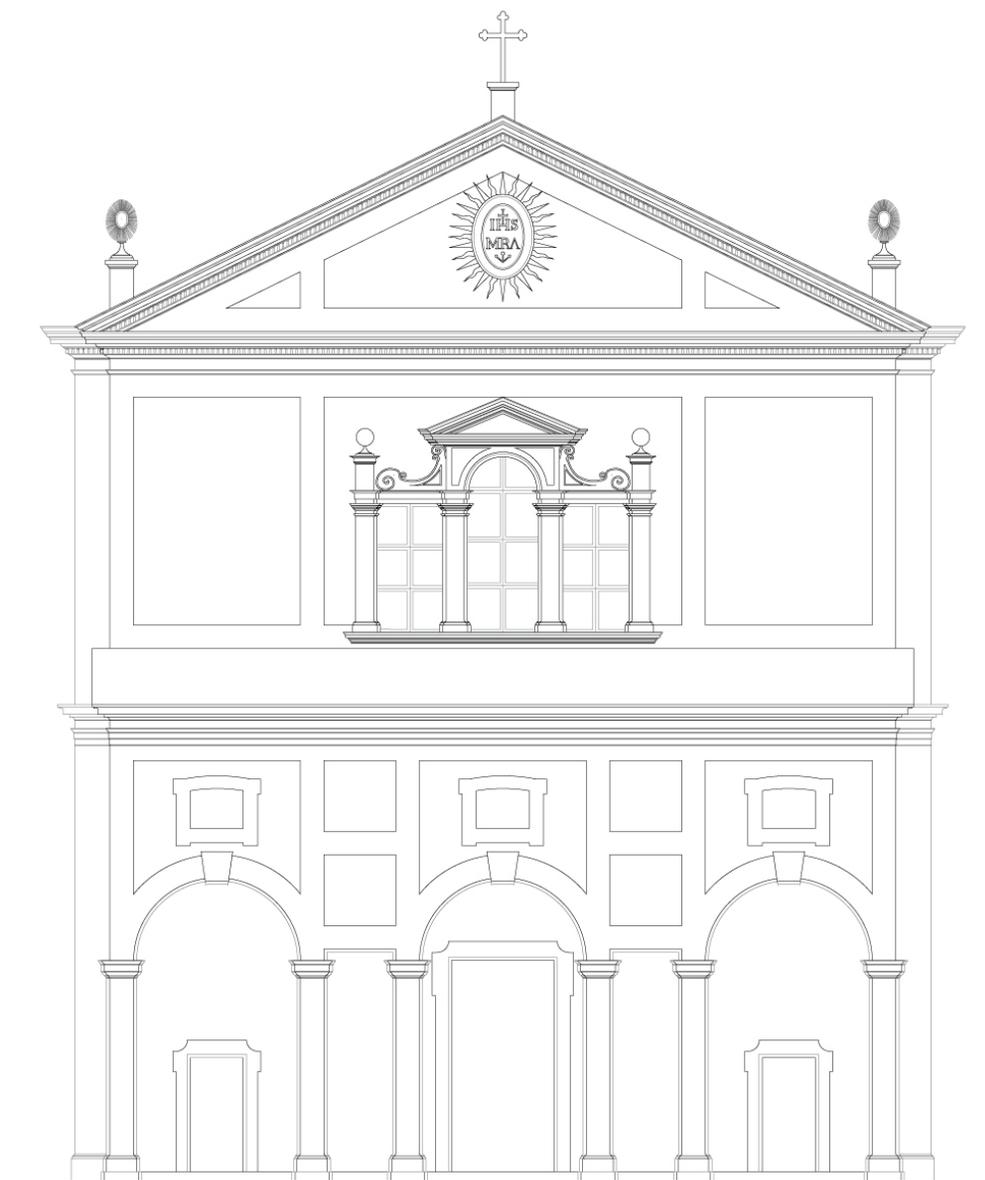
**Figura 55.** Elaborato bidimensionale CAD: pianta



**Figura 56.** Elaborato bidimensionale CAD: sezione longitudinale



**Figura 57.** Elaborato bidimensionale CAD: sezione trasversale



**Figura 58.** Elaborato bidimensionale CAD: prospetto

	<p>“PREDA” (pietra)</p> <hr/> <p>mattone comune</p>	<p>onc. <math>9 \times 4 \times 1\frac{2}{3}</math></p> <hr/> <p>cm <math>28,5 \times 12,7 \times 5,3</math></p>
	<p>“PREDA LARGA DA SALEGAR VOLTAR”</p> <hr/> <p>mattone per pavimenti e volte</p>	<p>onc. <math>9 \times 5 \times 1\frac{1}{2}</math></p> <hr/> <p>cm <math>28,5 \times 15,8 \times 4,7</math></p>
	<p>“PREDA GROSSA DA TAGLIAR”</p> <hr/> <p>mattone grosso da sagomare a scalpello</p>	<p>onc. <math>9 \times 4 \times 2\frac{1}{2}</math></p> <hr/> <p>cm <math>28,5 \times 12,7 \times 7,9</math></p>
	<p>“TAVELLA DA SALIGARE”</p> <hr/> <p>tavella da pavimento</p>	<p>onc. <math>9 \times 5 \times 1</math></p> <hr/> <p>cm <math>28,5 \times 15,8 \times 3,2</math></p>
	<p>“TAVELLA DA CUPERTO”</p> <hr/> <p>tavella da tetto</p>	<p>onc. <math>12 \times 5 \times 1\frac{1}{2}</math></p> <hr/> <p>cm <math>38 \times 15,8 \times 4,7</math></p>
	<p>“QUADRO COMUNE PER SALEGAR”</p> <hr/> <p>quadro comune da pavimento</p>	<p>onc. <math>6 \times 6 \times 1\frac{1}{2}</math></p> <hr/> <p>cm <math>19 \times 19 \times 4,7</math></p>
	<p>“QUADRO DA TASELLARE”</p> <hr/> <p>quadro per pavimenti su solai</p>	<p>onc. <math>6 \times 6 \times 1\frac{1}{3}</math></p> <hr/> <p>cm <math>19 \times 19 \times 4,2</math></p>
	<p>“QUADRO GRANDE”</p> <hr/> <p>quadro grande da pavimento</p>	<p>onc. <math>8 \times 8</math></p> <hr/> <p>cm <math>25,4 \times 25,4</math></p>
	<p>“SPALLEREZZA”</p> <hr/> <p>mattone speciale per finestre</p>	<p>onc. <math>4 \times 2\frac{1}{2}</math></p> <hr/> <p>cm <math>12,7 \times 7,9</math></p>
	<p>“CUPO COMUNE”</p> <hr/> <p>coppo comune</p>	<p>onc. <math>14 \times 6/4 \times \frac{2}{3}</math></p> <hr/> <p>cm <math>44,3 \times 19/12,7 \times 2,1</math></p>
	<p>“CUPO GRANDE”</p> <hr/> <p>coppo grande</p>	<p>onc. <math>20 \times 8/6 \times 1</math></p> <hr/> <p>cm <math>63,3 \times 25,3/19 \times 3,2</math></p>
	<p>“EMBRICE”</p> <hr/> <p></p>	<p>onc. <math>10,5 \times 13/16</math></p> <hr/> <p>cm <math>33,2 \times 41,1/50,5</math></p>
	<p>“BIETTONE DA POZZO”</p> <hr/> <p>mattone speciale per pozzi</p>	<p>onc. <math>7 \times 8/4 \times 2</math></p> <hr/> <p>cm <math>22,2 \times 25,3/12,7 \times 6,3</math></p>

Figura 60. Tipi di laterizi in uso a Bologna dal XVI al XVIII secolo

Quindi, sebbene siano soddisfatte le incertezze riguardanti il proporzionamento degli alzati in relazione ai rapporti dettati da Ambrosini, che risiedono alla base della ricostruzione della colonna, risultano ancora insufficienti le informazioni riguardanti le dimensioni effettive della chiesa di Gesù e Maria.

Le risposte a tali incertezze emergono da una meticolosa analisi metrologica della pianta, coadiuvata da un attento studio delle tecniche murarie tipiche del Seicento bolognese. Più precisamente, nell'individuazione delle dimensioni del corpo di fabbrica e delle sue parti, è lo spessore delle murature che gioca un ruolo significativo.

È ovvio, infatti, che il riferimento al sistema metrico vigente nel Seicento doveva valere anche per la produzione locale. Ed ecco dunque rientrare puntualmente dentro quel sistema i diversi prodotti laterizi necessari all'edilizia<sup>25</sup>.

Particolarmente vasta ed eterogenea risulta la gamma di laterizi prodotti a Bologna nel corso dei secoli passati (Fig. 60), perciò, fin dall'età comunale vennero fissate le misure del mattone e del coppo mediante l'affissione di uno stampo esemplare in pietra d'Istria, detto *abaco*, attualmente murato nella parete esterna del Palazzo Comunale (Fig. 61), allo scopo di fornire ai muratori pezzi di dimensioni e qualità sempre costanti per facilitarne la posa in opera e garantire la buona riuscita delle fabbriche<sup>26</sup>.

Quindi, dalla sovrapposizione degli elementi scansio-

25 Cfr. *Ibid.*, p.166.

26 Cfr. L. Marinelli, P. Scarpellini, *L'arte muraria in Bologna nell'età pontificia*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1992, pp. 27-28-29.

nati di pianta e sezioni con la *preda*<sup>27</sup>, il mattone comune bolognese, utilizzato seguendo i precisi dettami seicenteschi riguardanti la tessitura muraria (Fig. 62), è emerso che lo spessore delle murature della chiesa di Gesù e Maria corrisponde a circa 18 once (57 cm), l'equivalente di un *muro a quattro teste* (Fig. 63)<sup>28</sup>.

La deduzione di queste misure, unitamente alle informazioni proporzionali, precedentemente dedotte attraverso l'analisi semantica del sistema piedistallo – colonna – trabeazione, hanno permesso un ulteriore definitivo ridimensionamento degli elaborati, secondo quelle che presumibilmente sarebbero state le grandezze reali della chiesa<sup>29</sup>, rendendoli ulteriormente affidabili ai fini di una più profonda analisi metrologica.

Il materiale prodotto è stato poi ulteriormente confrontato con le regole ed i principi incentrati sulla *simmetria* e sulla *sezione aurea* (Fig. 64)<sup>30</sup>, all'epoca lar-

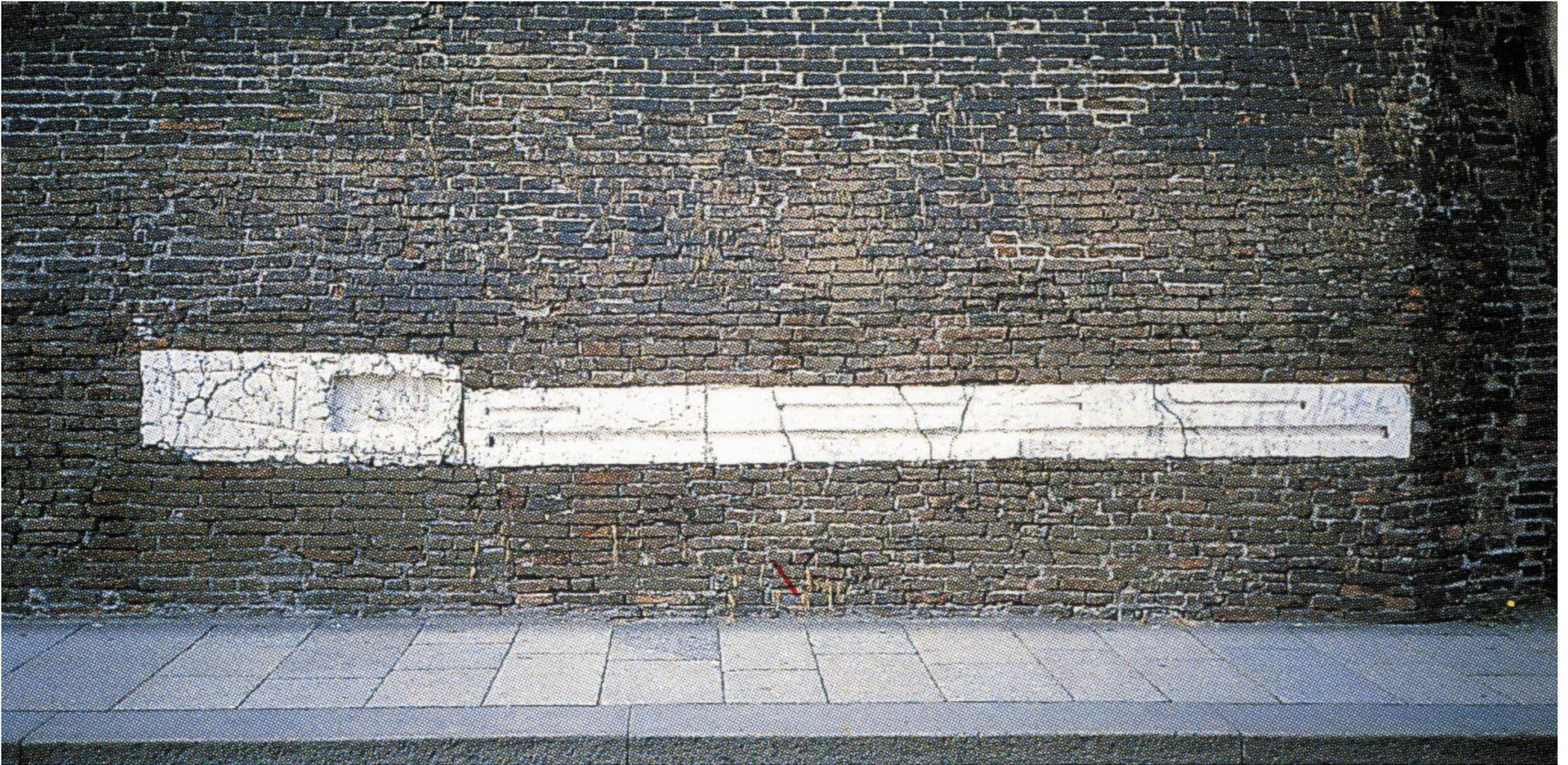
27 Dimensioni *preda*: cm 28,5 x 12,7 x 5,3 (in once: 9 x 4 x 1)

28 Cfr. L. Marinelli, P. Scarpellini, *L'arte muraria in Bologna nell'età pontificia*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1992, pp. 112-113.

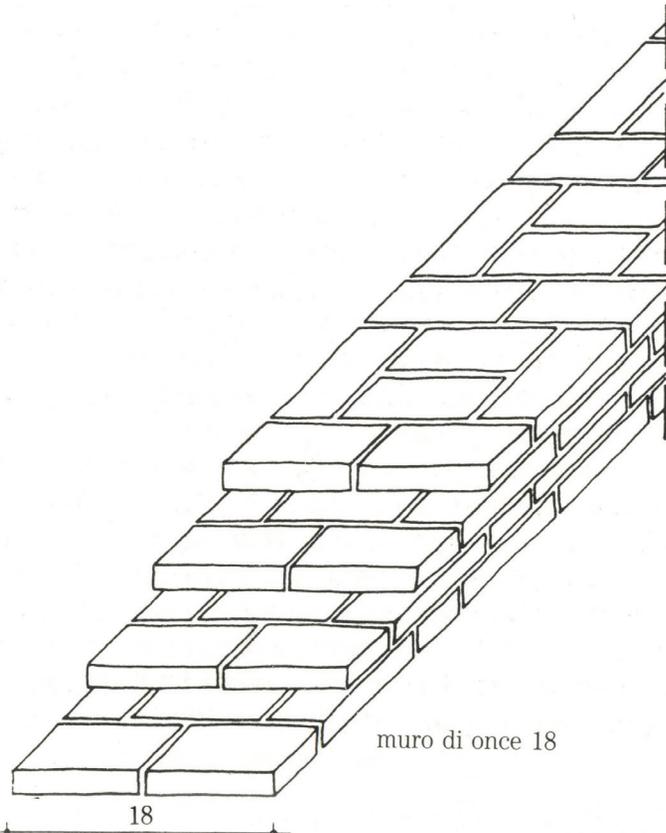
29 Dall'analisi metrologica della pianta sono emerse le seguenti dimensioni di massima del corpo di fabbrica della chiesa: la larghezza risulta all'incirca pari a 5 *pertiche* (la pertica corrisponde a 10 piedi bolognesi, perciò 5 pertiche corrispondono a circa 19 metri), mentre la lunghezza, che comprende anche il portico esterno, è di circa 9 pertiche (circa 34 metri).

30 «[...] *sezione aurea*: individuare quella parte (*b*) di un segmento dato che sia media proporzionale tra l'intero segmento (*a*) e la parte rimanente (tale che:  $a/b = b/(a-b)$ ).

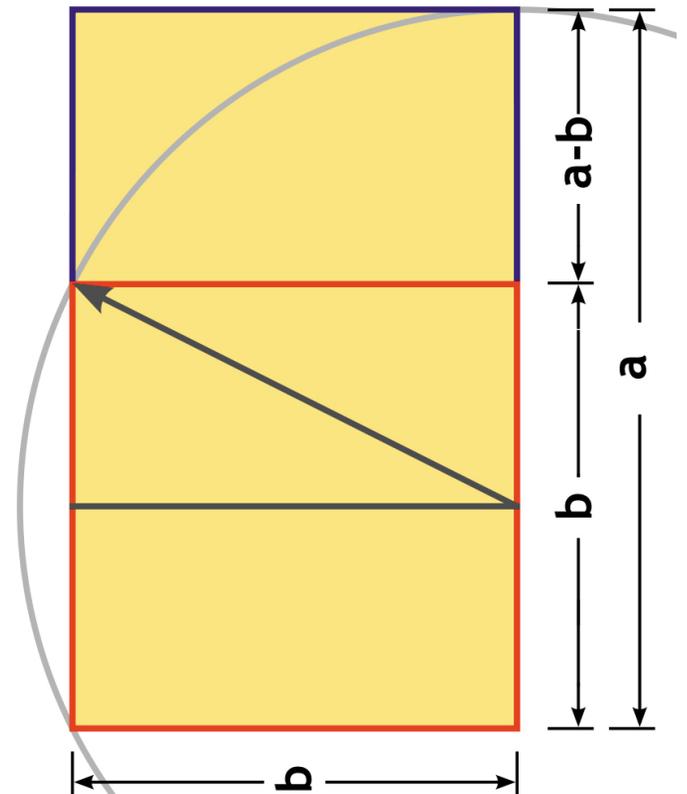
Non a caso, probabilmente, la prima definizione di *sezione aurea* compare nel secondo libro degli *Elementi* di Euclide (III secolo a.C.) che, nella stesura della sua opera utilizzò in più punti il trattato di Ippocrate. Oltre alla teorizzazione del concetto di medio proporzionale di un segmento, Euclide ci offre anche la costruzione grafica per trovarlo, dimostrando che il medio proporzionale (la sezione aurea) di un segmento di lunghezza *a* è rappresentato dal lato del decagono regolare inscritto in una circonferenza di raggio *a*.» (M. Docci, D. Maestri, *Scienza del disegno. Manuale*



**Figura 61.** Abaco delle misure esemplari dei laterizi presso il Palazzo Comunale di Bologna



**Figura 63.** Tessitura muraria a 4 teste



**Figura 64.** Costruzione geometrica del rettangolo aureo

gamente impiegati come concetti ordinatori e proporzionatori nella progettazione di organismi architettonici, riscontrando significative corrispondenze tra pianta e alzati. In particolare sono stati individuati, in pianta, due assi di simmetria: uno longitudinale, perpendicolare all'altare maggiore, l'altro trasversale, ortogonale ai restanti due altari laterali. Inoltre, la circonferenza con diametro pari alla larghezza della chiesa individua il quadrato che è alla base della costruzione del rettangolo aureo in cui è contenuta l'intera pianta della chiesa, portico compreso (Fig. 65). La stessa circonferenza, infine, si iscrive perfettamente all'interno del quadrato che delimita il prospetto della chiesa che, da terra, giunge fino alla trabeazione, escludendo il timpano triangolare, ed è inoltre generatore degli schemi simmetrici che risiedono alla base della costruzione della facciata (Fig. 66).

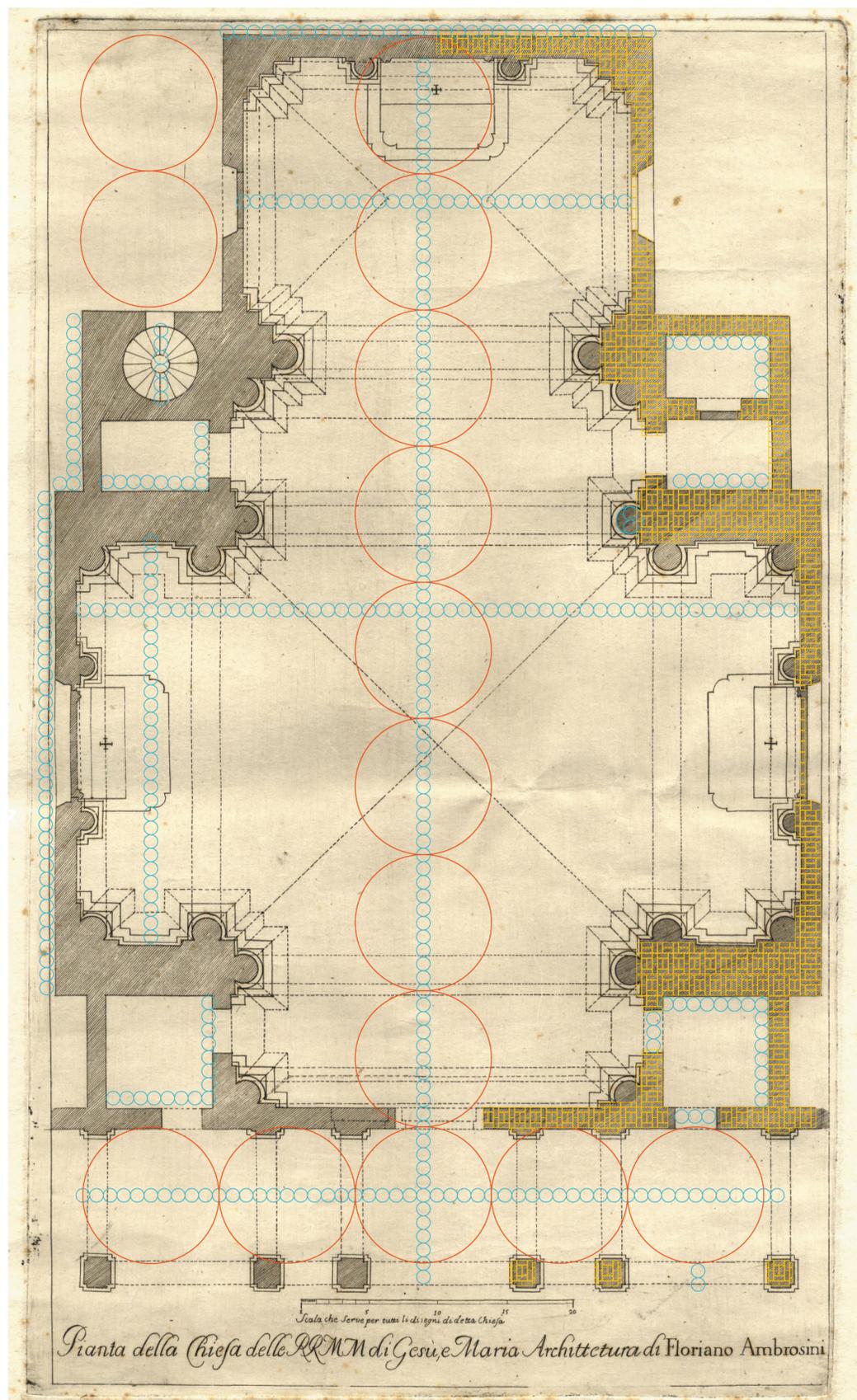
Le significative corrispondenze tra pianta e alzati, che sono emerse nel corso di questa indagine metrologica e dimensionale, sono risultate, quindi, indispensabili per la realizzazione degli elaborati CAD, che assumeranno un ruolo principale nell'elaborazione di un modello tridimensionale virtuale dell'intero corpo di fabbrica della chiesa.

Inoltre il lavoro svolto, oltre a fornire un valido elaborato bidimensionale di base, ha messo in luce un'interessante corrispondenza tra il "modulo ambrosiniano" e la scala metrica locale: la composizione dimensionale dell'intero complesso non solo risponde perfetta-

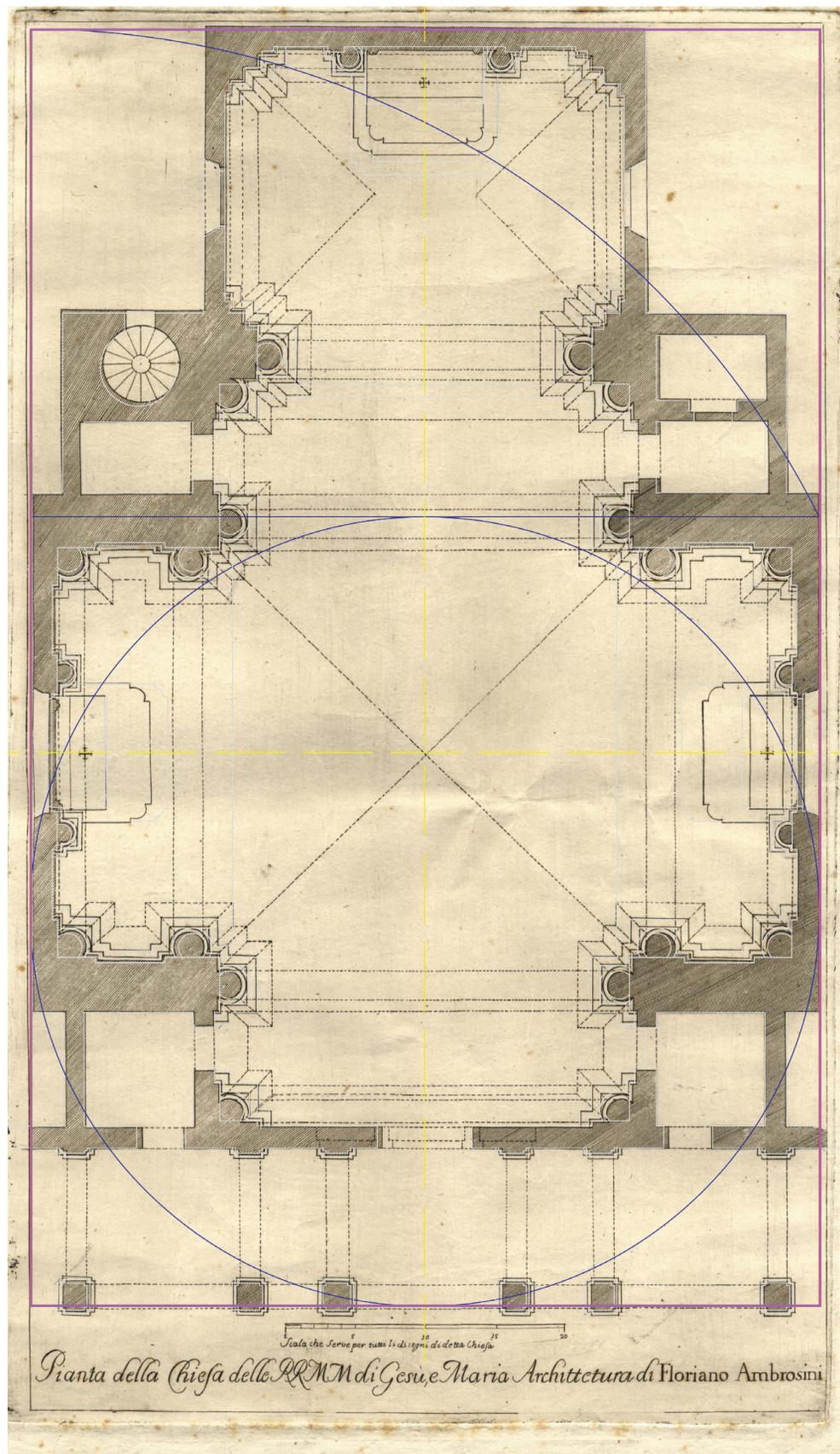
mente alle regole relative all'ordine corinzio, ma il modulo che le suddivide e le caratterizza è esattamente il piede bolognese (Fig. 67).

---

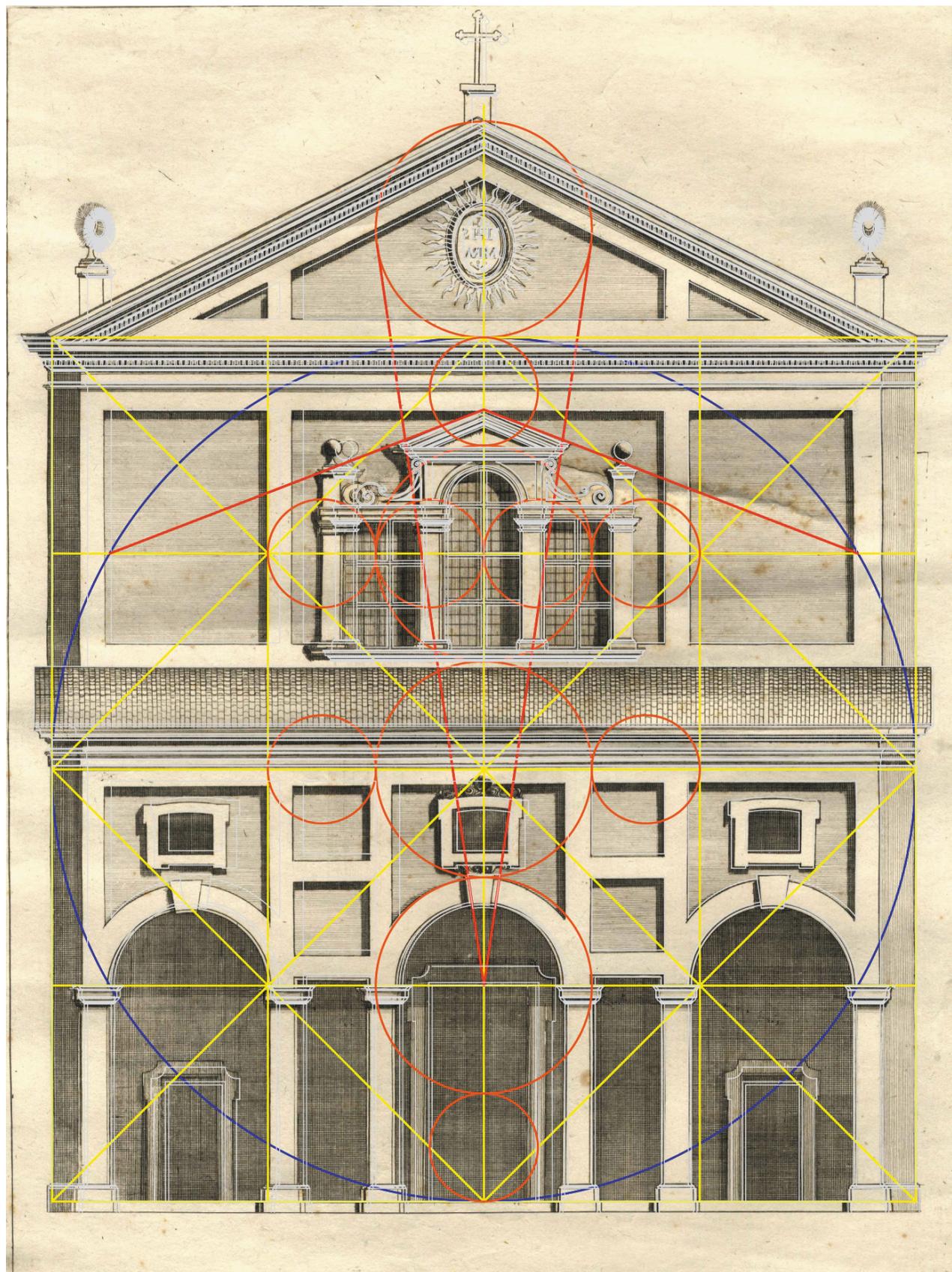
*per le Facoltà di Architettura e di Ingegneria, Utet, Torino, 2004, cit. p.90).*



**Figura 62.** Analisi metrologica: sovrapposizione della tessitura muraria a 4 teste allo spessore delle murature



**Figura 65.** Analisi metrologica: *proporzione aurea* della pianta



**Figura 66.** Analisi metrologica: simmetria e linee direttrici del prospetto

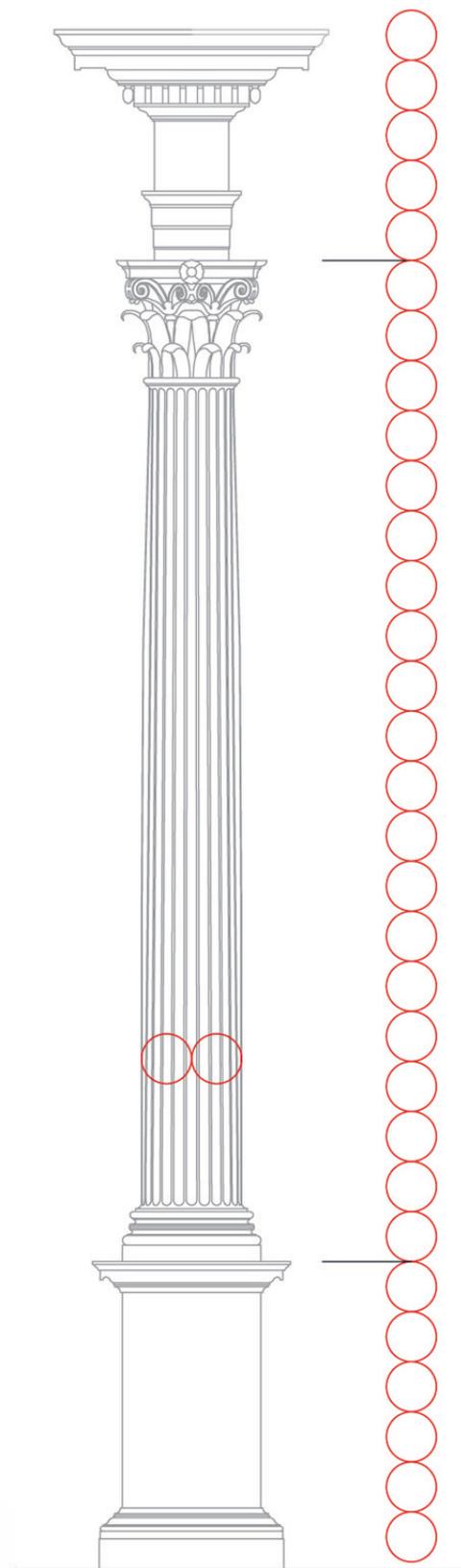
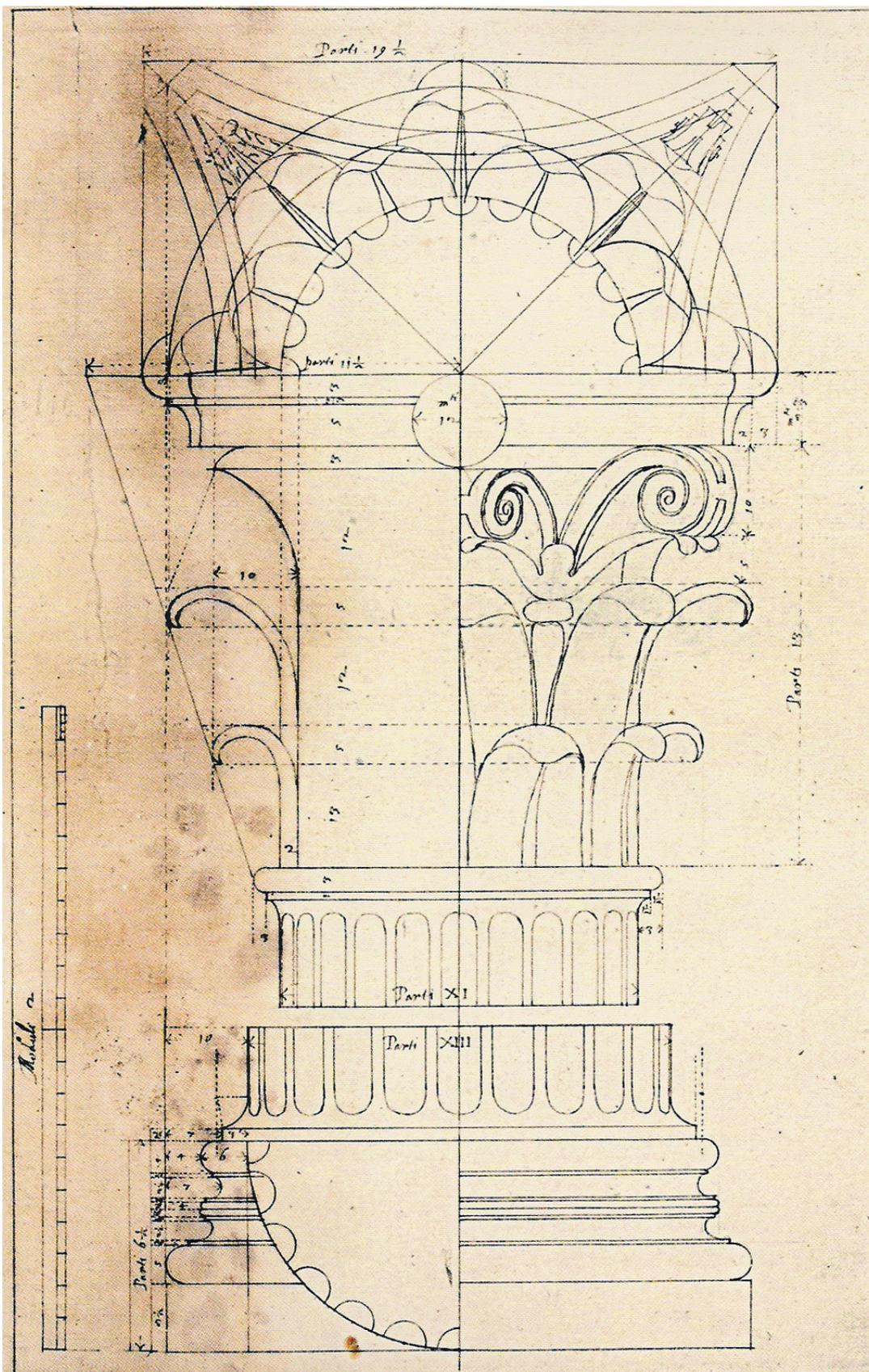
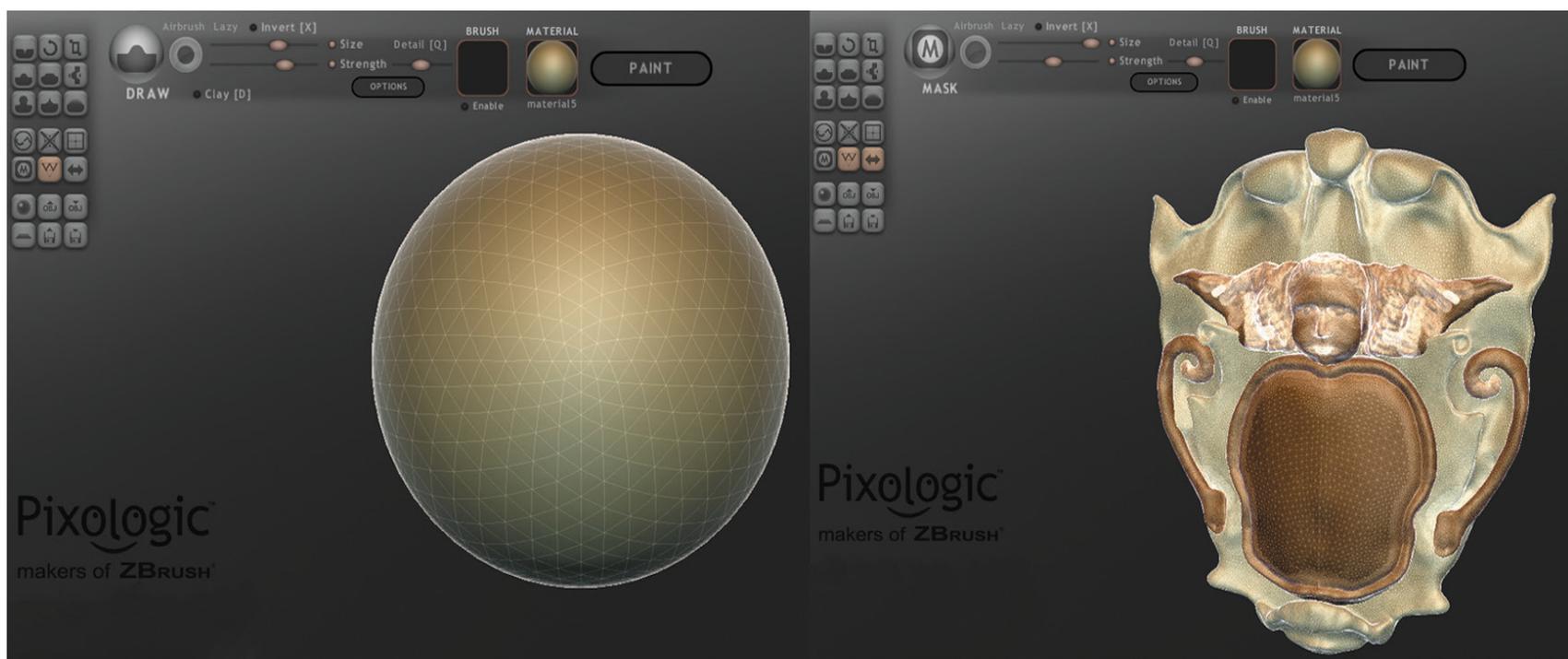
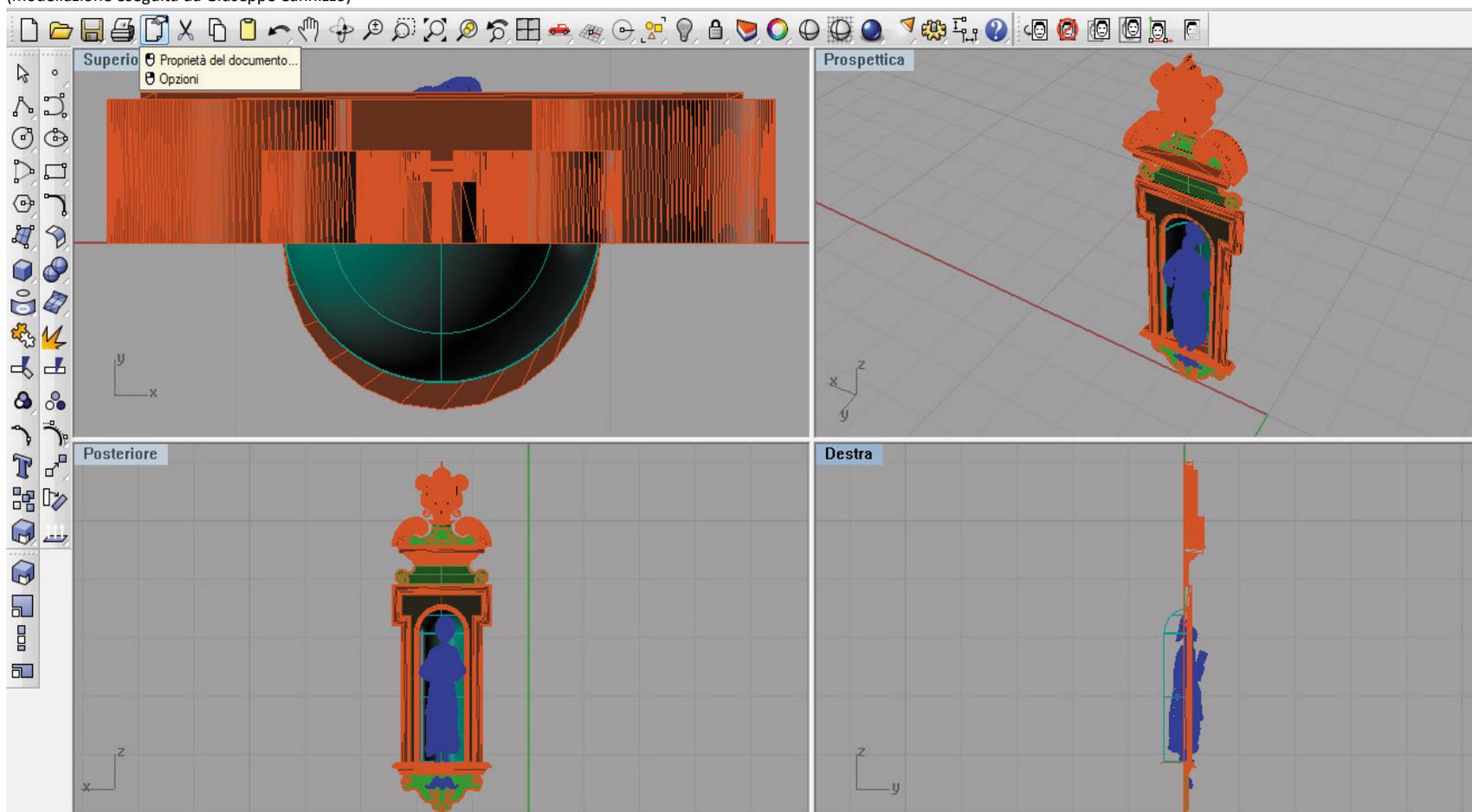


Figura 67. Analisi metrologica: suddivisione dell'altezza di piedistallo - colonna - trabeazione in *piedi bolognesi*



**Figura 68.** Modellazione organica: stemma della chiesa di Gesù e Maria, oggi situato nel timpano della chiesa di San Benedetto (*Sculptris*) (modellazione eseguita da Giuseppe Cannizzo)



**Figura 69.** Importazione del modello della statua e collocamento all'interno della nicchia (*Rhinoceros*)

## La modellazione tridimensionale: il “cantiere virtuale” della chiesa di Gesù e Maria

Uno dei caposaldi del processo che caratterizza *l'archeologia dell'architettura*<sup>31</sup> è sicuramente l'aspetto conoscitivo dell'opera che si vuole analizzare. Questa fase è generalmente preceduta dal rilievo architettonico, che risulta di gran lunga più difficile nel caso di manufatti architettonici non più esistenti.

Lo strumento che indubbiamente offre una maggiore comprensibilità dell'opera, corredandola oltretutto di importanti informazioni costruttive, risulta la realizzazione di un *modello tridimensionale digitale*<sup>32</sup>.

La complessità e la ricchezza di dettagli che caratterizzano la chiesa di Gesù e Maria, infatti, ha inevitabilmente prescritto la scomposizione dell'intero complesso in tutte quelle componenti costruttive che possano rappresentare delle unità indipendenti. Perciò si è innanzitutto operato, anche in questa circostanza, eseguendo una gerarchizzazione degli elementi in relazione, innanzitutto, alla loro funzione architettonica.

---

31 *L'archeologia dell'architettura (o del costruito)* è una disciplina, di recente costituzione, che nasce da un rinnovato interesse circa i metodi da applicare nello studio dell'architettura di epoca classica e post-classica, e la sua finalità è la ricostruzione della sequenza storica dei manufatti architettonici. (Cfr. [http://www.archeologiametodologie.com/lezioni/architettura/00\\_Introduzione.pdf](http://www.archeologiametodologie.com/lezioni/architettura/00_Introduzione.pdf)).

32 Un *modello digitale* è un insieme di dati e di procedure che consente di descrivere un oggetto in forma numerica in modo che possa essere rappresentato o possa essere usato per realizzare delle simulazioni. (Cit., S.Garagnani, *Metodi di modellazione geometrica tridimensionale*, in *Modellazione virtuale per l'architettura*, parte I, p. 14).

Operata questa prima suddivisione, gli elementi sono stati nuovamente classificati in base al grado di complessità delle loro forme e sviluppati, conseguentemente, attraverso tecniche eterogenee o addirittura per mezzo di differenti software di modellazione grafica.

La fase di ricostruzione virtuale, quindi, consiste essenzialmente di due distinte tipologie di modellazione: *organica* e *geometrica*.

La *modellazione organica* è generalmente applicata nella realizzazione di forme naturali, caratterizzate, cioè, da curve morbide e arrotondate, tipiche di elementi architettonici difficilmente parametrizzabili, come modiglioni, foglie d'acanto e fregi, oppure di oggetti puramente decorativi, come statue e stemmi. Dunque, mentre per i primi è stato sufficiente l'utilizzo di software di modellazione parametrica, come menzionato nei paragrafi precedenti<sup>33</sup>, differenti sono stati la tecnica e il software impiegati per la realizzazione di elementi plastici, quali statue e decorazioni in stucco. La complessità delle forme che caratterizzano un viso umano, una mano o semplicemente una veste, sono stati risolti attraverso l'utilizzo di un'applicazione specifica<sup>34</sup> che, a partire da una superficie sferica, permette, attraverso semplici operazioni come *premere*, *tirare*, *pizzicare* e *ruotare*, la plasmazione dell'elemento da riprodurre, sfruttando o meno la natura simmetrica del soggetto (Fig. 68). In questo modo, si crea una *mesh*

---

33 Si veda il paragrafo *“L'ordine corinzio: parametrizzazione e analisi semantica”*.

34 Ai fini di questa ricerca si è utilizzato *Sculptris*.



**Figura 70. San Domenico**  
(modellazione eseguita da Giuseppe Cannizzo)



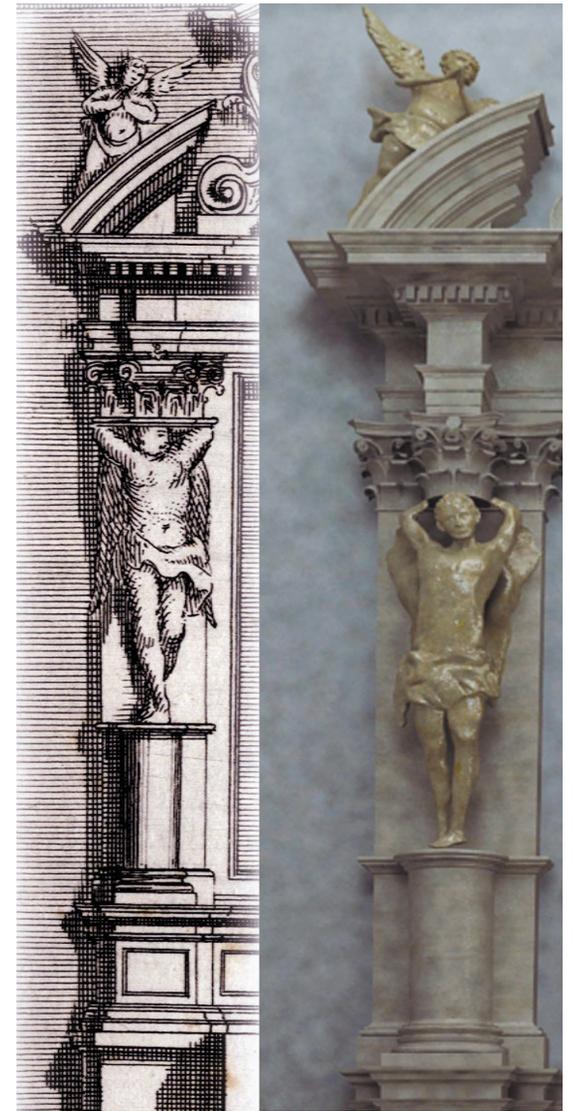
**Figura 71. San Procolo**  
(modellazione eseguita da Giuseppe Cannizzo)



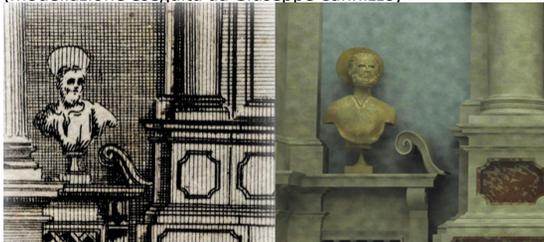
**Figura 72. San Francesco Saverio**  
(modellazione eseguita da Giuseppe Cannizzo)



**Figura 73. Sant' Ignazio**  
(modellazione eseguita da Giuseppe Cannizzo)



**Figura 76. Angeli - altare maggiore**  
(modellazione eseguita da Giuseppe Cannizzo)



**Figura 74. Sant' Antonio - altare maggiore**  
(modellazione eseguita da Giuseppe Cannizzo)



**Figura 75. Santa Monica - altare maggiore**  
(modellazione eseguita da Giuseppe Cannizzo)



**Figura 77. San Petronio - confronto con statua in piazza di Porta Ravennana**  
(modellazione eseguita da Giuseppe Cannizzo)

*poligonale*<sup>35</sup> chiusa, complessa, suddivisa in triangoli, il cui numero è proporzionale al grado di dettaglio. Il software, tuttavia, non prevede l'inserimento di informazioni parametriche, perciò, in questa fase, l'oggetto è stato realizzato esclusivamente seguendo le regole dettate dalla simmetria e dalle proporzioni. Solo in un secondo momento, quando il processo di modellazione virtuale poteva considerarsi concluso, è stato possibile esportare il soggetto all'interno dei software di modellazione precedentemente menzionati, restituendo ad esso le sue dimensioni effettive (Fig. 69).

A differenza di quanto svolto per le componenti architettoniche, gli elementi plastici creati attraverso l'ausilio del software *Sculpris* sono stati realizzati riproducendo esclusivamente i modelli contenuti nelle serigrafie dell'Ambrosini o, in mancanza di dati, seguendo i dettami della iconografia classica (Figg. 70-71-72-73-74-75-76). Nel caso della statua di San Petronio, tuttavia, si è adottato, come modello, l'omonima e più celebre statua, oggi collocata sotto le due torri, realizzata dal medesimo autore dell'apparato scultoreo della chiesa di Gesù e Maria, Gabriele Brunelli (Fig. 77).

Più agevole, invece, è risultata la realizzazione dei *modelli geometrici*<sup>36</sup>, come ad esempio i muri perimetrali

35 Una *mesh poligonale*, anche detta *maglia poligonale*, è una collezione di vertici, spigoli e facce che definiscono la forma di un oggetto poliedrico nella computer grafica 3D e nella modellazione solida, le facce consistono solitamente di triangoli, quadrilateri od altri semplici poligoni convessi.

36 A rigore di logica, tutta la modellazione 3D su Computer, è una modellazione geometrica, rispondendo ai medesimi criteri matematici, la suddivisione qui proposta analizza i modelli solo da un punto di vista morfologico, e per le diverse tecniche usate

e i componenti più elementari di altari e nicchie, facilmente realizzabili per mezzo di un software di modellazione digitale particolarmente indicato anche per la creazione di forme sculturate<sup>37</sup>, grazie soprattutto all'utilizzo di *linee e superfici NURBS*<sup>38</sup>, di *primitive solide*<sup>39</sup> o attraverso semplici comandi di *estrusione* o *rivoluzione* (Fig. 78).

Infine, al termine della modellazione dei singoli componenti e di porzioni dell'intero complesso, si è proceduto con l'unione di tutti gli elementi, seguendo la gerarchizzazione architettonica e le regole che sono alla base del loro assemblaggio, ricreando in tal modo un vero e proprio "cantiere virtuale" (Fig. 79).

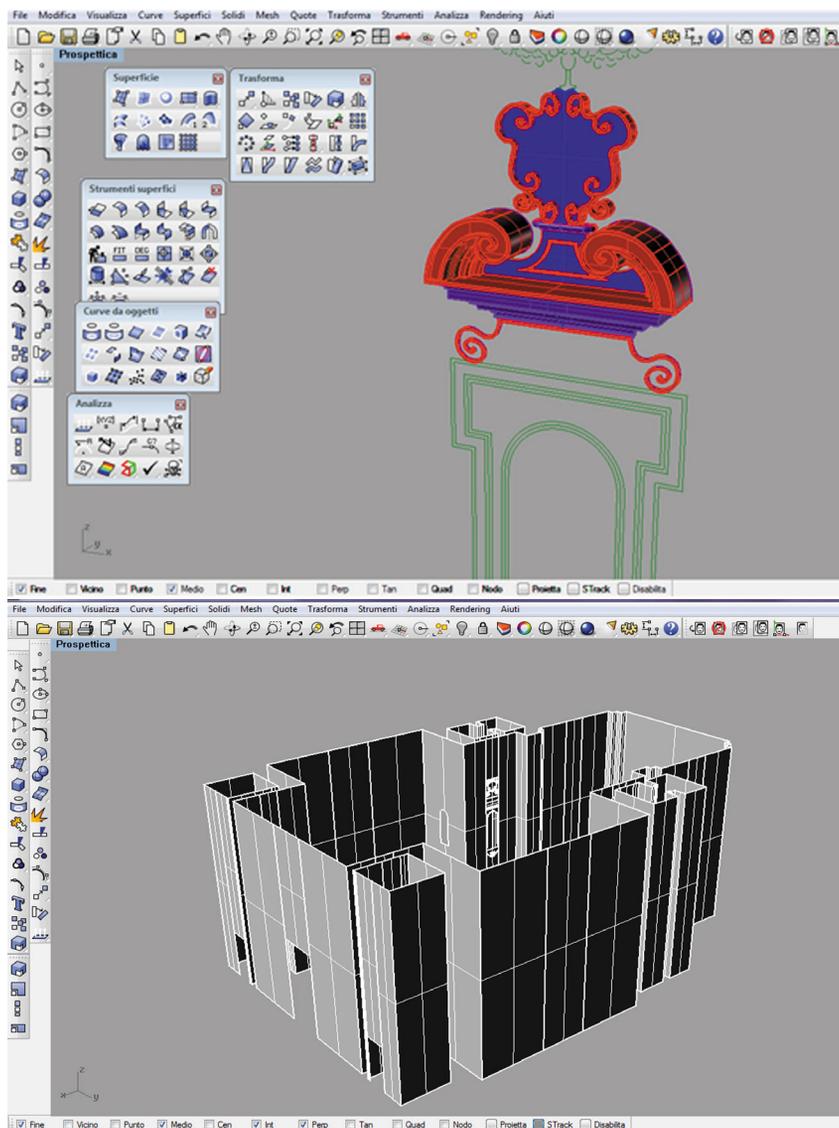
---

per realizzarli.

37 Ai fini di questa ricerca si è utilizzato *Rhinoceros 4.0*.

38 Acronimo per *Non Uniform Rational B-Spline*, si tratta di semplici elementi che possono essere facilmente modificati attraverso lo spostamento nello spazio di alcuni punti detti punti di controllo (Cfr. L. Piegl, W. Tiller, *The NURBS book*, Springer Science & Business Media, USA, 1997, pp. 118-124.)

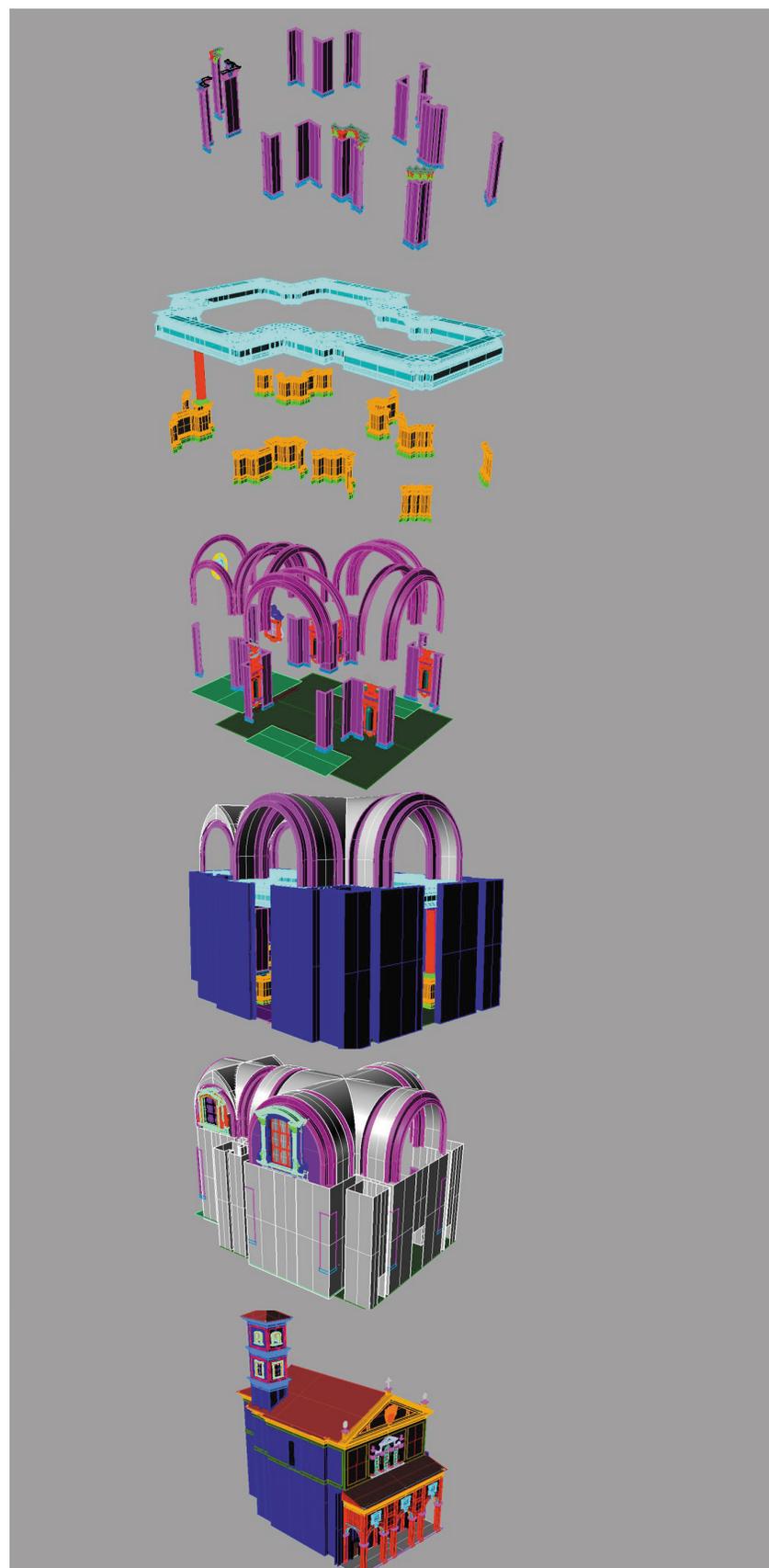
39 Con il termine *primitive solide* si intende una serie di solidi elementari, come *parallelepipedo, sfera, cilindro, cono, cuneo e toro*, che composti in maniera opportuna possono dar forma a solidi più complessi. (Cfr. D. Nale, *Autocad 2005 modellazione 3D per professionisti*, Apogeo Editore, Milano, 2004, p.91)



**Figura 78.** Modellazione geometrica: fregi in stucco e muri



**Figura 80.** Catalogo dei colori su tavelloni intonacati e colorati



**Figura 79.** Assemblaggio dei componenti in un unico modello

## Le ipotesi cromatiche e materiche: la fase di rendering e il video

Si sono analizzati, fino ad ora, molteplici aspetti riguardanti le scelte compositive e le regole architettoniche che caratterizzano i disegni di Floriano Ambrosini e, presumibilmente, anche la forma della chiesa di Gesù e Maria, ma altrettanto rilevante, ai fini di questa indagine, risulta senz'altro il tema delle scelte cromatiche e materiche, di cui purtroppo si hanno ben poche indicazioni, desumibili da alcuni documenti letterari e visivi.

La fonte iconografica più rilevante, tanto per il riconoscimento del complesso monastico, quanto per un'esatta attribuzione cromatica della facciata principale della chiesa, è indubbiamente la già citata *Veduta con porta di Galliera* di Gaspar Van Wittel, datata 1694 (Fig. 2). Il vedutista descrive minuziosamente, non solo la Porta di Galliera, che al tempo del passaggio dell'artista era stata già ricostruita da trentatré anni, ma soprattutto, come si è già accennato, la facciata della chiesa di Gesù e Maria. La cromia del prospetto appare caratterizzata da un colore che ripropone la tonalità del cotto bolognese, alternato ad un giallo ocra, ad imitare il pigmento tipico della pietra, che evidenzia la struttura composta da lesene e trabeazioni. Questa rappresentazione cromatica trova conferma nella tela *Cristo che appare a Sant'Agostino* di Michele Desubleo, opera che appartiene a all'apparato iconografico un tempo presente all'interno della chiesa, e che oggi

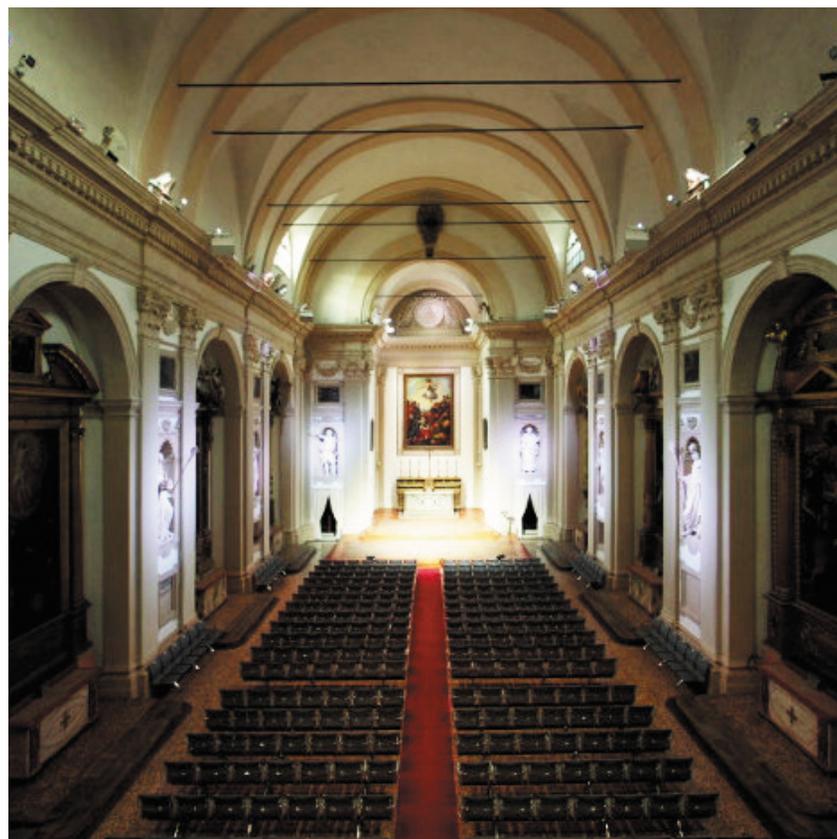
si trova nella Pinacoteca Nazionale di Bologna (Fig. 22). Un ulteriore presupposto a tale ipotesi può risiedere all'interno del confronto che si è avanzato con la coeva chiesa di Sant'Antonio Abate, che si trova ancora oggi nei pressi di via D'Azeglio, e che fu eretta, come si è detto, nel 1615 dallo stesso Floriano Ambrosini, in collaborazione con il suo discepolo Bonifacio Socchi (Fig. 28): anche nel prospetto di questa opera, infatti, si può apprezzare quella bicromia che sottolinea, in facciata, la struttura del fabbricato.

Un importante attività di ricerca sul colore delle facciate dell'edilizia storica bolognese, che dimostrano ulteriormente le ipotesi avanzate, è iniziata nel 1995 ed ha interessato inizialmente tutto il centro storico attraverso una rigorosa campagna di catalogazione fotografica. Durante questo lavoro, promosso dall'Amministrazione Comunale di Bologna, e articolato in indagini e ricerche sul campo, sono state formate ampie banche dati sulle facciate del centro storico bolognese (catalogazione fotografica, indagini colorimetriche, sperimentazione delle coloriture murali, indagini stratigrafiche e analisi di laboratorio), ed è stato inoltre proposto un "*catalogo dei colori*" sotto forma di tavelloni intonacati e colorati (Fig. 80), che ha valore orientativo ed è finalizzato alla corretta impostazione cromatica delle tinte da utilizzare negli interventi<sup>40</sup>.

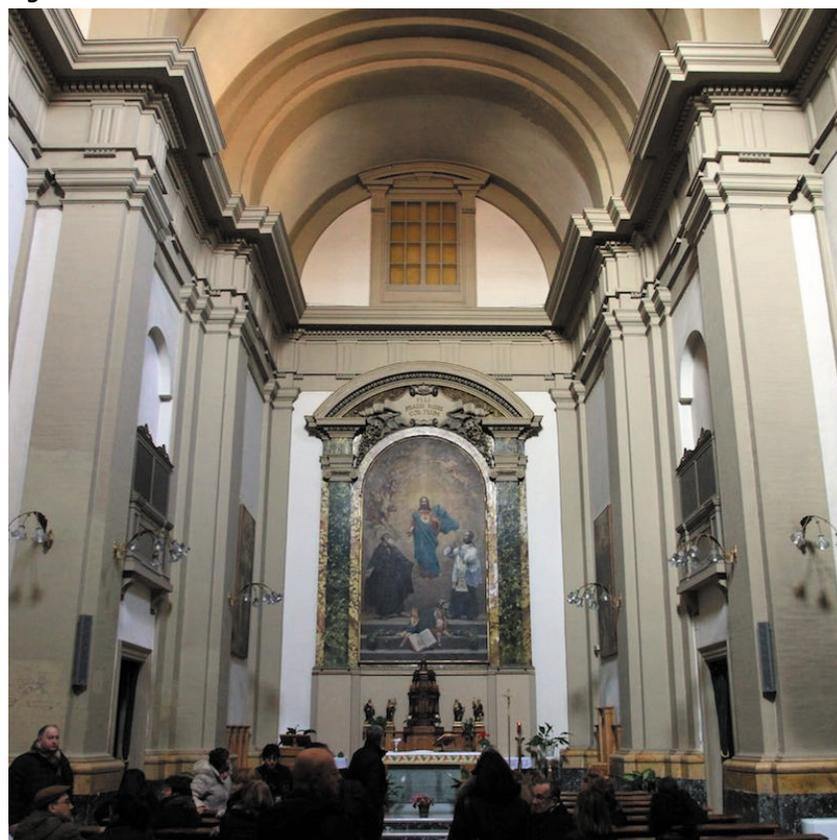
40 Cfr. N. Santopuoli, *La conservazione delle facciate dell'edilizia storica bolognese: contributi economici e servizi da parte dell'Amministrazione Comunale*, in *Intonaci e coloriture per l'edilizia storica. Gli esempi di Bologna, delle antiche masserie di Boscoreale a Napoli e della produzione della calce in Yemen ed in Giordania*, in *atti del seminario di studi 06/04/2003 RESTAURO03 Ferrara Fiere*, Ferrara, 2003, pp.7-10.



**Figura 81.** Riproduzione virtuale della facciata di Gesù e Maria



**Figura 82.** Interni di Santa Cristina



**Figura 83.** Interni di Sant'Antonio Abate

Sebbene, dunque, siano alquanto soddisfacenti le informazioni che hanno permesso l'avanzamento dell'ipotesi cromatica dell'esterno della chiesa di Gesù e Maria (Fig. 81), risultano invece alquanto lacunose le notizie relative alle scelte materiche che caratterizzano l'interno. Le uniche voci a riguardo, infatti, sono raccolte entro poche righe della descrizione presente nelle pagine di *Cronache del Monastero di Gesù e Maria*, ma che, tuttavia, si dedicano alle sole statue: «Le opere ben degne del celebre statuario Gabriele Brunelli [...] nobilitano il Mestroso santuario poiché servono d'ornamento alla chiesa otto sue belle statue grandi collocate nelle nicchie proporzionate, così ben fatte, che paiono di Marmo ancorché siano di stucco brunetto»<sup>41</sup>.

Perciò, in assenza di ulteriori nozioni, l'intento di restituire un'adeguata cromia agli interni della chiesa si è risolto con una serie di confronti con architetture coeve di simile conformazione architettonica, come l'ex convento di Santa Cristina situato nei pressi di via Fondazza, oggi sede del Dipartimento di Arti Visive dell'Università di Bologna. Questo importante paragone è alla base delle ipotesi avanzate in questa fase, che prevedono che le lesene e le colonne interne, insieme a trabeazioni e basamenti, siano contraddistinti da una cromia del tutto simile a quella assunta dalle stesse componenti in Santa Cristina come, cioè, a simulare l'effetto di una pietra calcarea, quale ad esempio il travertino, o di una pietra arenaria o tufacea (Fig. 82).

41 *Cronache del Monastero di Gesù e Maria*, Bologna, 1690, p. 269.

Teoria rafforzata oltremodo dalla comparazione con gli interni della stessa chiesa di Sant'Antonio Abate, precedentemente menzionata, che presenta, anch'essa, una colorazione interna del tutto conforme (Fig. 83).

Le teorie avanzate sulla pavimentazione, invece, sono solo di natura materica, supponendo che questa fosse stata presumibilmente eseguita secondo i dettami della posa del *battuto*<sup>42</sup>, tecnica ampiamente diffusa nell'edilizia seicentesca bolognese.

Alla luce di tutti questi riscontri, dunque, si è potuta avviare la *fase di rendering* finalizzata alla resa grafica, attraverso rappresentazioni di qualità della chiesa di Gesù e Maria.

Quindi, dopo aver esportato il modello digitale, descritto nel paragrafo precedente, all'interno di un ulteriore software, particolarmente indicato per operazioni di grafica vettoriale tridimensionale e animazioni 3D<sup>43</sup>, e solo in seguito alla procedura di *mappatura*<sup>44</sup>, è stato possibile restituire immagini foto-realistiche degli ambienti interni ed esterni della chiesa di Gesù e Maria (Figg. 84-85-86-87-88-89-90-91-92-93-94-95). Infine si è potuto beneficiare della scena virtuale costruita, per la produzione di due ulteriori indispensabili strumenti di analisi: un'immagine panoramica

42 Si tratta di un tipo di pavimento, costruito su un sottofondo (massetto) di spessore tra i 10-15 cm, formato da più strati di conglomerato di pietrisco, cocchiopesto, calce e acqua. Questi strati vengono costipati e levigati per ottenere una superficie liscia e lucida resistente al logorio (Cfr. A. Crovato, *I pavimenti alla veneziana*, Ed. L'altra riva, Venezia, 1989).

43 Ai fini di questa ricerca si è utilizzato *Autodesk 3D Studio Max Design 2010*.

44 Si tratta di un processo di applicazione di un'immagine bidimensionale su un modello tridimensionale.



**Figura 84.** Riproduzione virtuale della chiesa di Gesù e Maria presso Porta Galliera

(Fig. 96), che rappresenta l'interno della chiesa, ed è ispezionabile a trecentosessanta gradi attraverso computer, tablet o smartphone<sup>45</sup>, e un video (Fig. 97), generato da una camera virtuale, fatta muovere all'interno del modello attraverso un calcolo vettoriale automatizzato, per un intervallo di tempo costituito da un determinato numero di *frames*, che individuano le posizioni chiave del percorso<sup>46</sup>.

Tali strumenti rappresentano, oggi, l'unica opportunità per un approccio visivo con la chiesa di Gesù e Maria, e perciò assumono il ruolo di pietra miliare nel percorso storico che caratterizza la vita di un monumento ormai non più esistente. Tutto ciò fa ragionare sull'importanza che i moderni metodi di indagine assumono nei confronti dell'intero patrimonio culturale.

---

45 Si tratta di un procedimento basato su tre principali passaggi: in primo luogo si realizza un numero di render sufficiente a rappresentare l'intero spazio interno della chiesa, in un secondo momento, grazie all'utilizzo di un software di visualizzazione e montaggio di immagini panoramiche (*KRPano*), si traducono tali render in un'unica immagine attraverso comandi automatici presenti all'interno del programma stesso, tale panoramica è quindi visualizzabile tramite l'utilizzo di software compatibili con il formato *html5*.

46 Per la realizzazione del video sono stati generati 1600 frames, montati ad una velocità di 30 frames al secondo, per una durata complessiva di circa 53 secondi.



**Figura 96.** Scansionare il QR Code per con smartphone o tablet per visualizzare l'immagine panoramica



**Figura 97.** Scansionare il QR Code per con smartphone o tablet per visualizzare il video



Figura 85. Riproduzione virtuale dell'interno della chiesa di Gesù e Maria





Figura 86. Riproduzione virtuale dell'interno della chiesa di Gesù e Maria





*Figura 87.* Riproduzione virtuale dell'interno della chiesa di Gesù e Maria





*Figura 88.* Riproduzione virtuale dell'interno della chiesa di Gesù e Maria





Figura 89. Riproduzione virtuale dell'interno della chiesa di Gesù e Maria

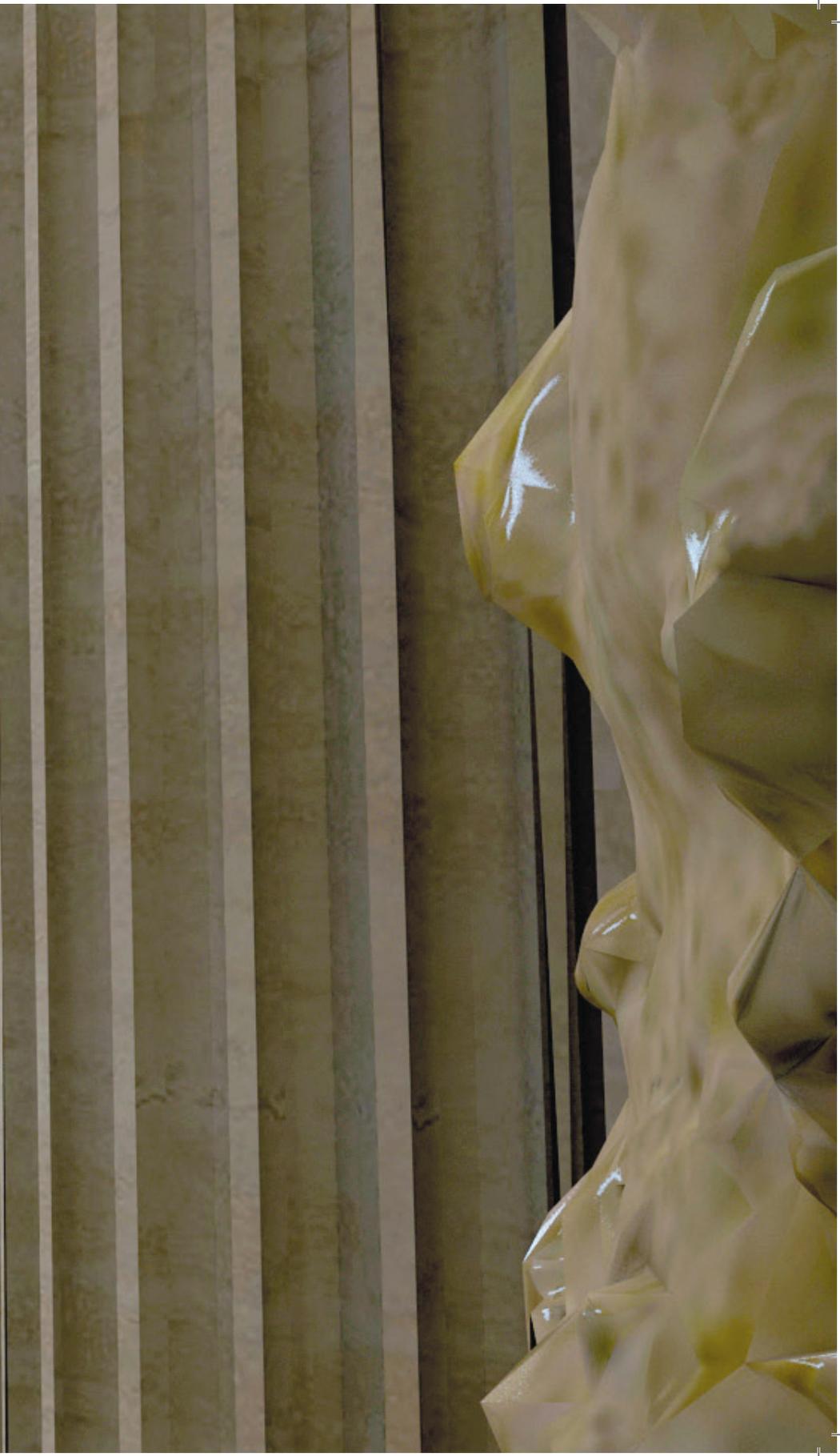
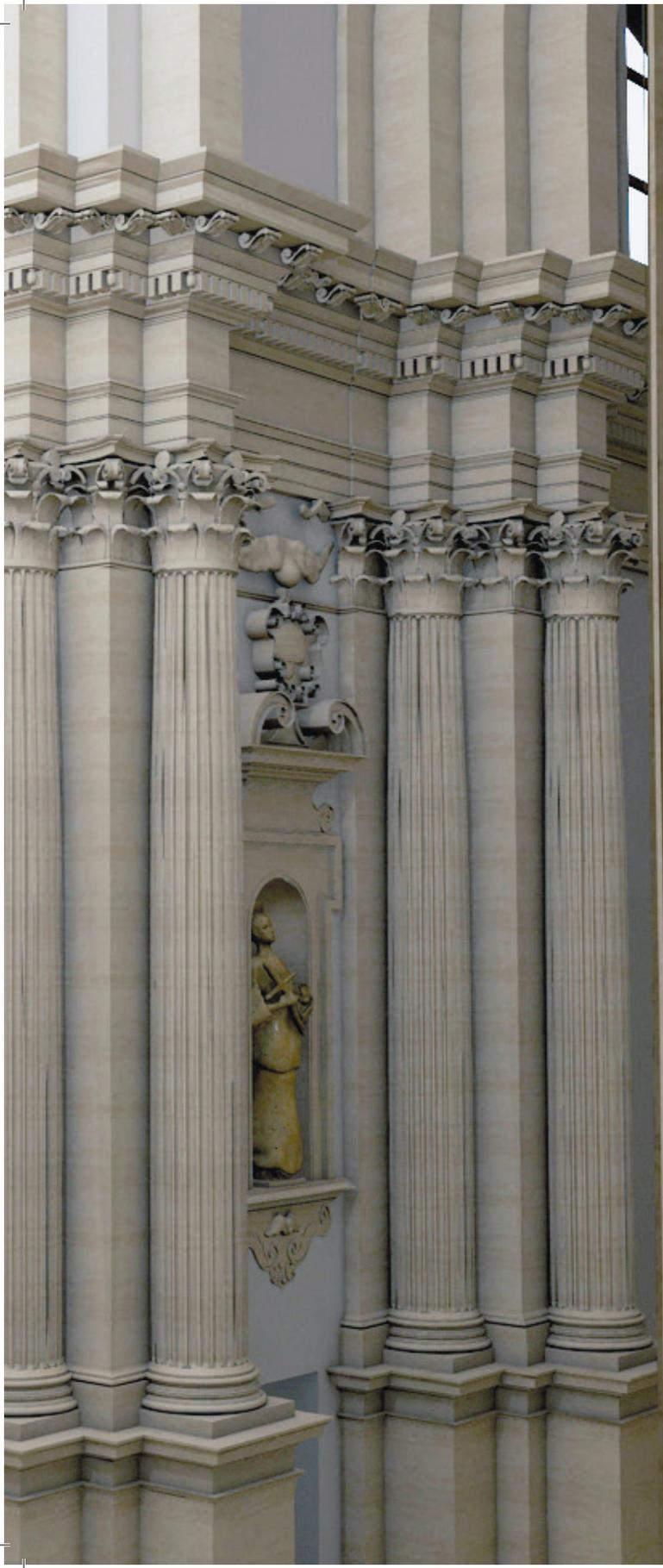
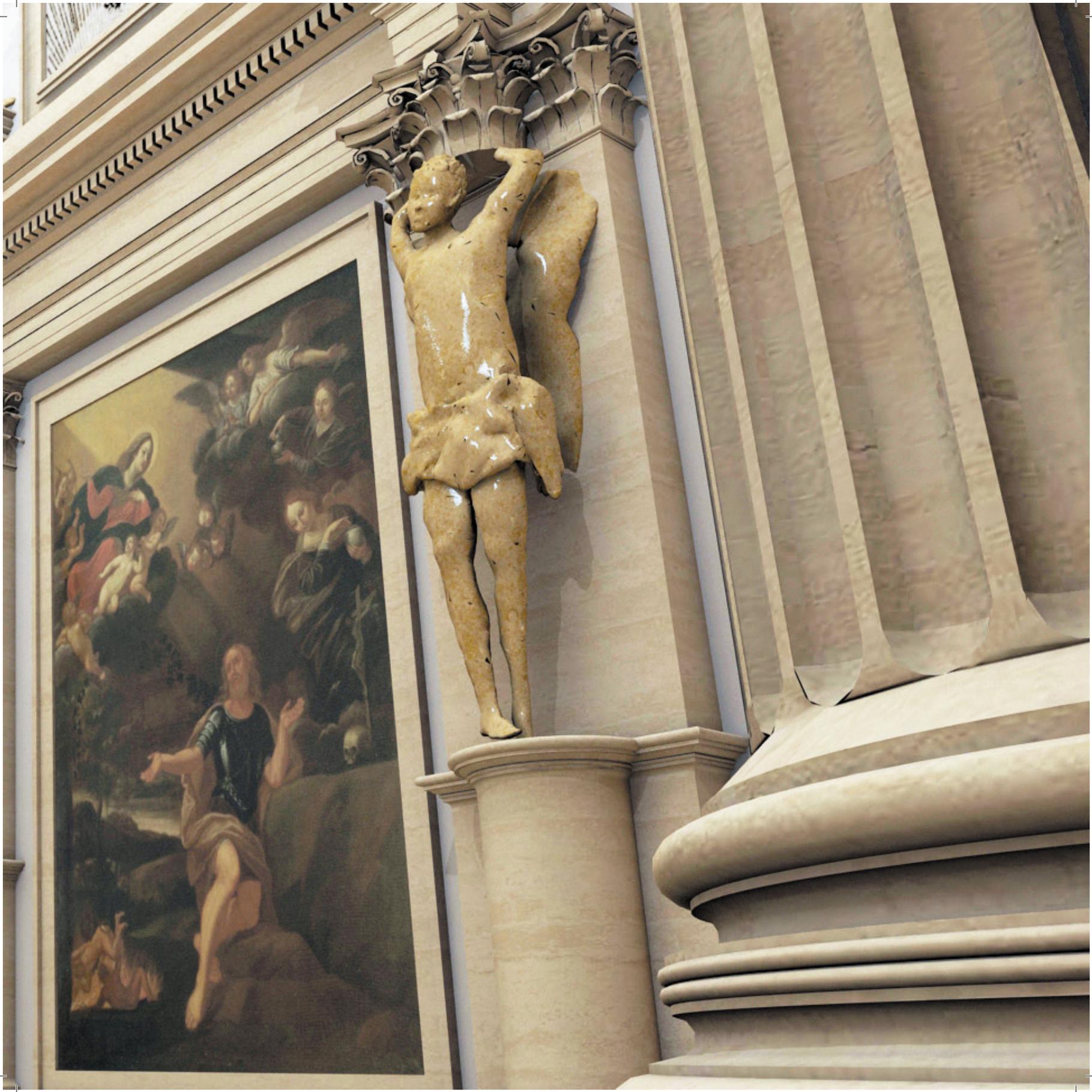




Figura 90. Riproduzione virtuale dell'interno della chiesa di Gesù e Maria





*Figura 91.* Riproduzione virtuale dell'interno della chiesa di Gesù e Maria





*Figura 92.* Riproduzione virtuale dell'interno della chiesa di Gesù e Maria





*Figura 93.* Riproduzione virtuale dell'interno della chiesa di Gesù e Maria





*Figura 94.* Riproduzione virtuale dell'interno della chiesa di Gesù e Maria





**Figura 95.** Riproduzione virtuale dell'interno della chiesa di Gesù e Maria - particolare *ordine corinzio*

## L'analisi delle scelte progettuali: confronti ed influenze

Come si è già potuto constatare nella prima parte di questa trattazione<sup>47</sup>, l'attività di Floriano Ambrosini è composta principalmente di incarichi ecclesiastici. Potrebbe perciò risultare vantaggioso, ai fini della verifica della paternità dei progetti della chiesa di Gesù e Maria, condurre un'indagine volta ad individuare quelle scelte progettuali e quegli elementi che caratterizzano fortemente la progettazione dello stesso architetto.

Nell'architettura religiosa di Ambrosini, infatti, convivono due opposti registri stilistici, aulico e rigorista, declinati dall'architetto, secondo le diverse proposte e le differenti commissioni, per circa venticinque anni. Si tratta, come nel caso della chiesa in esame, di una ricerca che coinvolge spazi ecclesiastici dalle dimensioni solitamente contenute, risolti attraverso la riproposizione e lo sviluppo, frequente in quest'epoca, di archetipi messi a punto dagli anni venti del Quattrocento agli anni venti del secolo successivo.

Ambrosini sviluppa, inoltre, alcuni aspetti dell'opera di Domenico Tibaldi, maestro riconosciuto nella Bologna degli anni 70-80 del Cinquecento, senza però approfondirne il lato più "sperimentale", come la preferenza per piante centrali o "centralizzanti", un tipo poco diffuso nella Bologna seicentesca. La pianta ad aula con cappelle laterali, infatti, è rivisitata semplificandone gli apparati decorativi ed accentuando, anche in alzato,

<sup>47</sup> Si veda il paragrafo "Floriano Ambrosini e la Nuova Regola"

l'asse trasversale: contraddicendo, cioè, il consueto "sistema d'attese", ma senza giungere a sovvertire le coordinate cinquecentesche di riferimento<sup>48</sup>.

Tutti questi aspetti possono essere facilmente rintracciati all'interno dei presunti progetti per la chiesa di Gesù e Maria: si è già parlato, infatti, di quanto la pianta fosse poco estesa rispetto agli alzati, che, al contrario, risultano molto slanciati, probabilmente con l'intento di illuminare maggiormente gli ambienti interni. La stessa pianta presenta, inoltre, una conformazione a "croce greca", che si basa proprio su quell'impostazione "centralizzante" di cui si è appena accennato, e che la contraddistingue annoverandola, con molta probabilità, tra i molteplici progetti dell'architetto Floriano Ambrosini.

Questa ipotesi trova straordinario fondamento in un accurato raffronto planimetrico tra chiesa di Gesù e Maria e quella di Sant'Antonio Abate<sup>49</sup>: dalla sovrapposizione delle due piante, infatti, emerge una assoluta somiglianza di conformazione, nonostante la pianta della chiesa di Sant'Antonio Abate risulti leggermente più allungata, fatto probabilmente dettato dall'impiego dell'*ordine dorico*, decisamente più austero del *corinzio* che caratterizza la chiesa di Gesù e Maria.

Una questione molto importante, che incrementa ulteriormente l'apprezzamento per la chiesa delle monache agostiniane, sta nel fatto che, probabilmente, il suo aspetto abbia successivamente ispirato altre ar-

<sup>48</sup> Cfr. M. Ricci, P. Zampa, Teoria e Pratica dell'architettura a Bologna tra Cinquecento e Seicento. La Nuova Regola di Floriano Ambrosini, Campisano Editore, Roma, 2009, p. 44.

<sup>49</sup> Si vedano le figure 16 e 28.



**Figura 98.** Chiesa di Sant' Ignazio - Carpi - oggi sede del Museo diocesano di Arte sacra - 1682



**Figura 99.** Chiesa di Sant' Ignazio - Bologna - oggi aula magna dell' Accademia Nazionale di Belle Arti - 1728

chitetture ecclesiastiche, principalmente appartenenti a Compagnie Ignaziane. La motivazione di questa influenza risiede, presumibilmente, nelle relazioni che si instauravano tra architetti e committenze, sintomatica testimonianza dell'evoluzione dei rapporti tra i diversi attori della scena sociale cittadina nel corso del Seicento e Settecento. Fu infatti proprio Floriano Ambrosini ad aver svolto, in questo scenario, importanti lavori per la Curia, tra le più importanti committenze dell'epoca. Due chiese si prestano ad alcune considerazioni sulla ricerca architettonica a monte della loro realizzazione: Sant'Ignazio di Carpi (Fig. 98) e Sant'Ignazio di Bologna, oggi Aula Magna dell'Accademia di Belle Arti (Fig. 99). Entrambe rientrano nel "tipo" a croce greca con cappelle o ambienti di servizio quadrangolari posti all'intersezione dei bracci, uno dei quali sfondato per accogliere l'abside e l'altare maggiore<sup>50</sup>. «Durante l'elaborazione progettuale di S. Ignazio di Carpi, Antonio Loraghi ebbe presente il Santuario della Beata Vergine del Castello di Fiorano, ma soprattutto la chiesa del convento delle suore agostiniane di Gesù e Maria di Bologna fondata nel 1644 per opera del padre gesuita Giorgio Giustiniani»<sup>51</sup>.

Da un esame comparativo delle piante, si può notare come il progetto di Sant'Ignazio di Carpi (Fig.100) attinga da quello di Gesù e Maria il proporzionamento dei bracci della croce greca, decisamente poco profondi rispetto la larghezza, ad eccezione del braccio absidale, più profondo che largo, e l'inserimento di

50 Cfr. G. Rocchi, *Architetture della Compagnia Ignaziana nei centri antichi italiani*, Allinea Editrice, Firenze, 1999, pp. 130-131.  
51 Cit. *Ibid.*, p. 131.

nicchie semicirculari nelle pareti laterali dei bracci corti. L'unica differenza planimetrica significativa è riscontrabile nell'abside, rettilinea a Bologna, semicirculari, invece, a Carpi. Ulteriori analogie sono individuabili nelle dimensioni principali: 22,74 metri di larghezza netta interna e 30,10 di lunghezza netta interna a Carpi, contro i presunti 20,26 metri di larghezza e 29,36 metri di lunghezza a Bologna (le dimensioni restano simili anche nella chiesa di Sant'Ignazio di Bologna: 20,50 metri di larghezza e 27,35 di lunghezza)<sup>52</sup>.

«Un marcato discostamento della chiesa carpigiana dal modello bolognese è ravvisabile nell'articolazione parietale e nel trattamento degli spigoli d'incrocio dei bracci. A Bologna, infatti, gli spigoli sono vivi, rincassati da semicolonne circolari su cui verosimilmente erano impostati gli arconi che dovevano delimitare la crociera centrale (la pianta è priva di proiezioni a terra di arconi o di un'eventuale cupola). A Carpi, invece, Loraghi sostituì le semicolonne con paraste rettangolari scarsamente aggettanti collegate da un breve setto parietale diagonale»<sup>53</sup>.

Nell'elaborazione progettuale di Sant'Ignazio di Bologna (Fig. 101), Alfonso Torreggiani, dal canto suo, tiene conto di alcune valenze insite nella chiesa di Gesù e Maria e in Sant'Ignazio di Carpi, abbinandole e sviluppandole entrambe. «All'incrocio dei bracci, infatti, pose delle colonne aggettanti, svincolando dalla muratura perimetrale ciò che nel Gesù e Maria vi era saldamente incastrato, smussando gli spigoli con setti dia-

52 Cfr. *Ibid.*, p. 132.

53 Cit. *Ibid.*, p. 132.

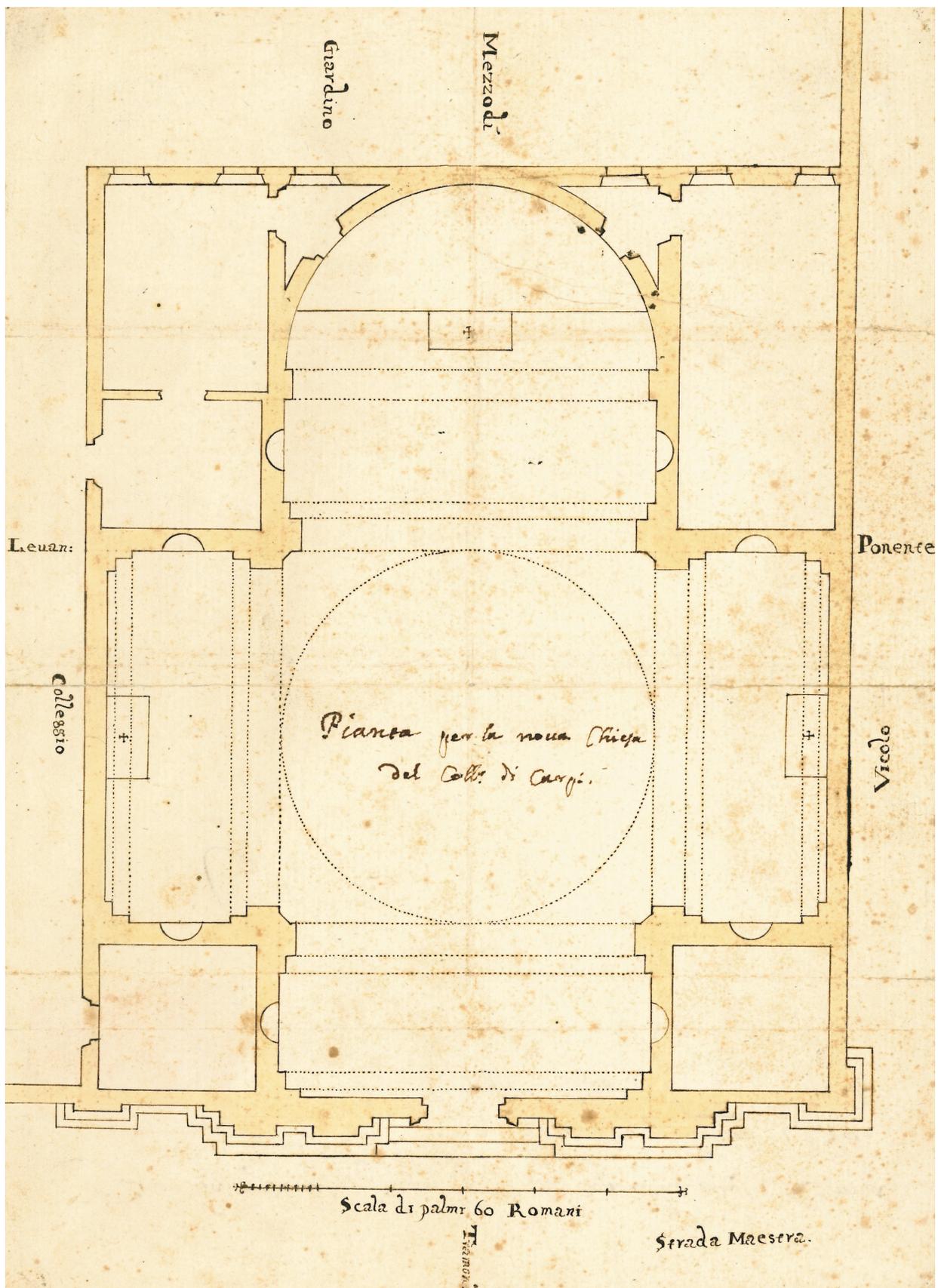


Figura 100. A. Loraghi, Chiesa di Sant' Ignazio di Carpi, 1682 - pianta, Archivio Storico Comunale, Carpi

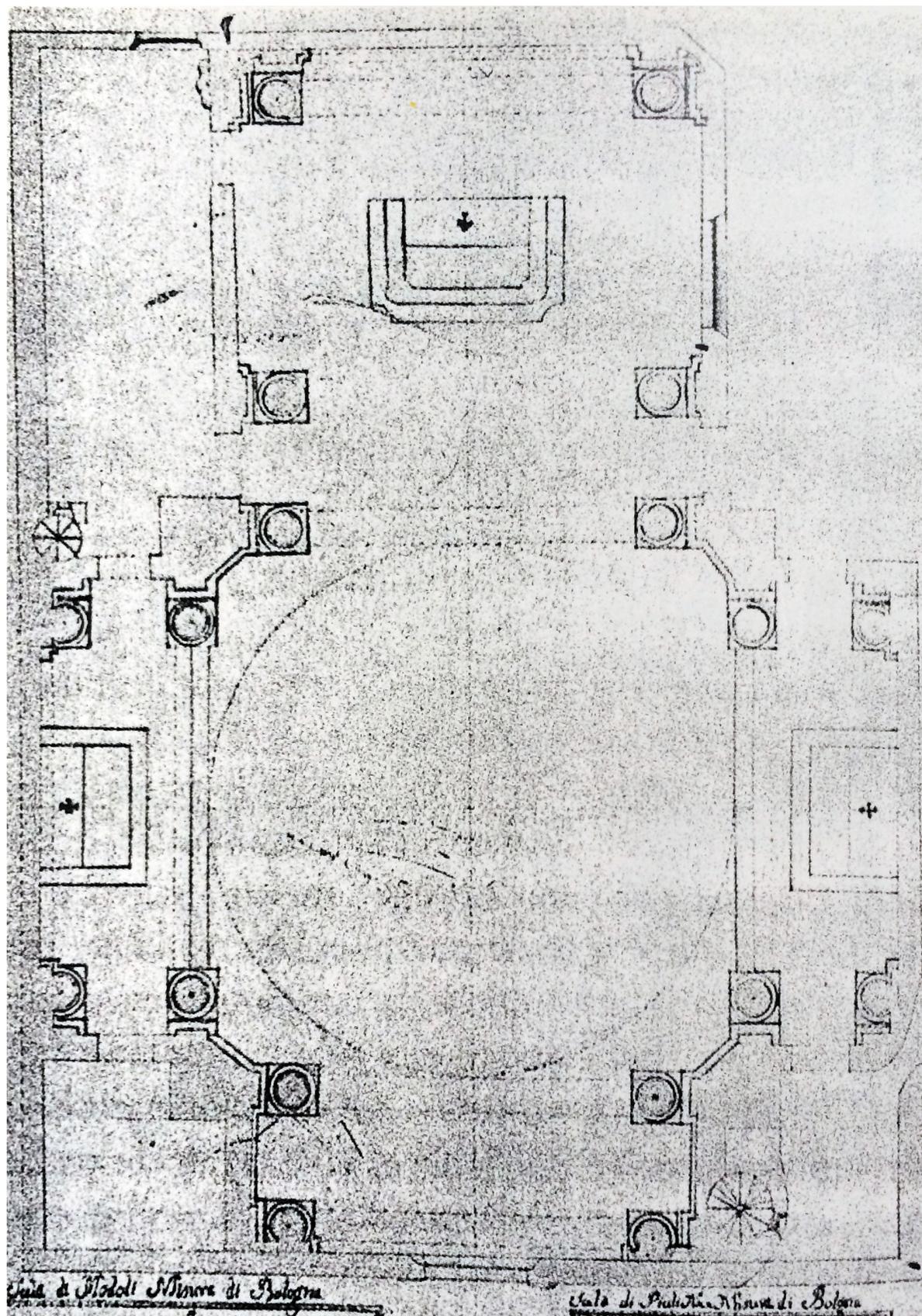


Figura 101. A. Torreggiani, Chiesa di Sant' Ignazio di Bologna, 1728 - pianta, da G. Rocchi, *Architetture della Compagnia Ignaziana nei centri antichi italiani*

gonali di estensione ben maggiore di quelli di Carpi»<sup>54</sup>. Si nota, dunque, non solo l'importante ruolo, rivestito dalla chiesa di Gesù e Maria, che addirittura si presuppone abbia ispirato le forme di architetture ecclesiastiche successive, ma anche quanta somiglianza intercorra tra i disegni di Floriano Ambrosini, riguardanti la chiesa delle monache agostiniane, e gli elaborati grafici scaturiti dagli studi descritti fino a questo punto della trattazione.

---

54 Cit. *Ibid.*, p. 132.

## Gli ultimi documenti pervenuti: un ulteriore strumento di verifica

Viene sempre più delineandosi l'esistenza di un parallelismo tra i lavori di costruzione della chiesa di Gesù e Maria, eseguiti dall'architetto Bonifacio Socchi, e i disegni rinvenuti all'interno del Monastero delle Monache Agostiniane in via Santa Rita 4, che tuttavia rispondono al nome di Floriano Ambrosini. A sostegno di tale ipotesi, infatti, le ultime ricerche effettuate hanno fatto riemergere ulteriori testimonianze grafiche: un disegno planimetrico di questo edificio, quotato in *braccia bolognesi*<sup>55</sup>, è conservato fra le carte relative alla chiesa di Sant'Ignazio presso l'Archivio Storico Comunale di Carpi (Fig. 102)<sup>56</sup>.

Sebbene il documento non arrechi alcuna firma, non aggiungendo, quindi, informazioni che attestino l'effettiva "paternità" del progetto, fornisce tuttavia molte preziose informazioni dimensionali, che possono essere sfruttate come ulteriore strumento di verifica con lo scopo di offrire nuovi spunti conclusivi a questa ricerca.

Da una attenta lettura del disegno si possono evincere le misure, che con molta probabilità avrebbero caratterizzato il corpo di fabbrica della chiesa di Gesù e Ma-

ria: 19,38 metri di larghezza e 27,74 metri di lunghezza, interne, al netto dei muri<sup>57</sup>.

Si può notare come tali grandezze non si discostino molto da quelle che si sono ipotizzate nel corso della trattazione, che corrispondono a 20,26 metri di larghezza e 29,36 metri di lunghezza. La discrepanza maggiore, seppur nei limiti accettabili, è connessa alla misura della lunghezza, dove è effettivamente più cospicua la possibilità di errore, dal momento che, come già più volte menzionato, i supporti che ospitano le stampe risultano alquanto deformati, e il processo di "foto-raddrizzamento" potrebbe aver causato, quindi, lievi alterazioni dimensionali. Bisogna però sottolineare che il rapporto proporzionale tra le due diverse misure risulta pressoché identico<sup>58</sup>, conferma della meticolosa conduzione delle indagini.

Potrebbe non essere assurdo, infine, supporre che l'autore degli schizzi planimetrici, custoditi nell'Archivio Storico Comunale di Carpi, possa essere proprio lo stesso Floriano Ambrosini, ma questa resta solo una labile ipotesi, mossa dalla somiglianza dei segni riscontrata nel confronto di tali disegni con quelli relativi alle tavole de *la Nuova Regola*, che potrebbe dare degli interessanti spunti per una separata ricerca a riguardo (Fig. 103).

55 Unità di misura bolognese del Seicento (un *braccio bolognese* corrisponde a circa 64 centimetri)

56 Cfr. *Ibid.*, p. 131. (Il testo di G. Rocchi, *Architetture della Compagnia Ignaziana nei centri antichi italiani*, riporta che il documento si trova nel Museo Civico di Carpi e che questo risulta l'unico documento grafico della chiesa di Gesù e Maria, informazioni probabilmente non aggiornate).

57 Cfr. *Ibid.*, p. 131.

58  $27,74 : 19,38 = 1,43$  ;  $29,36 : 20,26 = 1,45$ .

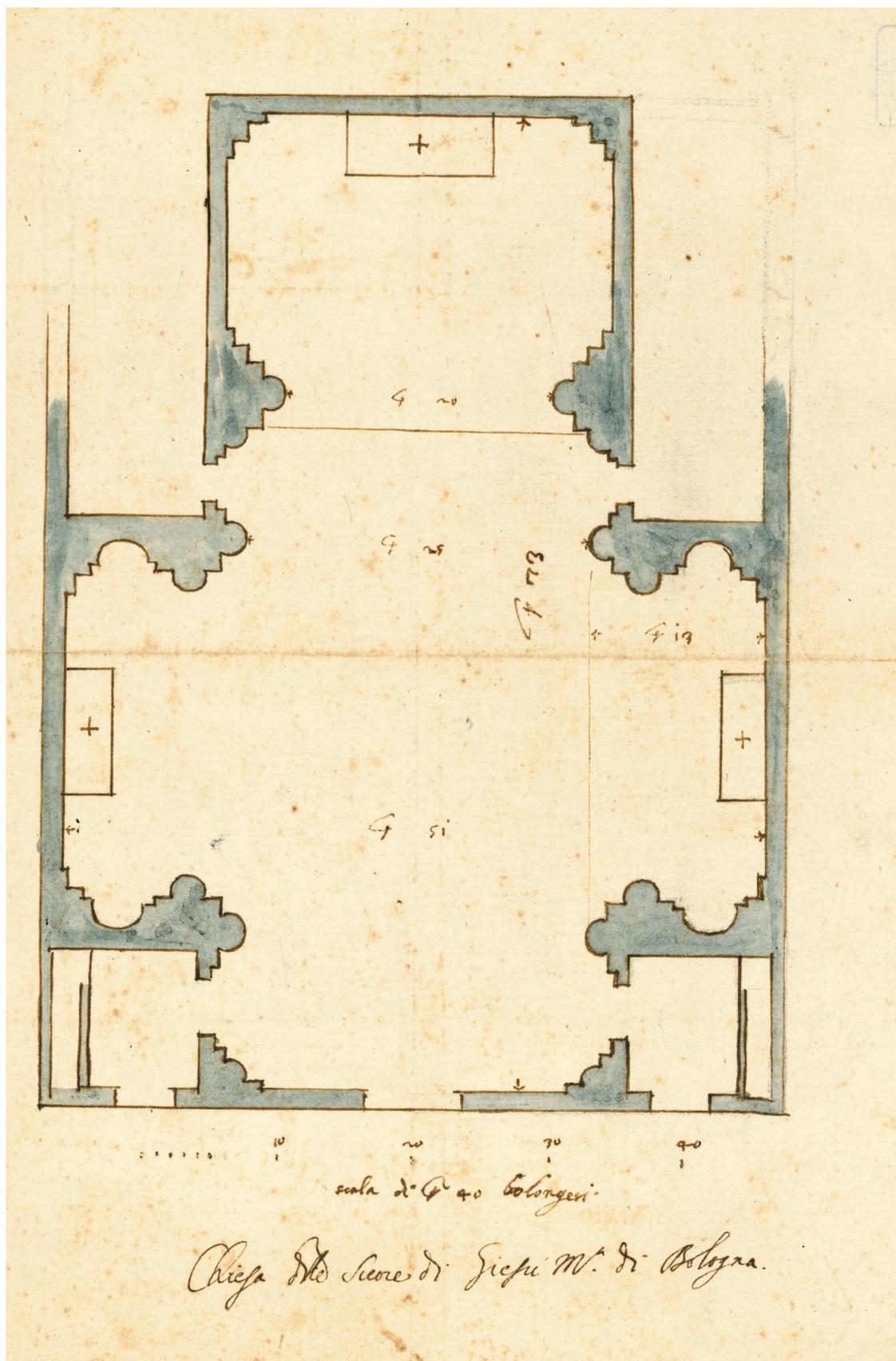


Figura 102. Pianta quotata di braccia bolognesi della Chiesa delle Suore di Gesù e Maria di Bologna

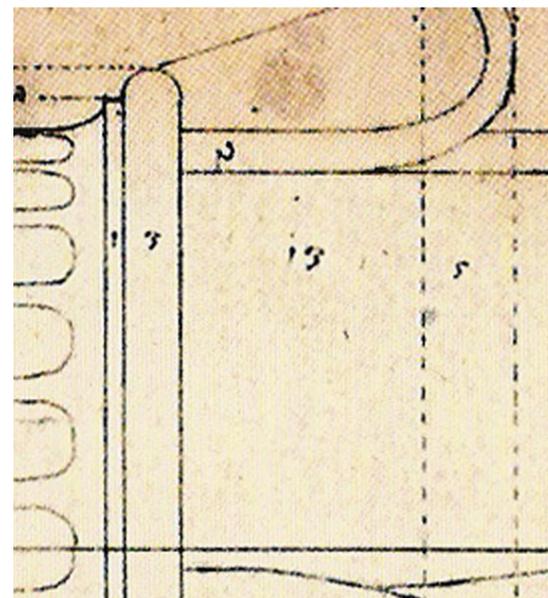
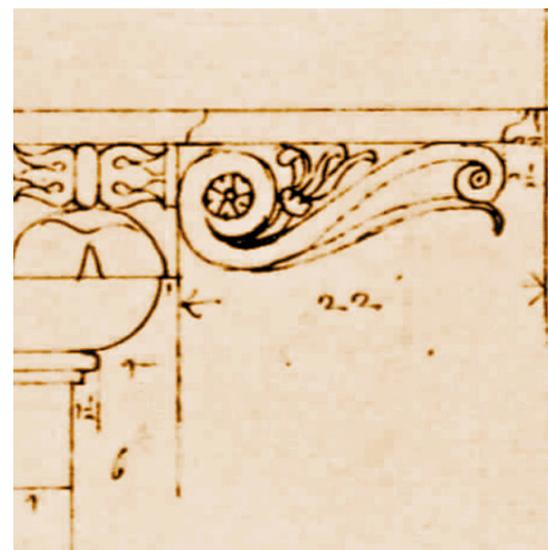


Figura 103. Confronti tra vari disegni di Ambrosini

**Conclusioni**

## **Le ipotesi conclusive sull'effettiva paternità del progetto e la restituzione di un monumento scomparso al patrimonio storico-artistico bolognese**

«Le maniere degli cinque ordini di architettura già instituite dalli antichi devono essere tenute come leggi approbate stabili e confermate per il longhissimo uso di migliaia di anni. Quindi è che ogni saldo e ben incaminato studioso in questa facoltà deve abbracciarle, seguirle e tanto più essendo anco confirmato da gli essempli di tante celebre et famose opere sparse in tutte le parte del mondo»<sup>1</sup>.

Così, nell'incipit del suo trattato, Floriano Ambrosini esprime il definitivo distacco da una consuetudine a lungo considerata essenziale nella formazione di un architetto: lo studio diretto dei monumenti antichi. Le regole, istituite dagli antichi e affermate da una millenaria tradizione, sono già stabilite: a chiunque si accosti alla materia non resta che studiarle e assimilarle<sup>2</sup>.

Tuttavia, sebbene da un lato l'architetto sottolinei l'assoluta validità e l'universale importanza delle regole, che sono alla base delle proporzioni e delle scelte progettuali ereditate dall'architettura classica, dall'altro assume una posizione alquanto discutibile. Infatti, il solido e indispensabile pilastro, sul quale si erige que-

1 F. Ambrosini, *Nuova regola di praticare facilmente gli cinque ordini d'architettura di Floriano Ambrosino architetto bolognese*, Biblioteca Universitaria di Bologna, ms. 143, f. 3r

2 Cfr. M. Ricci, P. Zampa, *Teoria e Pratica dell'architettura a Bologna tra Cinquecento e Seicento. La Nuova Regola di Floriano Ambrosini*, Campisano Editore, Roma, 2009, p. 53

sto lavoro di ricerca, e con la cui esclusione l'intero lavoro si priverebbe di qualsiasi significato, è sicuramente lo studio meticoloso di un importante monumento barocco, l'ormai scomparsa chiesa di Gesù e Maria.

Tale analisi ha oltremodo messo in luce molteplici spunti conclusivi, sia coincidenti, sia paralleli alla teoria, oggetto di questa ricerca, che prevede che la chiesa di Gesù e Maria possa essere stata progettata inizialmente dall'architetto Floriano Ambrosini, e che, dal momento che la sua morte sopraggiunse nel 1621, la realizzazione fu seguita e portata a termine da Bonifacio Socchi, suo fedele discepolo. Tale teoria, in realtà, non viene esplicitamente confermata da alcun documento, né di natura letteraria, né grafica, tuttavia, bisogna sottolineare che non viene neppure confutata ma, al contrario, si consolida nel fatto che la fondatrice, Madre Agostina Tomaselli, insistette fortemente proprio perché i lavori fossero affidati solo ed esclusivamente all'allievo Socchi. Un'ulteriore conferma potrebbe celarsi dietro agli ultimi documenti rinvenuti durante questa ricerca: è probabile, infatti, che le stampe del XVIII secolo, eseguite da Cavazzoni, oggi conservate nell'archivio storico delle monache agostiniane di Gesù e Maria, in via Santa Rita 4, siano la fedele riproduzione dei disegni manoscritti, che oggi sono custoditi nell'Archivio Storico di Carpi.

Risultano evidenti, infatti, in seguito agli studi proporzionali e metrologici, affrontati nella seconda parte della ricerca, molteplici corrispondenze dimensionali e formali tra i due elaborati.

Inoltre il confronto di queste testimonianze con le fon-

ti storiche letterarie e con la trattatistica di Floriano Ambrosini, riguardante i metodi di *“praticare facilmente gli cinque ordini d’architettura”*, ha evidenziato sostanziali somiglianze tra i documenti, confermando ancora una volta l’ipotesi a monte di questa ricerca.

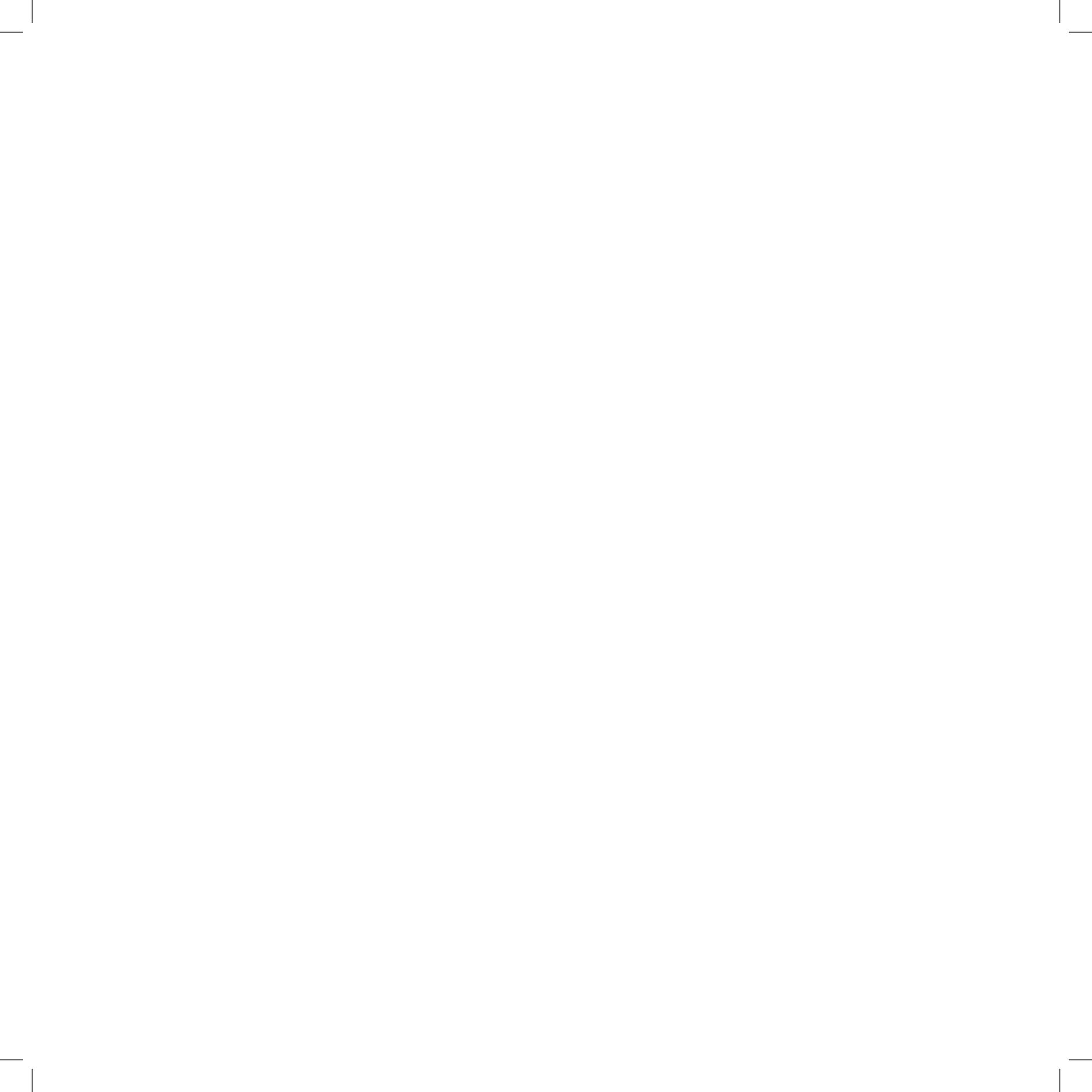
In particolare, preme sottolineare quale importante aggiuntiva rivelazione è scaturita da tali raffronti: il *modulo ambrosiniano*, generatore delle forme caratterizzanti l’ordine corinzio, in uso nella configurazione architettonica interna della chiesa di Gesù e Maria, coincide esattamente con l’unità di misura prevista dall’edilizia seicentesca a Bologna, il *piede bolognese*. Questo itinerario di ricerca ha, oltretutto, fatto emergere ulteriori interessanti scoperte: da un lato, il riconoscimento della facciata della chiesa di Gesù e Maria nella famosa tela, *Veduta con Porta di Galliera*, di Gaspar Van Wittel, che corregge l’erronea didascalia che la attribuiva a quella di San Benedetto, allora ancora rivolta su via Galliera, dall’altro, il ritrovamento dell’unico elemento architettonico sopravvissuto all’abbattimento della chiesa, l’emblema in pietra, che oggi campeggia nel timpano della chiesa di San Benedetto in via Indipendenza 64, dedicato a Gesù e Maria.

L’indagine ha oltremodo fatto chiarezza sull’effettiva permanenza della chiesa sul territorio bolognese, fornendo spunti fondamentali ai fini di una ricostruzione cronologica. Si può affermare, infatti, con molta probabilità, che la vita della chiesa di Gesù e Maria ebbe inizio nel 1642, quando venne posata la sua prima pietra, e che a partire dal 1799 l’edificio sacro venne trasformato in ospedale militare, finché, nel 1801, non fu

acquistato da privati. Riguardo il suo abbattimento, si è potuto constatare che probabilmente intervenne tra il 1820 ed il 1822, come confermato dalla cartografia storica bolognese.

Tuttavia, l’aspetto di gran lunga più interessante di questo percorso di indagine è offerto sicuramente dalla ricostruzione virtuale del complesso, resa possibile soprattutto dalla parametrizzazione e dal proporzionamento degli elementi architettonici, che ha straordinariamente premesso, grazie alla successiva realizzazione delle immagini foto-realistiche (*rendering*) e del video, un concreto ed esclusivo approccio visivo con un’opera del passato non più esistente.

Quindi, sebbene le tradizionali indagini storico-artistiche siano state indispensabili per declinare i molteplici punti di vista legati all’erezione del complesso monastico, soltanto grazie all’utilizzo di tecnologie odierne, è stato possibile restituire a Bologna una delle sue più importanti architetture del Seicento, traducendo un’antica memoria in un ricordo indelebile.



**Allegati**

**Allegato 1: «Lettera di Rustighelli all' Arcivescovo Ludovico Ludovisi sull'acquisto di cinque case e terreni in porta Galliera»<sup>1</sup>**

*All' Ill.mo et R.mo S.or e Pron Col.mo Il Sig.R Car.le Ludovisi Roma*

*Ill.mo et R.mo S.or e Pron Col.mo*

*23. xbre i623*

*L'haver io conosciuta la Sta inclinatione, è desiderio di V. S. Ill.ma di vedere sotto la sua Padronal cura un' Monasterio di vera osservanza, et il vedere anchora una mia unica figlia Monacha in S.to Agostino tanto ardente di voglia di vivere sotto una rigorosa regola oltre il servitio di Dio, et altri oblighi ch'io conosco in me di adoperarmi in così S:ta impresa mi hà fatto quasi deponere ogn'altro pensiero di casa mia, et Impiegare è la persona mia, è tutto il resto per quanto mi sarà possibile à promuovere questo S:to novo Monasterio.*

*per tanto doppo gl'avisi havuti che col favore, et autorità di V. S. Ill.ma si a[vrà] dalla Sacra Congregatione ottenuta l'Erettione del novo Monasterio, et che si attendesse alla Compra del sito.*

*Io hò già controllato, è concluso un>sito nella miglior aria che forse sia in Bologna che è in Galliera separato ampio, et di buon mercato con avvantaggi grandissimi dove manifestamente hò conosciuto questo Dio prote[ga] questa S.ta opera Mi è parso debito [...] farne par[te a] V. S. Ill.ma acciò elli consideri se hà da comandare altro in q:ta parte si [a]ttendermi à chi[u]dere per adesso il necessario.*

*Humiliss.o et Oblig.mo Ser.Re Gio: battista Rustighelli che le buone Madri della riforma per la gran brama di dar principio a loro S.ti desiderii si contentariano quasi [...] di un [...], alla prudenza, è providenza di V. S. Ill.*

*ma Ar[d]aria trovar soggetti atti che le Indirizzino nel Spirituale con che humilmente basio le vesti di V. S. Ill:- ma Supplicandola conservarmi nel numero dei suoi piu fedeli servitori. Di Bologna li 23 xbre i623.*

*Di V. S. Ill.ma è R.ma*

*Humiliss.o et Obligatiss:mo Servitore Gio. battista Rustighelli*

<sup>1</sup> Bologna, Archivio di Stato, Fondo Demaniale, Unità 85/3091, Lettere Del Sig. Gio Battista Rustighelli Assonto, et amorevole delle MM. di Giesù Maria al tempo della loro Fondazione, Libro C, n.4.

**Allegato 2: «Convenzione seguita con il Signor Bonifacio Socchi e le Monache di Gesù e Maria sopra la fabbrica della loro Chiesa»<sup>2</sup>**

1646 – 17 marzo

*Il giorno 17 marzo 1646 in Bologna. Essendo che fu sotto il dì 23 agosto 1637 d'aver preso accordi più o meno che sa, le molto reverende madri di Gesù e Maria nel voler fare la nuova fabbrica della loro chiesa e convento facessero elezione di pensare al signor Bonifacio Socchi avendolo stimato superiormente ed idoneo per il suo valore a sufficienza [...] rappresentato e commendato, come in effetti l'esperienza e operazione comprovato, acciò facesse il disegno e la pianta del suolo come architetto e assistente con la persona conforme al solito. E che esso ha fatto come architetto [...] quel che da tempo detto bisogna fino a quel giorno e tutto sia seguito senza aver fatto (?) dissolvenza di pagamento, ma cambiasse anche le parti in buona fede e con animo di concordare con animo di reciproca soddisfazione, si come in effetti è seguito e segue. Imperciocchè quel giorno sopracitato hanno convenuto e convengono celebrare [...] con la quale non fu agiustato quell'interesse da quel giorno che fu parlato e promosso quel negozio fino al giorno nella quale convengono che il Signor Bonifacio Socchi per tutto il detto tempo per l'Architettura che convisse nel disegno e nel condurre la fabbrica, avendo avuto dalle Reverende Madri fino al giorno alcuna somma di denari e ancora si deve per ogni anno lire seicento e gli debbano pagare nello stesso modo e sempre come a basso (?) e così concordemente aggiunstassero (?) e ciascuna delle parti concordata sopra di avere il tutto maturamente considerato e [...] delle madri della detta somma concordata come sopra con Bonifacio Socchi*

<sup>2</sup> Bologna, Archivio di Stato, Fondo Demaniale, Unità 61/3067, Convenzione Seguita col Sig. Bonifacio Socchi e Monache di Gesù Maria sopra La Fabbrica della Loro Chiesa, Busta 61, Libro σJ n. 9.

*per l'Architettura, disegno e pianta del Monastero delle Reverende Madri si (?) si costituiscano loro e loro nel loro (?) monastero succedutoci e promettono di pagarlo senza alcun eccezione al signor Bonifacio Socchi (o suoi eredi) per tutto il mese di marzo 1646 prossimo avvenire tutto l'obbligo dei beni del loro monastero e futuri in forma amplissima. Il qual pagamento seguito da Bonifacio Socchi ora si chiama convinto e soddisfatto di quanto potesse avere, a prescindere della Madri per la creazione della fabbrica espresse sopra, di loro chiesa e convento quanto non espresso o non capitale essendo l'invenzione delle Reverende Madri che fu causa di detta Architettura, disegni, o pianta di detta fabbrica, di chiesa, e convento gli possa essere dotata cosa alcuna da Bonifacio Socchi fino a quel giorno oltre le Lire 600 come con B. Socchi di detta somma si chiama convinto e promette e si obbliga per se o per gli eredi a più non domandare né far domandare modo alcuno, né che sarà loro domandato cosa alcuna fino al detto giorno [...].*

*Firme:*

*Io suor Maria Giovanna Manfredi affermo  
Io Suor Maria Agostina Tomaselli affermo  
Io Bonifacio Socchi affermo quanto detto sopra*

*Adi 23 febbraio 1647*

*A questo dì il Signor Bonifacio Socchi conferma d'aver avuto dalle Reverende Madri di Gesù e Maria il pagamento della sopraddetta lettura in lire seicento ducati con fede la [...] settimana.*

*Firme:*

*Bonifacio Socchi afferma quanto sopra [...]  
Io (?)  
Io Francesco Tacconi fui testimonio [...].*

### **Allegato 3: «Convenzione seguita con il Signor Bonifacio Socchi e le Monache di Gesù e Maria sopra la fabbrica della loro Chiesa»<sup>3</sup>, contratto per il pubblico**

Adi 17 marzo 1646 in Bologna.

*Avendo che fino al mese di agosto dell'anno 1635 le Monache del Monastero di Gesù e Maria voluto fare la nuova fabbrica della loro chiesa e convento, eleggesse-  
ro loro Architetto il Signor Bonifacio Socchi, acciò che assistette con la persona e soprintendesse con l'ope-  
rare e fare operare, che il disegno, o pianta fatta e ag-  
giustata fosse proseguita con l'operazione e acciò i la-  
vori corrispondessero al disegno, o disegni, e il tutto  
con detta operazione venisse affermato, corretto ed  
edificato e in attenzione di ciò Bonifacio Socchi abbia  
impiegato la sua persona di continuo del sopradetto  
tempo che primacciò la detta fabbrica fino a quel so-  
pradetto giorno nell'operazione e effettuazione, conti-  
nuazione ed edificazione di detta fabbrica con essere  
sempre stato assistente e presa perciò in sua compa-  
gnia per l'operazione il Signor Cristoforo Ghiezzi quale  
immediatamente dipendeva dal Bonifacio Socchi sen-  
za riconoscere in modo alcuno le Madri e aver [...] ma  
solo il detto Bonifacio [...] non era mai stata concordata  
la mercede debita a Bonifacio Socchi quanto a Cristo-  
foro Ghiezzi ancorchè [...] di loro ebbero fra questo tempo  
giunto niuna somma di denari [...] ma camminasse  
sempre con buona fede e con animo di dover concor-  
dare con ciascuna delle parti. Però il giorno sopradetto  
hanno conciliato con il Bonifacio Socchi tale questione  
e assistita, o altro fatta, o prestata intorno alla detta  
fabbrica fino a quel giorno soprintesa tanto dal detto  
Bonifacio quanto da Cristoforo messi da Bonifacio Soc-  
chi creditori delle Reverende Madri di Gesù e Maria di*

3 Bologna, Archivio di Stato, Fondo Demaniale, Unità 61/3067, Convenzione Seguita col Sig. Bonifacio Socchi e Monache di Gesù Maria sopra La Fabbrica della Loro Chiesa, Busta 61, Libro σJ n. 9.

*lire tremila seicento ducatonì da pagarseli come a bas-  
so, e concordemente ciascuna delle parti aggiustata e  
si consenta dopo di aver sopracciò fatte matura consi-  
derazione e discorso con massima eleganza delle Ma-  
dri che abbino fare diverse diligenze, [...] preso accordo  
e aggiustamento d'operazione tanto il Bonifacio Socchi  
quanto il Cristoforo Ghiezzi, gli si chiamano contenti di  
questo sopra viene espresso e concordato, e da quello  
promettono non reclamare, pretendere e domandare  
per alcun tempo cosa alcuna qualsiasi prezzo e sia di  
lezione (?), che si poteva pretendere, dedurre, o allega-  
re di qualsiasi di loro di errori di calcolo e che la misura  
di detta fabbrica rimportasse assai maggior somma, e  
che però fosse stato necessario misurare la detta fab-  
brica, che al tutto con la Parte restiamo, come infor-  
mati come nell'Altro promettono che mai né loro né  
per loro eredi [...] che avessero operato o pretesero di  
aver operato in qualche modo e per qualche tempo in  
detta fabbrica promettendo star avanti ad ogni malizia  
che alcun tempo venisse data, [...] somma pretesa con-  
tro le Reverende Madri [...] promettono di pagare a Bo-  
nifacio Socchi Lire 3600 come sopra concordato per  
tutto il futuro mese di novembre 1646 prossimo a veni-  
re senza alcuna esenzione così consentito che si paghi-  
no a detto Bonifacio Socchi dal detto Cristoforo Ghiezzi,  
il quale si dovrà intendere con il Bonifacio Socchi di  
quanto possa o debbi pretendere per la detta opera-  
zione fino a quel giorno di quel pagamento seguito dal  
detto Bonifacio Socchi fino allora si chiama contento e  
soddisfatto di quanto potesse avere o pretendere da  
dette Madri per l'erezione di detta fabbrica di chiesa e  
convento sopra narrate, quanto non narrate o non ca-  
gionate. Essendo l'invenzione di essere Madri che è  
causa di detta fabbrica o una operazione non possa  
venir loro domandato cosa alcuna fino al giorno so-  
pradetto tanto da Bonifacio Socchi quanto da Cristo-  
foro Ghiezzi o da qualunque altro operaio o muratore  
che in qualche modo possa dire o pretendere per aver  
operato cosa alcuna anche se minima come Bonifacio  
Socchi della detta somma si chiama contento e dare al*

contenuto di sopra promessa per se, e per gli eredi e anche di non domandare e mai domandare cosa alcuna né da Cristoforo Ghiezzi o dai suoi eredi o dai muratori o operaio che fino al giorno avesse o pretendesse aver operato essendo suo il pensiero di fare avanti a dette Madri ad ogni danno, spesa o interesse che potessero avere o patire le dette Madri perché non venisse questa [...] osservato quanto nella parte si conviene accollando sopra di sé ogni pretesione di qualche operaio purchè le dette Madri restino senza alcun obbligo e libere e perché la fabbrica di detta chiesa e convento non è perfetta e perciò dovrà Bonifacio Socchi proseguire in detta operazione e far lavorare o fare quanto ha operato fino [...] come sopra, e così continuare [...] e sono d'accordo le parti che comprenda solo quello si è fatto, lavorato e operato fino a quella data. Però hanno convenuto, acciò [...] e farla narrativa e decorarla nella parte fatta e concordata d'accordo, e che ambe le parti confessino che sia con appunto e che con narrativa e [...] giusta e conforme a in verità e cioè narrativa dei lavori fatti nella fabbrica e pianta interna del Convento della Madri di Gesù e Maria in Galliera da Bonifacio Socchi e Cristoforo Ghiezzi, la qual pianta e fabbrica confina da due bande con l'orto dei Poeti e si cominciò il dì 23 agosto 1637 e conseguitato a lavorare di continuo per il spazio di anni otto e mezzo finito al 10 febbraio 1646 prossimo passato. Il primo lavoro che in principio fu il braccio del Convento delle due bande dei Signori Poeti, la sua lunghezza è di 210 d(?) una cucina, una dispensa e un [...] lavelli, poi il suo refettorio con una [...] da scaldare e seguita ancora duoi cameroni e infine una cappellina confine di orto con il suo arredamento di stucco, la sua lunghezza è di 20 [...] questa parte è fornita [...] il suo piano sopra alle cantine in tutta la lunghezza di detta. Il medesimo[...] di sopra al piano delle celle e dormitorio e attaccata a detta fabbrica si è fatto una loggia che è verso il cortile con li suoi pilastri [...] e capitello e dotato il piano di basso con le cantine e dotato la volta sopra il piano di basso le cantine, dotato la volta sopra alla loggia al piano delle cel-

le sopra a detta loggia, tutta questa parte è fornita [...]. Tutti li pilastri vanno accommodati e sopra alla volta del dormitorio si è fatta una muraglia in lunghezza di 210 dalla quale divide le celle di detta. E si sono fatte le celle da ogni banda del detto dormitorio, le quali sono tutte fornite in volta cornicione e ancora si è dotato il suo dormitorio con lunette con le sue goccioline (?) e due imboccature per entrare nell'altra loggia, in questa parte si è messo una gran parte e quantità di serramenti, cioè [...] di ferra chiave doppie, e suoi tornanti attaccati alle catene del coperto, come ancora dei contrafforti con il suo coperto sopra fornito in cantina (?). S è fatto ancora [...] di scale nel confine della cucina in tutta alla loggia fornita. Qui ci manca le scale di andare in cantina e in confine delle dette scale si è fatta una stanza per il loro Comune di volta fornita. Davanti alla detta stanza per il loro comune si è fatto un occhio della loggia, dove ha da seguitare l'altro tratto di fabbrica. E' più attaccato alla loggia della detta fabbrica dove è la loggia serrata a una della galleria della banda verso il cortile in dritto alla stanza del fuoco si è fatta una tomaia con i suoi [...] con un pezzo di corte, dove incomincia l'altro tratto che segue sino al portico dove si è cavato il capitolo con il lavatoio sopra fatto con i suoi tasselli forniti. Dietro a detto di è fatto una chiesa in volta fornita eccettuando la salegata e di più indietro alla chiesa delle suore si è fatta la chiesa di fori fornita, come si vede, eccettuando la Salegata del corpo di mezzo della chiesa, e ancora la Cappella Maggiore, il resto è fornito; e si è fatto due confessionari. Di più dritto alla chiesa delle suore dritto la cappella maggiore, si è fatto una loggia verso il cortile, la sua lunghezza comincia dalla stanza del fuoco fino alla torre (?) con i suoi pilastri e capitelli, e con i suoi incontri, e la sua volta sopra fabbrica dietro alla muraglia della chiesa dalla banda della loggia. Le muraglie sono proprio della chiesa delle suore e sopra alla detta loggia si è fatto un'altra loggia che imbecca nel dormitorio a vi di Galliera [...] sopra e fornita di tutto punto; sopra detta fabbrica di è fatto tutti i suoi coppi e dalla banda sotto

la porta vi una parte della muraglia che sono grezze; e di più si è fatto il campanile come si vede; e di più di è ornamentato la facciata della chiesa verso la strada come si vede fornita fino al coperto del portico in dritto alla facciata della chiesa e si è fatto sei pilastri [...] con i suoi incontri con sue basi di macigno fatte d'altezza sino al tassello vecchio e di più si è fatto un'altra parte di loggia verso il cortile, che incomincia dalla chiesa sino alla muraglia de convento vecchio con un'altra loggia sopra alla detta, che commina conforme a quella da basso tutte due in volta fornite, quella di sopra è serrata a verso via di Galliera la muraglia della banda della loggia è tutta grezza per di fuori e ancora la muraglia della loggia da basso è grezza (?) dalli capitelli in giù tutti i pilastri, che sono fatti delle logge vanno a tutti forniti a spese delle Madri. Questa fabbrica fin al di parte si consegna nel modo che si ritrova e tutte e future parti di più vanno a saldo fatto, come copra detto. S'intende vada fatto a spese delle Reverende Madri, tutte le logge non sono salegate eccettuando un pezzo di salegata fatta nella loggia dritto alla scala sino alla serraglia, un altro pezzo di loggia che è salegata dalla lumaga (?) fino al portone dell'orto e di più si è fatto tutta la muraglia della clausura dal portico sino all'orto dei Poeti dietro alla muraglia della città, e un'altra parte che volta dietro all'orto di detti Poeti sino all'altra clausura vecchia. E di più si è fatto diverse muraglie nelle case vecchie messe in piedi e coperte per fare la clausura dritto all'orto delle suore e disfatto queste case di tutto punto al dritto della chiesa di fuori e sgombrato le macerie d'ogni sorte, si è fatto diversi rami di [...] per scolamento d'acqua, tutte le operazioni, future e altro come sopra s'intendono comprese in questo saldo e di tutto questo detto Bonifacio Socchi si chiama soddisfatto e contento con la somma delle suddette lire 3600 da pagarseli come sopra promettendo che per tali fatture le dette Madri non saranno modificate né da lui né da altra persona, come sopra, altrimenti promette di conservare le dette Madri da ogni danno come d'obbligo da esso fatto, come sopra. Di-

chiarando che fatto quello, che dal giorno di oggi in futuro sarà fatto e operato in detta fabbrica non sia compreso nel detto saldo, ma si donerà tener conto in particolare, e venendo differenza fra le parti [...] che si dubitasse se qualche fattura non espressa di sopra forse o per dire meglio dovesse essere stata espressa nel precedente saldo e che non si fosse espresso per qualsiasi causa e che però si dubitasse che potesse essere stata fatta dopo questo saldo, le parti concordano e in particolare Bonifacio Socchi e Cristoforo Ghiezzi che si abbia desistere alla semplice avversione delle Reverende Madri e a quello dissenso in consista, e essi non intendono in modo alcuno contrastare con esse.

Firme:

Suor Maria Giovanna Manfredi affermo.

Suor Maria Agostina Tomaselli affermo.

Io Cristoforo Ghiezzi affermo quanto di sopra.

Io Bonifacio Socchi affermo quanto di sopra.

**Allegato 4: «Nuova regola di praticare facilmente gli cinque ordini d'architettura di Floriano Ambrosino architetto bolognese»<sup>4</sup>**

«Del testo è stata mantenuta, per quanto possibile, l'ortografia originale, uniformando maiuscole e minuscole all'uso moderno, sciogliendo tutte le abbreviature e distinguendo "u" da "v". Con barra (/) sono indicati gli a capo tra le righe e con doppia barra (//) la fine di pagina. Le integrazioni sono segnalate tra parentesi quadre ([...]) e le interpretazioni del curatore tra parentesi uncinate (< >). La punteggiatura aggiuntiva è stata inserita in funzione di una migliore comprensione del testo»<sup>5</sup>. Delle parti di testo mancanti, infine, sono stati riportati solo i titoli.

*DE GL' CINQUE ORDINI D'ARCHITETTURA ET SUE REGOLE E MISURE*

*Le maniere degli cinque ordini di architettura già instituite dalli antichi devono essere tenute come / leggi approbate stabili e confirmate per il longhissimo uso di migliara di anni. / Quindi è che ogni saldo e ben incaminato studioso in questa facultà deve abbracciarle, seguirle e tanto più essen / do anco confirmanto da gli essempli di tante celebre et famose opere sparse in tutte le parte / del mondo. / E perciò nel disporre i precepti de gli ordini osservaremo, così nel tutto di lor corpi come anco nelle lor / parte e membra, che dal uno all'altro vadino di grado in grado ne gli altri, fin tanto che si prevenghi alla / delicatezza e leggiadria del corinto. / Laonde, essendo le cose di questa maniera, fa bisogno che gli ordini e tutte le lor parte e membri siano fatte / con molta ragione, e non mai semplicemente et a caso come hanno fato molti, perché all'hora sarà / nno lodate, et approvate da gli huomini di giudiciò*

4 Cit. M. Ricci, P. Zampa, *Teoria e Pratica dell'architettura a Bologna tra Cinquecento e Seicento. La Nuova Regola di Floriano Ambrosini*, Campisano Editore, Roma, 2009, pp. 72-79

5 Cit. *Ibid.*, p.72

*et altre di ciò si conosca, che in esse si habbia / osservato il proprio genere secondo la consuetudine de gli antichi, né mai confonderà una spe / eie con l'altra e primamente avertire a quello che propriamente ricerca la cosa alla quale hanno / da servire. / E perché dalle altezze delle colonne, dalle quali dipendono tutte le altre parti de gli ordini, noi habbia / mo osservato che l'altezze di uno ordine possi essere come l'altro e che la grandezza di / uno modulo possi essere come l'altro, solo si ha da avvertire che la divisione del mod / ulo sia proportionata al'ordine a chi ha da servire, perché le misure delli membri del / ordine toscano non possono servire ali membri del ordine dorico, né le misure del dorico al / ionico e cossi agli altri. / E per fare le dette misure le quali siano proportionate agli suoi ordini, habbiamo osservato, / come è detto, che il modulo di tutti gli ordini siano equali l'un all'altro, essendo le altezze tutte / equali; solo vi è la differenza che il modulo del ordine toscano, sicome la colonna è alta sette del / le sue grossezze e però vi bisogna che il suo modulo sia diviso in sette parte <e ogni parto in minuti quattro. / E perché la colonna del ordine dorico deve essere alta Vili delle sue grossezze, così il suo modulo / doverà essere diviso in Vili parti, e ogni parti in minuti lili. / La colonna ionica deve essere alta VIII delle sue grossezze, così il suo modulo doverà essere div / iso in parte VIII e ogni parte in minute lili. / La colonna del ordine romano e corinto deve essere alta X delle sue grossezze e similmente il suo // modulo doverà essere diviso in parte X e ogni parte in minute III. / Dividendo li modili nel modo che habbiamo ordinato disopra, ne seguono molte belle proportioni e facilità nelli / opere, perché sempre le colonne tanti moduli sarrano alte quante parte nel suo modulo sarrano grosse / ciascuna del suo ordine, che così conviene di necisità che sia per virtù della divisione del modulo, / non occorendo cercare quante grossezze debbano essere alte in ciascun ordine, perché di necisità biso / gna che in ciascuna colonna, conforme al suo ordine, venghino compartite l'alteza con la grosezza / proportionata, come dalgli di-*

*segni che seguitano si vedrà essequitto. / Dalle divisione degli modoli sopra dette, oltre la comodità del operare si cava ancora la intelligenza del / opera, perché sicome l'ordine toscano è più sodo del ordine dorico e il dorico più sodo del / ionico e il ionico più sodo del romano e del corinto, così ancora il modulo toscano ha le / parte più grandi del dorico e il dorico più grandi del ionico et il ionico più grandi del romano e del corinto; che proportionatamente, secondo che li membri de gli ordini sminou / iscano e si fanno più dilicati, similmente gli moduli di ciascuno ordine minouiscano / le sue parte e si proportionano agli membri del suo ordine, come nel opera si conoserà; le / parti degli sudette moduli si div[i]dano tutte in minuti quatto e ogni minute si può sub / dividere in quatto più piciole parti, secondo che all'architetto tornarà comodo. / In tutte gli generi delle cose si trova un principio il quale è metro e misura di quello che si tro / va nel medesimo genere, e però nella scienza dell'architettura il modulo sarà proprio / fondamento e misura e regola di tutte le parte, la qual misura non è sempre ferma e term / inata a guisa di piede o braccio o palmo, ma una portione rationale overe regola homo / genea con la cosa regolata, hor maggior, hor minor a giudizio del architetto. / E perciò si deve riaver rispetto alla qualità de compartimento, che si vogliono fare ne i disegni, o / modelli, essendo che con esso modulo si regola non solo la grossezza e la longhezza delle / colonne, i cornisamenti sopra, ma anco i piedistilli sotto ad esse, secondo il genere del ordine, / et anco si distribuiscono gli intercolunij e tutte l'altre parti così esterne come interne / degli edifitij, per grandi che siano: e veramente questa regola riesse maraviliosissima, / et apporta grandissima facilità nel compartire l'opere, come mostraremo. /*

*CON UNA LINEA DIVISA IN PARTI XX SI DISPONE CON PROPO[R]TIONE / LE CORNICI SOPRA LE COLONNE ET LI PIEDESTILI SOTTO CON / TUTTI SUOI MEMBRI PROPORTIONATI CIA[S]CUNO AL SUO ORDINE / Seguita in disegno le dimostratione di quanto si è pro-*

*posto; adunque la linea del altezza AB del ordine toscano, / e cossi anco di tutti gli altri ordini, va divisa in parte IXX, tre delle quali sempre per regola generale a / tutte gli ordini si darrano al architrave, fregio e cornice e quatro al altezza del piedistilo e le XII restano / alla altezza della colonna con basa e capitello; una di queste parte servì per il modulo a tutte gli ordini, diviso come è detto in parte VII e ogni parte in minutte quatro. / A tutti gli cinque ordini di architettura si può fare la cornice con li modilioni e senza: noi habbiamo posto nelli presenti cinque ordini e l'uno e l'altro modo, accioché l'architetto puosi fare elletione di quello che più li tornare comodo al opera che egli haverà da fare. / Il modulo toscano M diviso in parte VII, sì come la colonna toscana è alta sette delle sue grossezze; / il modulo dorico N è divisa in parte VIII, sì come la colonna dorica è alta VIII delle sue grossezze; / il modulo ionico O è diviso in parte VIII, sicome la colonna ionica è alta VIII delle sue gros / sezze; il modulo del ordine romano e corinto, PQ, è diviso in parte X, sì come la colonna romana / e corinta è alta X delle sue grossezze; e ciascuna delle dette parte sempre in tutti gli ordini / è divisa in minutte IIII. / Delle divisioni delli moduli sudetti ne seguita che sempre le colonne di tutti gli ordini vengano alte mod / uli XIII e grosse nella parte da basso parte XIII del suo modulo, e consequentemente le sue grossece / sempre vengano proportionate alle sue altezze, ciascuna del suo ordine, come la toscana vi[e]ne / alta VII delle sue grossezze, e la dorica vi[e]ne alta Vili delle sue grossezze e la ionica viene / alta VIII delle sue grossezze e la colonna del ordine romano e corinto viene alta X delle sue grossezze. / Tutte li piedistilli, come è detto, sono alti modulli lili et similmente tutti hanno per lor ornamento la cimasa, la bassa, et sotto bassa; essendo li moduli di ciascun ordine diviso come nella passata si è mostrato, / ne seguita che sempre le cimase et basse di ciascun piedestilo, dando lili parte del suo modulo alla cimasa / e lili alla bassa e lili all'sotto bassa di tutti gli ordini, sempre la cimasa et bassa risponde all'altezza / di tutti li piedistilli, conme a*

la grossezza della colonna alla sua altezza di ciascu[n] ordine. / Il piedistilo toscano è alto modoli lili, cheb sono parte XXVUI, che dandone parte mi alla cimasa risponde apunto / ali [a] settima parte di tutto il piedistilo. / Uv) Il piedistilo dorico è alto moduli lili e sono parte XXXII, che dandone mi al cimasa e lili alla bassa risponde / all'ottava parte di tutto il piedistilo compreso la sotto bassa. / Il piedistilo romano e corinto è alto moduli ini e sono parte XXXX, che dandone quatro alla cimasa e lili alla bassa / risponde alla decima parte di tutto il piedistilo compreso la sotto bassa. /

CHE PER LA DIVERSITÀ' DE I LUOGHI OVE SI HA DA OPERARE / BISOGNA DI NECESITA MUTARE MISURA ALI ORNAMENTI / DELLE COLONNE /

Noi habbiamo osservato nelle opere che habbiamo fatte, che una misura sola di ornamenti non può servire univers[a] / Imente in tutti i luoghi, e tanto più che Vitru[v]io nel sesto libro, al secondo capitolo, avertise con belle ragione, / che nelle opere da farsi, si deve osservare gli luoghi ove si vuole operare, che altra cosa pare da lont / ano, altra da preso, altra in luoco scuro, altra in luogho chiaro, con quello che segue. / E però che la cornice alta per la quarta parte dell'altezza della colonna, come mostra il Paladio et lo Sc[a]mozzi / nell'ordine ionico, romano, e corinto non possa servire negli luoghi grandi aperti, come faciate di pallazzi, di chiese, ma solo negli luoghi strette picciole, sì come anco la regola del Vignola<sup>5</sup> della quarta / parte non si può servire negli luoghi picciole e strette. / Bisogna adunque che l'architetto sia molte prodente nell'opere che gli haverà da fare e con gra[n] giudicio / e discorso considerare gli luochi ove deve operare e disponga la regola e misura della grandezza del / colonnato, et delle cornice che egli vuoi fare, accioché l'opera che egli farà risponda con proportione al luogho ove sarà fatta. / Mosso dalle ragioni sudette et della isperienza fatta da noi in molte fabriche che habbiamo fatto, e con l'awer / timento datto da Vitru[v]io, habbiamo formato questa nostra regola universale con la quale si può

/ accrescere e minuire facilmente gli ornamenti di tutti gli cinque ordine di architettura, conforme alla / necisità delgli luoghi, senza mutare misure de gli ornamenti di ciascun ordine. / Volendo disporre il colonnato di qual si voglia di ciascun degli cinque ordini con tutti li suoi ornamenti di / maggior proportione della regola passata, in maniera che l'altezza di tutta la cornice risponda alla colonna per la quarta parte della sua altezza, si deve <così> regolare. / Si divida tutta l'altezza XX come mostra la linea segnata AB, tre delle quali si daranno alla cornice e / quattro al piedistilo, e le dodici restarano alla altezza della colonna: in questa maniera la cornice / resta la quarta parte dell'altezza della colonna. / Resta a considerare il misterio della divisione del modulo di ci[a]scun degli cinque ordini, che sempre tante / modulli è alta la colonna quante parte del detto modulo si dano alla sua grossezza da basso, e in / questo modo ciascuna colonna del suo ordine resta alta le sue debite grossezze proportionate, / conforme alle buone regole come si vedono nella seguente faccia le colonne segnate EF con tutti li suoi ornamenti. // (/v) Vole[n]do disporre il colonnato di qual si volia delli cinque ordini con tutti gli suoi ornamenti di minor prop / ortione della generale, in maniera tale che tutta l'altezza della cornice risponda per quinta parte del altezza della colonna, / dividasi tutta l'altezza in partee v[e]ntidue, come si vede la linea segnata CD, tre delle qualli si diano alla / cornice e quatro al piedistilo: alla colonna resta per la sua altezza parti XV, essendo ogni parte / della divisione un modulo e come è detto tanti moduli è alta la colonna quante parte di modoli / è grossa da basso. / Le essempro di quanto si è detto si mostra con la colonna dorica segnata F , con tutti gli suoi orna / menti, che la cornice risponde per la quarta parte della sua altezza. I L'essempro dalla colonna corinta segnata Es con tutte gli suoi ornamenti mostra che la cornice gli risponde per la quinta parte dell'altezza. / Delle cose sudette si conosce che l'acresere e misure le proportioni degli ornamenti alle colonne non / consiste in altro che in dividere l'altezza

*del tutto in più e manco parte, e sempre per regola / generale di tutti gli ordini darne tre alla altezza della cornice e quatro all'altezza del / piedistilo e il resto all'altezza della colonna. / Come ci mostra la ragione, sempre tante modoli è alta la colonna quante parte di modulo è grossa da / basso e le colonne di tutti gli ordi [ni] vengano di altezza proportionata ciascuna del suo ordine. / Per essemplio, alla colonna dorica fu lasiato moduli dodici di altezza e XII parte di grossezza; la colonna / dorica per regola doverà essere sempre alta con basa e capitello vili delle sue grossezze, e il / suo modulo doverà essere diviso in part[i] VIII, dodici delle quali saranno la grossezza della colonna / da basso, che moltiplicate vili per XII <fa> nonantasei, che sono a punto modoli XII a parte VIII / per modulo. / Alla colonna corinta fu lasiato moduli XV di altezza e parti XV di grossezza da basso; la colonna / corinta deve essere per regola alta X delle sue grossezze e il suo modulo deve essere diviso / in parte X, che moltiplicato il dieci per XV fa centocinquanta, che sono a punto modoli XV a / X parte per modulo. //*

**DE COLONNATI ET ARCHI IN GENERALE ET DELLE MISURE ET PROPORCION LORO IL COLONNATO ET ARCHI DEL ORDINE TOSCANO.**

*L'architrave e fregio e cornice sono alti la quarta parte del / altezza della colonna et il piedistilo è alto per la terza parte; queste cornize, come anco di / tutti gli altri ordini, si possono fare con li modiglione e senza, come più piacerà al architetto, / ma in effetto quelli con li modiglioni anno molti difficoltà per causa della divisione et partimento / di detti modiglioni, sì nelle facciate come nelle cantonate, essendo che sempre è necesario che siano / al dritto del centro delle colonne et anco un al dritto del meggio del archo; noi habbiamo osse / rvato in tutti gli ordini sequenti di ponere sempre le cornice di tutte li colonnate et archi di / tutti gli ordini con li modiglioni et i lor partimenti segnati con le linie de punti, a effetto / che si conosca la regola che noi habbiamo osservato per levare tutte le su-*

*dette difficoltà. / Questo ordine toscano è molto sodo e schietto, però si conviene molto ne i luoghi che partiscano offese di carri et altri instrumenti come porti di città et fortezze e dogane ho ponti e si accomoda / molte bene con legamenti e partimenti rustici; gli archi di questo ordine sono tolerabile / meno di duoi quadri in altezza.*

**IL COLONNATO ET ARCHI DEL ORDINE DORICO.**

*L'architrave fregio e cornice è alta per la quarta parte del altezza l della colonna come quella del toscano, il piedistilo è alto per la terza parte ma, volendosi servire / di questo ordine ne i luoghi stretti e piccoli, si potrà fare come nella regola generale si è mostrato. / Questo ordine è sodo in sé et in tutte le sue parte ma è più delicato assai del ordine toscano; è molto / gratioso e riese bene in tutti li luoghi et è molto ornato per causa delli terliffi<sup>a</sup> et metope; la cor / nice con li modiglioni si rende molte vaga al ochio ma ha la difficoltà detta nel toscano del / partimento delli trilifis e modiglioni e metope, le quali causano che nel archo senza il piedistilo non può venire un terlifo" e modiglione nel meggio del archo, se ben il Vegnola<sup>10</sup> l'a posto nel meggio / del archo, però <ha> causato duoi altri difetti che le ali [e]tte ho membr[e]tte sono restate sechi e deboli e sotto / l'architrave vi è uno altro fregio; questo difetto fu conosciuto molto bene dalli antichi architetti, come / dice Vitru[v]io al capitolo 3 dal qua[r]to libro; il remedio che noi habbiamo fatto a questo incovniento si / vedo nel secondo archo senza piedistilo. / Volendo fare più ordini l'uno sopra l'altro questo ordine può servire per il primo disotto e può servire / hanco in tutti li luoghi nobili come piazze, case senatorice, scole e chiese, e questi archi sono / tolerabile meno di duoi quadri in altezza.//*

**IL COLONNATO ET ARCHI DEL ORDINE IONICO.**

*L'altezza del architrave, fregio e cornice è meno della quarta / parte del altezza della colonna, et anco il piedistilo è meno del te[r]zia parte, la qual cornice risponde*

*/ alla altezza della colonna in proportione sul quadrupola superparticolare, che è come 3 a 13 e il piedistilo gli risponde in proportione subtripla superparticolare che è come e 4 a 13, e questa / proportione risponde benissimo) a questo ordine per essere più dilicato del dorico. / Nella cornice di questo ordine vi abbiamo posto li modiglioni con li suoi partimenti segnati con linie / morto et anco fatto per più inteligenza vi habbiamo fatto il soffitto delle cantonate, dalli quali par / timenti ne seguita la larghezza del archo che risponde al altezza in proportione dupla. / Di questo ordine ionico si può fare faciate di chiese, palazzi, scole et altri edifitij nobili, e volendo / fare più ordini l'uno sopra l'altro, questo anderà posto sopra il dorico per essere più dilicato. /*

#### IL COLONNATO ET ARCHI DEL ORDINE ROMANO.

*L'altezza del architrave, fregio e cornize è meno della quarta parte del altezza della colonna e risponde nel modo che fa la ionica come 3 a 13, et similmente il piedi / stilo risponde alla colonna come 4 a 13. / Questo ordine è molto nobile e ornato e per le più lo nominano per ordine composto, il che non ha fonda mento / alcuno, perché deve essere nominato come gli altri ordini che anno il nome dal luogho ove anno autto / origine, come il toscano dali Toscani, il dorico dali Dorici, populi della Grecia et il ionico dalli Ioni), pur / populi della Gretia, et similmente questo deve essere nominato romano riavendo haute il suo origeni / da Romani. /*

#### IL COLONNATO ET ARCHO DEL ORDINE CORINTO.

*La altezza del architrave e freggio e cornize <è> meno / della quarta parte del altezza della colonna et è come 3 a 13. / Questo ordine è molto più nobile e dilicato de gli altri et è anco assai più ornato; perrò questo / ordine si deve sempre pore ne i luoghi più nobili come chiese, tabernacoli et volendo fare più / loggie l'una sopra l'altra, questo ordine sempre si penerà nel ultimo luogho sopra gli / altri et si vede che la maggior parte delli tempi di Roma, cossi antichi come moderni, sono / ordinati di questo ordine, tanto^ si conpiaquero*

*agli antiqui della sua leggiadria e belezza. //*  
 DEL ORDINE TOSCANO ET SUE / REGOLE ET MISURE//  
 (IOV) Per formare li colonnati semplize di questo ordine toscano si divide la linea del altezza I AB in parte XV, una delle quali si fa il modulo diviso come si è detto in part[i] VII / e ogni parte in minuti lili; tre di questi moduli si darano al architrave, fregio e / cornice e XII alla altezza della 1 colonna con bassa e capitello e dodeci di dette parti si danno alla / grossezza della / colona da basso, / che riesce apunto / alta VII delle sue / grosezze con basa e capitello". / Agli interculunij di questo ordine da meggia colonna a meggia colonna si darà moduli / VII e parte I, che a parte VII per modulo sono parte XXXX; e volendo fare / loggie continovate di molte intercolunij bisogna havertire che le colonne / siano sempre di numeri pari come quatro, ho sei ho otto, accio[c]hé sempre / venga nel meggio un intercolunij per farvi la porta principale, e per / quanto spatio vi bisogna per ciascun colonnato facilmente si troverà / somando insieme le parte di ciascun intercolunij agiongandovi una / grossezza di colonna per le due meggie che restorono alii capi. / Questi colonnati sempre si doverano aizzare da terra dal piano dal sitto un / modulo ho poco meno per farvi li gradi da salirvi. / Al dritto del meggio delle colonne sempre vi sia un modiglione, a tutti gli interculunij / vi sono cinque spatij' con li suoi modiglione, eccetto quello di meggio che sarrà / di VI, accioché nel meggio del spatio vi sia un modiglione che così tornarà / bene per rispetto del farvi il frontespitio come si mostraràn nel ordine dorico; / tutte le suddette cose, e per maggior inteligentia, sarrà nella pianta et alzato / contrasignato con li numeri posti nelli suoi luoghi. //  
 Per formare gli archi toscani senza il piedistilo si divida la linea del'alteza AB in parte XVI, / una delle quali si fa il modulo diviso come si è detto in parte VII e ogni parte in minute / IIII tre delle quali si darano al altezza del'architrave, fregio e cornice / e una al sotto bassa e dodieci restano al altezza della colonna con basa e capitelo; / il seraglio del archo alto un modulo, l'altezza della luce del archo resta alta mod

/ uli XII, che sono parte LXXXVIII, e larghe moduli VI e parti III, che sono parti III. / La larghezza da meggia colonna a meggia colonna se gli darà moduli X. le doi membretti ho / allette sono parte VI luna, le due meggie colonne parte XII. che sono in tutte parte / XXVIII, che levato da moduli X che sono parte LXX, restano parte XXXVI; / per la larghezza del archo 1 resta alto meno de duoi quadri parte Vili, che cossi / convene per ordine molto sodo. / Nella cornize vi sono sette spati con li suoi modiglioni: per più facile inteligenza dis tutte le / sudette cose sono contrassegnate nella pianta et alzato con li muri posti alii / suo luoghi. // Per formare gli archi toscani con il piedistilo si divida la linea della altezza AB in / parte IXX, una delli quali si fa il modulo diviso come è detto in parte VII, / e ogni parte in minuti UH, tre di quali moduli si danno al altezza del are / hitrave, fregio e cornize e quatro al piedistilo e dodici restano al altezza I della colonna con basa e capitelo; il seraglio del arche è alto modulo uno e la luce del archo resta moduli XV. / La larghezza del archo da meggia colonna a meggia colonna sono parte 8, le dou allettev sono / parte 6 1/2 luna, le due e meggie colonne sono parte XII, che somano in / tutte parte XXV, e tanto è largo il pilastro in fazza che, levate da parte / 80, resta per il vano del archo parte 55, il quale resta alte meno di duoi / quadri parte 5; nella cornize vi è otto spati) con li suoi modiglioni e per / maggior inteligenza / tutte le sudette cose sono contrassegnate con numeri / nella pianta et alzato. //

#### DELLE PROPORZIONI ET MISURE IN GENERALE DI TUTTI GLI ORNAMENTI DEL ORDINE TOSCANO /

Il piedistilo è alto con la basa e cimasa moduli ini, la sua cimasa è alta parte lili, / che risponde al altezza di tutte il piedistilo per la setima parte di tutta l'alt / ezza, la sua basa è alta un modulo, il tronche cioè il quadro di meggio resta quadrato di parte XVII per lato. / Il capitello e la basa sono alto per ciascheduno la metta della grossezza della / colonna da basso. / L'architrave, freggio e cornize è alta tre moduli, l'architrave è parte

6 1/2, il freg / gio parte 7 1/2 e la cornize parte 7 et ha di sporto parte 8W. / La colonna è alta con la bassa e capitello moduli 12, grossa da basso parte 12 / e disopra parte 9, che sminuise per la quarta parte. /

(segue legenda, a sinistra): A vivo della colonna; C cimbia over cinta della colonna; D bastone over torro; E orlo over plinto o rocho; F cimacia del piedestilo; G dado over quadro del piedestilo; H basa del piedestilo;

(segue legenda, a destra): A scima overo gola dritta; B corona overo gociolatoio; C ovolo; D cavetto; E tenia overo lista; F tri[g]lifo toscano; G tenia; H prima fascia; I seconda fascia; L cimatio; M abaco; N ovolo; O gradetto over listello; P colarino over fregio del capitello; Q astragolo over cordone et cinta della colonna; R vivo della colonna disopra; S modiglioni; T soffitto della cornize. //

REGOLA PER FAR LE SAGOME IN GENERALE DELLE CORNIZE DI / TUTTI GLI CINQUE ORDINI DI ARCHITETTURA CON MODO / BREVE SICURO e BEN REGOLATO / Per fare le sagome con buon ordine e ben regolato, prima si deve havere stabelito di qual ordine si / vuole ornare la fabrica che si vole fare et hanco havere agiustato le misure della grandezza / della fabrica con la distributione de gli partimenti de colonnate ho archi che si vogliono / fare, e sopra dette misure e distributione si farà il modulo della grandezza che haverà / da servire alla fabrica diviso nel modo già insignato. / Il qual modulo si può segnare sopra una strisa di carta overo sopra una riga di legno / sotilo con tutte le sue parte e minute. / E volendo fare le sagome, si penerà detto modulo in capo al cartone ho carta ove si vole / segnare la sagoma, attaccandolo con uno puoco di cera ho altra cosa che stia fermo, / come si mostra con la lettera AB, e conforme alii numere segnate nelli membri alii / suoi luoghi si tirerà tutte le linie del alteze di ciascun membro, poi si leverà il modulo / e si penerà disopra ha squadra come mostra la lettera AG, et si-

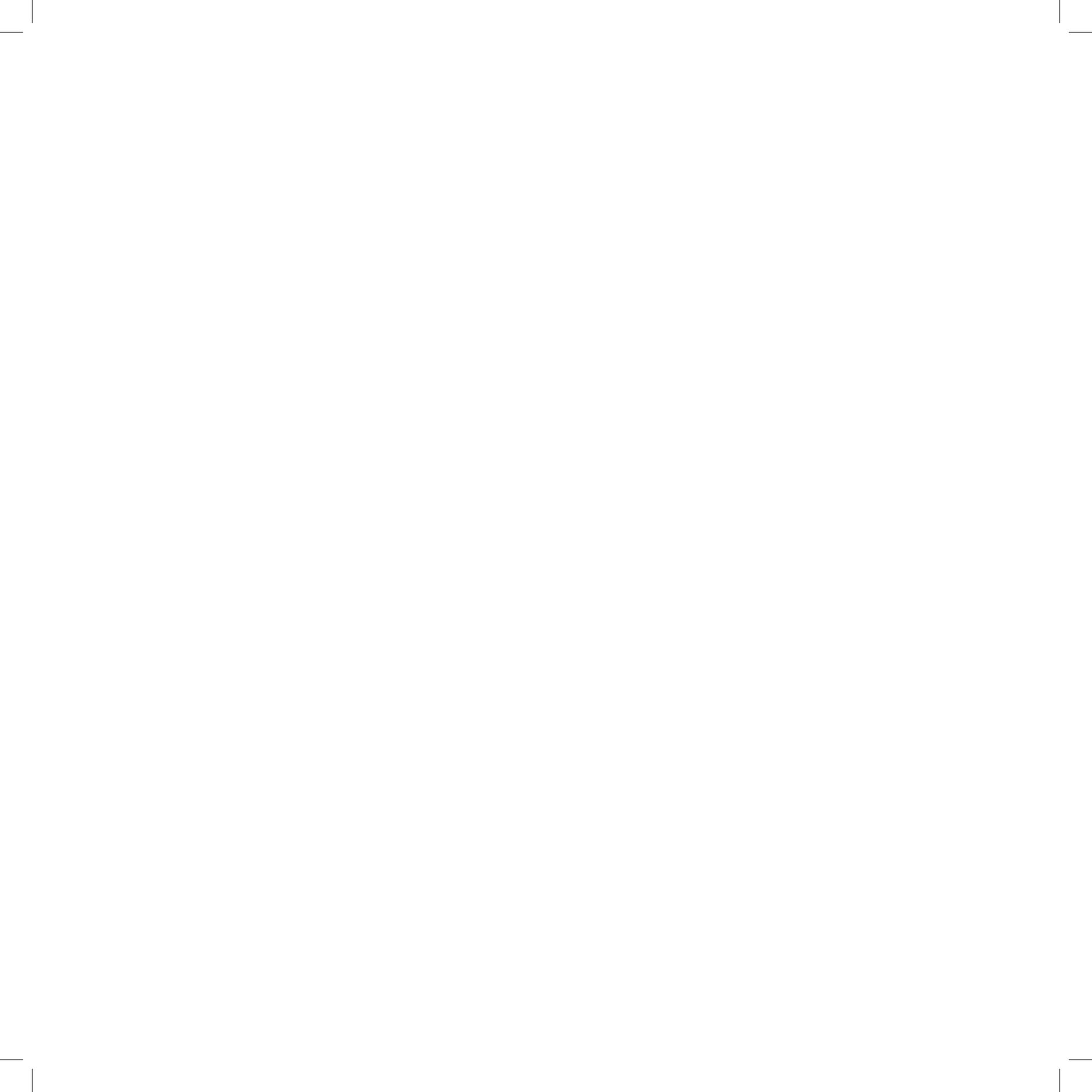
*milmente conforme / alii numeri segnati nelli membri  
si tirerà tutte le linee delle larghezze: e nel luogho / ove  
farrano intersecatione, ivi sarà il termine di ciascun  
membro, come si vede / segnate nella figura sesta et  
ultima di questo ordine toscano.//*

*DEL ORDINE DORICO ET / SUE REGOLE ET MISURE //*  
*Per formare li colonnati di questo ordine dorico si di-  
vide l'altezza AB in parte XV, / una delle quali si farà  
il modulo diviso come fu detto nel principio in parte  
Vili / e ogni parte in minute lili, tre di queste modu-  
li si darano al altezza della / architrave, fregio e cor-  
nize e gli altri XII resta al altezza della colonna / con  
basa e capitelo e dodici delle detti parte si danno alla  
gr[o]ssezza della / colonna da basso, che riesce apun-  
to alta Vili delle sue grossezze con bassa e capitello. /  
Agli interculunij di questo ordine da meggia colonna  
a meggia colonna si darrà parte / 45, ecceto a quello  
di meggio che ne bisogna parte 60, e questo perché  
vengax / uno terliffio>\* nel meggio, accioché fazendole  
il frontespitio venga un modiglione / nel meggio del  
colmo come si vede disignato, et hanco perché cossi  
convienesi / fare accioché la porta resta più ampia e  
libera, e bisognando fare molte / intercolunij facciasì  
come si è insign[a]ta nel ordine toscano; questi / colon-  
nati sempre si doverano alzare dal piano del sito uno  
modulo / ho puocho meno per farvi li gradi da salirvi. /  
Al dritto del meggio delle colonne sempre bisogna che  
vi sia un triliffio2 et hanco uno modiglione quando vi si  
facerano a tutti gli interculunij; vi / sono tre spatij con  
il suo triliffio aa e modiglione, eccetto quello di meggio  
/ che sono quatro; tutte le sudette cose per maggior  
intelligenza saranno / nella pianta et alzato contrasi-  
gnato con li numeri posti ali suoi luoghi. //*

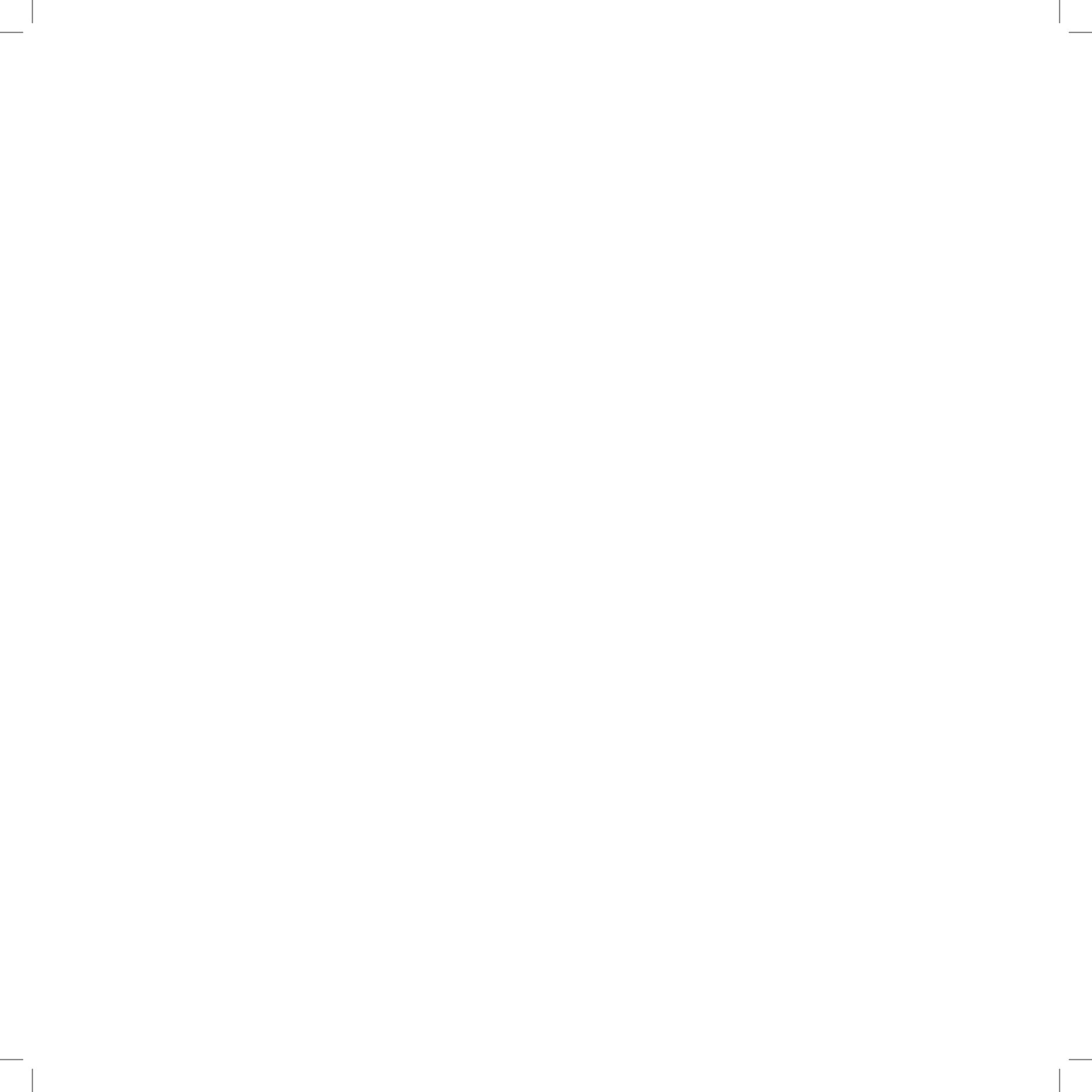
*DEL ORDINE IONICO ET SUE / REGOLE ET MISURE//*

*DEL ORDINE ROMANO ET SUE / REGOLE ET MISURE//*

*DEL ORDINE CORINTO ET SUE / REGOLE ET MISURE//*



## Bibliografia



## Manoscritti inediti

Bologna, Archivio di Stato, Fondo Demaniale, Unità 61/3067, Busta 61, Libro σJ n. 9.

Bologna, Archivio di Stato, Fondo Demaniale, Unità 82/3088, Cartella 1, Doc. 6.

Bologna, Archivio di Stato, Fondo Demaniale, Unità 82/3088, Cartella 1, Doc. 30.

Bologna Biblioteca Universitaria, F. Ambrosini, ms. 143, f. 3r.

Bologna, Archivio di Stato, Fondo Demaniale, Unità 84/3090, Libro B, N. 4, Doc. 3.

Bologna, Archivio di Stato, Fondo Demaniale 84/3090, Libro B, Doc. 30.

Bologna, Archivio di Stato, Fondo Demaniale 84/3090, Libro B, Doc. 11.

Bologna, Archivio delle Monache Agostiniane di Gesù e Maria, *Cronache del Monastero di Gesù e Maria*, Bologna, 1690.

137

## Fonti iconografiche e mappe storiche

[Figure 16-17-18-19] Bologna, Archivio del Monastero di Gesù e Maria, via Santa Rita 4, A.M. Cavazzoni, *Disegni di Architettura: Piante e sezioni*, sec.XVIII.

[Figure 16-17-18-19] Bologna, Biblioteca Comunale, Fondo Gozzadini, cart. 3, cc. 19, 20, 21, 22.

[Figura 6] Bologna, Biblioteca Archiginnasio, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, cart. 2, scheda 13/I – 13/II.

[Figura 9] Bologna, Biblioteca Archiginnasio, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, cart. 2, scheda 21H, 1702.

[Figura 12] Bologna, Biblioteca Archiginnasio, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, cart. 4, scheda 27.

[Figura 13] Bologna, Biblioteca Archiginnasio, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, cart. 6, scheda 50.

[Figura 14] Bologna, Biblioteca Archiginnasio, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, cart. 6, scheda 51.

[Figure 7-8-10-11] G. B. Comelli, *Piante e vedute della città di Bologna*, Stab. Tipografico U. Berti e C., Bologna, 1914.

## Testi e articoli editi

P.F. Aubin, *Renaissance Revit. Creating Classical Architecture with Modern Software*, G3B Press, USA, 2013.

L. Bartolomei, F. Sinigaglia, *Il Monastero agostiniano di Gesù e Maria di Porta Galliera a Bologna. Indagini storiche per una restituzione virtuale*, in *Percorsi Agostiniani*, Anno VI, n. 12, luglio – dicembre 2013, Centro Agostiniano Comunale, Roma, 2013.

G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, a cura di D. Taddei, Ferrara, 1846.

F. Bergonzoni, *Note sulle unità di misura bolognesi*, in *I portici di Bologna e l'edilizia civile e medievale*, a cura di F. Bocchi, Grafis Edizioni, Bologna, 1990.

G. Briganti, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, U. Bozzi, Roma, 1966.

A. Camerano, *Donne oneste o meretrici? L'incertezza dell'identità tra testamenti e diritto di proprietà a Roma*, in M. Luzzati (a cura di), *Ebrei sotto processo*, «Quaderni Storici» n. 99, Bologna, 1998.

138 D. Camurri, *L'arte perduta, Le requisizioni di opere d'arte a Bologna in età napoleonica (1796 – 1815)*, Bologna, Minerva, 2003.

A. Crovato, *I pavimenti alla veneziana*, Ed. L'altra riva, Venezia, 1989.

F. di Giorgio Martini, *Trattato di architettura civile e militare*, Tipografia Chirio e Mina, Torino, 1841.

M. Docci, D. Maestri, *Scienza del disegno. Manuale per le Facoltà di Architettura e di Ingegneria*, Utet, Torino, 2004.

M. Fantì, *Le chiese sulle mura*, in G. Roversi (a cura di), *Le mura perdute. Storia e immagini dell'ultima cerchia fortificata di Bologna*, Bologna, 1985.

L. Ferrante, *I recinti della Virtù: l'iconografia dei conservatori*, in *L'iconografia della solidarietà: la mediazione delle immagini*, a cura di M. Carboni e M.G. Muzzarelli, Venezia, Marsilio, 2011.

M. Fini, *Bologna Sacra: tutte le chiese in millenni di storia*, Edizioni Pendragon, Bologna, 2007.

A. Foratti, *Aspetti dell'architettura bolognese dalla seconda metà del secolo XVI alla fine del Seicento*, Stabilimenti Poligrafici Riuniti, Bologna, 1932.

M. Fornasari, *Famiglia e affari in età moderna: i Ghelli di Bologna*, Il Mulino, Bologna, 2002.

G.B. Freschi, *Il Padre Giorgio Giustiniani della Compagnia di Gesù apostolo di Bologna ed il Monastero di Gesù e Maria*, Siena, San Bernardino, 1897.

G. Giordani, *Cenni sopra diverse pitture staccate dal muro e trasportate su tela e specialmente di una grandiosa con maestria eseguita da Guido Reni ed ammirata dentro nobile palazzo in Bologna*, Tipi della Volpe, Bologna, 1840.

G. Giordani, *Della Sala ed Aula Piana*, in *Plauso letterario per la restaurazione della Sala Urbana ed inaugurazione dell'aula Piana nel palazzo apostolico di Bologna*, Tipografia Sassi nelle Spaderie, Bologna, 1852.

J.W. Goethe, *Viaggio in Italia «1786-1788»*, Firenze, Sansoni Editori, 1980.

G.B. Guidicini, *Cose notabili della città di Bologna: ossia storia cronologica de' suoi stabili [sacri] pubblici e privati*, Società Tipografica dei Compositori, Bologna, 1872.

G. Guidicini, *Miscellanea storico-patria bolognese tratta dai manoscritti di Giuseppe Guidicini*, a cura di F. Guidicini, Tip. G. Monti, Bologna, 1872.

S. Loire, *La Circoncision du Guerchin au Musée des Beaux Arts de Lyon*, in «*Bulletin des musées et monuments lyonnais*, n.2, Lyon, 1988.

F. M. Longhi, *Informazione Alli Forestieri Delle cose più notabili Della Città, E Stato Di Bologna*, Bologna, 1791.

C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de' pittori bolognesi*, Bologna, 1678 (ed. Bologna, Alfa, 1971); II., *Le pitture di Bologna*, Bologna, 1686 (ed. a cura di A. Emiliani, Bologna, Alfa, 1969).

P. F. Marazzani, *Vita del Servo di Dio il P. Giorgio Giustiniani della Compagnia del Gesù*, Bologna, 1685.

L. Marinelli, P. Scarpellini, *L'arte muraria in Bologna nell'età pontificia*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1992.

A. Masini, *La Bologna perlustrata*, Bologna, Vittorio Benacci, 1666.

A. Mazza, *Corollario Veneto*, in *Verona Illustrata*, n. 5, 1992.

G. Mignardi, M. Ravenna, *Le magnifiche stanze: paesaggio, architettura, decorazione e vita nella villa palazzo degli Albergati a Zola*, Bolis Edizioni, Bologna, 1995.

M.P. Monegato, *Suor Agostina Tomaselli agostiniana, fondatrice del Monastero di Gesù e Maria in Bologna*, Città del Vaticano, 1974.

D. Nale, *Autocad 2005 modellazione 3D per professionisti*, Apogeo Editore, Milano, 2004.

A. Osello, *Il futuro del disegno con il BIM per ingegneri e architetti*, Dario Flaccovio Editore, Torino, 2012.

L. Peruzzi in *Catalogo generale - Pinacoteca nazionale di Bologna - Guido Reni e il Seicento*, a cura di J. Bentini, Venezia, Marsilio, 2008.

L. Piegl, W. Tiller, *The NURBS book*, Springer Science & Business Media, USA, 1997.

M. Ricci, P. Zampa, *Teoria e Pratica dell'architettura a Bologna tra Cinquecento e Seicento. La Nuova Regola di Floriano Ambrosini*, Campisano Editore, Roma, 2009.

G. Rocchi, *Architetture della Compagnia Ignaziana nei centri antichi italiani*, Allinea Editrice, Firenze, 1999.

G. Roversi, *Le Mura Perdute: storia e immagini dell'ultima cerchia fortificata di Bologna*, Grafis Edizioni, Bologna, 1985.

N. Santopuoli, *La conservazione delle facciate dell'edilizia storica bolognese: contributi economici e servizi da parte dell'Amministrazione Comunale*, in *Intonaci e coloriture per l'edilizia storica. Gli esempi di Bologna, delle antiche masserie di Boscoreale a Napoli e della produzione della calce in Yemen ed in Giordania*, in atti del seminario di studi 06/04/2003 RESTAURO03 Ferrara Fiere, Ferrara, 2003.

M.H. Stendhal, *Memories d'un Touriste «1783-1842»*, Paris, Calmann-Levy, 1880.

G. Stiny and J. Gips, *Shape Grammars and the Generative Specification of Painting and Sculpture, Proceedings of IFIP Congress 1971*, North Holland Publishing Co., Amsterdam, 1972.

G.M. Valenti, J. Romor, *Geometria responsiva*, a cura di R. Migliari, *Disegnarecon*, vol.5, n.9, 2012.

M. Vitruvio Pollione, *L'Ordine Corintio*, in *De Architectura*, Ed. Studio Tesi, 1990.

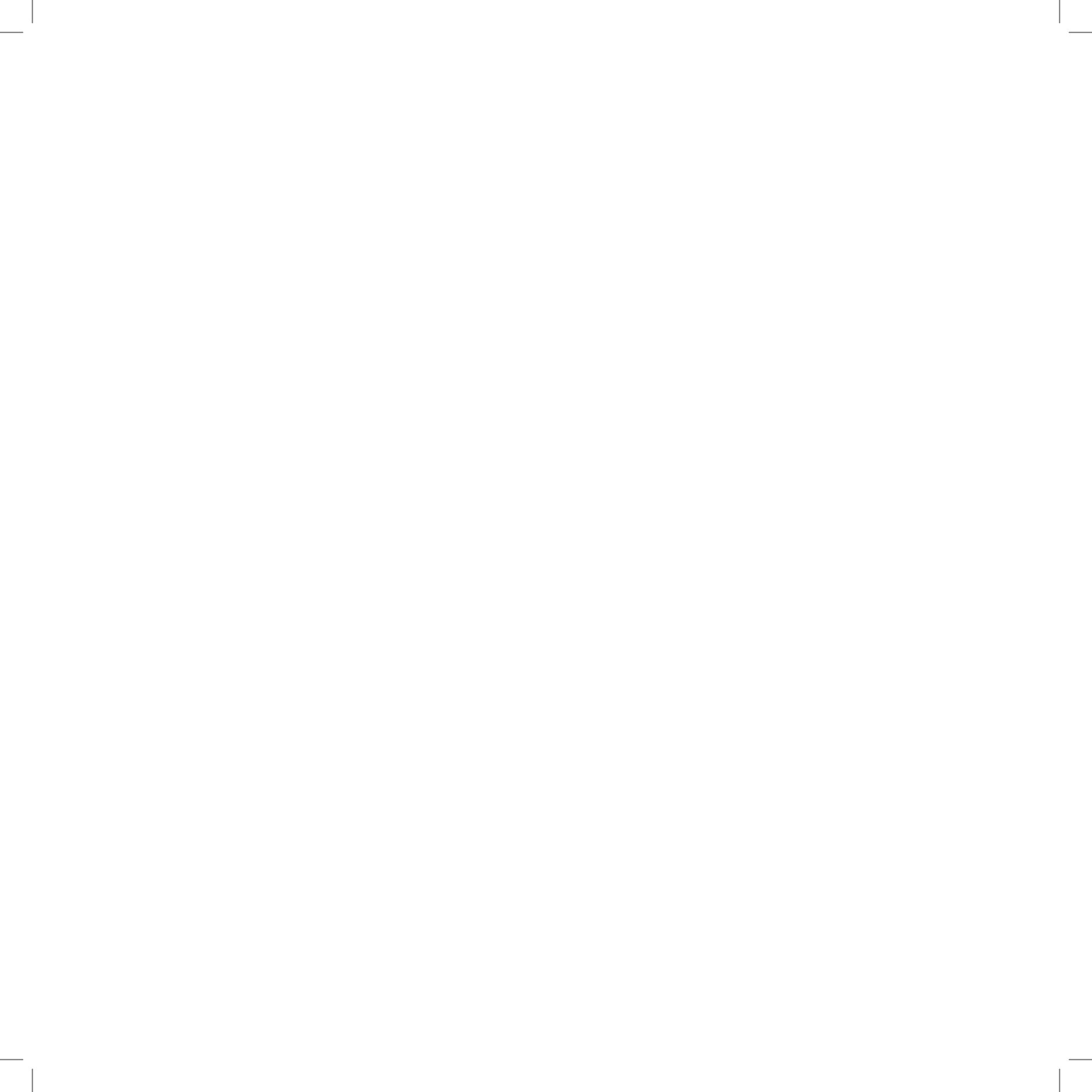
## Sitografia

<http://disegnarecon.unibo.it/>  
(ultima consultazione: 07/11/2014)

[http://www.archeologiametodologie.com/lezioni/architettura/00\\_Introduzione.pdf](http://www.archeologiametodologie.com/lezioni/architettura/00_Introduzione.pdf)  
(ultima consultazione: 07/01/2015)

[http://www.mit.edu/~tknight/IJDC/frameset\\_history\\_design\\_sg.htm](http://www.mit.edu/~tknight/IJDC/frameset_history_design_sg.htm)  
(ultima consultazione: 04/12/2014)

[http://www.treccani.it/enciclopedia/floriano-ambrosini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/floriano-ambrosini_(Dizionario-Biografico)/)  
(ultima consultazione: 13/11/2014)



## Ringraziamenti

Si conclude qui, dunque, il lungo percorso che mi ha condotto oggi a questo mio importantissimo traguardo. Fino a qui mi hanno accompagnato una miriade di persone, che hanno condiviso in qualche modo con me emozioni, gioie, dolori, risate, lacrime, serate, giornate, nottate, soddisfazioni, delusioni, insomma tutto.

È giunto, perciò, il doveroso momento dei ringraziamenti, probabilmente le uniche pagine lette con sincero interesse da parte di tutti...compreso me.

Per prima cosa, spazio ai ringraziamenti "istituzionali", mi sembra doveroso, infatti, rivolgere i primi grandi ringraziamenti alle persone che mi hanno guidato in questa lunga ma molto soddisfacente ricerca: grazie al mio relatore Luigi Bartolomei per l'entusiasmo con cui ha gratificato questo mio lavoro e ancora di più per l'opportunità datami; un grazie gigante anche ai miei correlatori, Beatrice Bettazzi, con la sua immensa disponibilità e cordialità, e Simone Garagnani, la soluzione vivente ad ogni problema tecnico.

Inoltre, il ringraziamento più grande va a coloro a cui questa tesi è dedicata, le mie care nonne. A nonna Tina, grazie per avermi fatto crescere come sono, per avermi insegnato tutto, dalla buona cucina, alla nobile arte di essere umili e volenterosi, mi scuso, però, per non essere riuscito a laurearmi in tempo perché mi abbia potuto vedere con la giacca e la cravatta. Grazie anche a nonna Ines, che mi ha trasmesso la sua incommensurabile forza, con la quale ancora oggi, dall'alto dei suoi 90 anni, riesce a rendere facili anche le cose impossibili, anche se, a volte, forse con eccessiva apprensione (nonna, scusa per aver detto a tutti la tua età).

Non posso non ringraziare i miei fantastici genitori, soprattutto per la loro infinita pazienza, alimentata da comprensione e fiducia, senza la quale non avrei potuto fare nulla di ciò che mi hanno permesso di fare, anche quando, in realtà, non me lo sarei meritato.

Grazie al mio fratellone Valerio per avermi sempre spianato la strada, beccandosi, lui per primo, cazzotti e "cazziate", ma soprattutto per avermi dato ogni volta il giusto consiglio o il puntuale ammonimento.

Grazie anche a Vanessa, che sin da subito si è dimostrata una sorella maggiore.

Il ringraziamento più prezioso va a Francesca (la Bimba), che mi dona ogni giorno tutta la sua fiducia, ma soprattutto che mi sopporta nei miei momenti da "suocera"; nel suo amore ho trovato la forza per completare questo percorso, e nel suo sguardo la sensazione di essere unico e indispensabile.

Grazie anche a tutta la mia famiglia: grazie agli zii Leandra, Walter, Patrizia e Carlo, di cui ancora oggi ricordo ogni singolo insegnamento; ringrazio i miei cugini, Luca, Mirko, Margherita e Maurizio, compresi quelli "acquisiti", Sara, Onorina e Fabio; un grande grazie va assolutamente anche ai piccoletti Alessio ed Edo (anche se Alessio si arrab-

bierà per il “piccoletto”).

Uno dei grazie più importanti lo voglio spendere, lo devo spendere, per altre tre persone magnifiche, che posso dire con certezza che, anche se non anagraficamente, fanno comunque parte della mia famiglia: mi riferisco ovviamente ai fratelloni Andreone, Jones e Sbig, compagni di scuola, di merenda, di vita, con i quali ho condiviso botte in motorino, calci nel sedere, viaggi, albe, ma soprattutto tante, tante cose assurde, come restare chiusi in una chiesa abbandonata, essere annaffiati da una secchiata d’acqua da parte del signor Osvaldi, o l’esplosione di una caffettiera nel bel mezzo di un pomeriggio universitario.

Non posso tralasciare Ricky e i suoi momenti da “pazzo”, Mantu e i suoi innumerevoli soprannomi e Coralla, l’amica “fantasma” (perché non ci vediamo praticamente mai, nonostante la vicinanza tra Bologna e Firenze) dal sorriso indelebile, sui quali so che posso contare sempre.

Non me ne voglia il resto del gruppo ascolano, di cui non mi dimentico affatto: grazie al “filantropo” Lukino, che nonostante i suoi infiniti sforzi non è ancora riuscito a farmi innamorare della neve (a te anche un grande in “bocca al lupo” per il tuo traguardo); grazie alla irrefrenabile famiglia Breccia, con a capo il piccolo Nico, grazie a Sara e Valentina, a Fabietto e Barbara, a Roberta e Michael; grazie anche alla mitica zia Filomè.

Passiamo ora al settore bolognese. Innanzi tutto voglio ringraziare chiunque abbia messo piede nella mia prima casa bolognese di via Murri 39: ad Edo, per me un fratello maggiore, e ai suoi “Ngegnè”, a Marcellino, che mi ha iniziato alla vita universitaria, a Ines, che veniva ad allietarci con i suoi sorrisi a 39874 denti, a Ladj, che più di una volta si è dimostrato un grande amico, ad Emy e la sua alegría española...insomma a TUTTI.

Un grazie immenso va a coloro che hanno condiviso con me vittorie e sconfitte universitarie, ma soprattutto mi hanno accompagnato nella mia “dura” vita universitaria bolognese: grazie a Luca e alla sua calma apparente, sempre pronto a porgermi la mano per aiutarti, anche se poi per sbaglio ti fa espellere da un concorso di architettura; grazie a Giuseppe, i cui ringraziamenti valgono doppio, sia per aver contribuito, e non poco, a questo infinito lavoro, sia per essere semplicemente Peppizzo, a lui anche il mio augurio di ritrovare il suo “potere divino”; un grazie speciale va anche a Mino, Marianne e Giorgio, con i quali ho condiviso specialmente questo mio “rush finale”, aiutandomi e sostenendomi specialmente nelle situazioni più ardue, anche a loro va un grande “in bocca al lupo” per il vostro vicino traguardo.

Non posso dimenticare la formidabile Casata Censori, capitanata dal “comparone” Danilo, il primo che ho conosciuto e l’ultimo che potrebbe mai abbandonarti, la correttezza fatta persona, così come ogni componente della sua famiglia; grazie anche a Ciatteo, immancabile socio di indimenticabili serate a base di PlayStation, patatine “blanca” e birrette, ma che non porterò mai più a pescare, dato che costa più di galleggianti che di ingresso.

Grazie anche ai lontanissimi Ricca e Carla: che questo ringraziamento possa attraversare tutta la terra e giungere

fino in Australia, con la speranza di venire un giorno a portarvelo anche di persona.

Un grazie va anche a Stefania ed Angelo, sempre disponibili e gentili, due persone davvero care.

Grazie, infine, alle nuove conoscenze pugliesi, Daniela e Giuseppe, e siciliane, Irene e Marco.

“The last but not the least” il solo e inimitabile Paolone, senza il quale i posticipi di calcio non avrebbero mai avuto quel buon sapore di cucina sarda.

Ci sarebbero ancora probabilmente tantissime persone da ringraziare, ma non mi dilungo oltre, altrimenti queste pagine non avranno più il privilegio di essere le più liete alla lettura.

Concludo, quindi, con il ringraziare chiunque pensi di meritarselo e che, per pura dimenticanza, ho tralasciato in queste pagine.

P.S.: Grazie anche al gattone Ulisse per avermi fatto compagnia durante la stesura di questa tesi, fissandomi per un tempo complessivo di 4587632920 ore 32 minuti e 14 secondi...e tuttora sta continuando a fissarmi.

