

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 49 (1992)

Heft: 2

Artikel: Santa Croce in Riva San Vitale : ein Frühwerk von Carlo Maderno

Autor: Horat, Heinz

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169211>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Santa Croce in Riva San Vitale: ein Frühwerk von Carlo Maderno

VON HEINZ HORAT

P. Dr. Rainald Fischer zum 70. Geburtstag



Abb.1 Santa Croce in Riva San Vitale von Osten, nach der Restaurierung 1973-1975 (Foto 1991).



Abb.2 Inneres der Kirche Santa Croce in Riva San Vitale Richtung Hochaltar, nach der Restaurierung 1988 (Foto 1991).

Die Kirche Santa Croce in Riva San Vitale gehört zu jenen schweizerischen Bauwerken, die von den Architekturhistorikern zwar ausführlich beschrieben und diskutiert, im stilistischen und biographischen Kontext der Zeit aber äusserst vorsichtig situiert werden.¹ Autoren schwanken zwischen der Gruppierung unter die «bedeutendsten Sakralbauten der Renaissance in der Schweiz» und der Akzentuierung frühbarocker Tendenzen, weisen auf den ausführenden Baumeister Giovanni Antonio Piotti hin, nicht ohne zu betonen, der Planverfasser sei unbekannt, und vermuten unter anderem, das frühmittelalterliche Baptisterium im gleichen Dorf habe die Grundrissdisposition beeinflusst.² Genaueres lässt sich tatsächlich nur schwer sagen. Santa Croce ist ein Solitär, archivalisch unvollständig dokumentiert und formal fremd am Platz (Abb. 1, 2).³

Denn da wurde am Ende des 16. Jahrhunderts im Einzugsbereich der lombardischen Kulturzentren eine Kirche erbaut, die zwar oberitalienische Motive aufgreift, mit ihrem wichtigsten Formenschatz aber direkt nach Rom

weist und von einer planerischen Konsequenz zeugt, wie sie wohl keinem zeitgenössischen Architekten der Gegend zugemutet werden kann. Weil zudem fast alle archivalischen Quellen zur Planungsphase fehlen, erstaunt es nicht, dass die Zuschreibungen der letzten hundert Jahre von Donato Bramante über Cristoforo Solari bis zu Pellegrino Pellegrini Tibaldi reichten, wobei die ersteren aus Gründen der mittlerweile einwandfrei festgestellten Bauzeit ausscheiden und Tibaldi mit Ausnahme des Portals keine formalen Charakteristika zugewiesen werden können.⁴ Tibaldis häufig zitiert Zentralbau San Sebastiano in Mailand ist stilistisch nicht mit Santa Croce zu vergleichen, und auch die am Gebäude angewandten Proportionen stimmen nicht mit den von Tibaldi in seinem Architekturkommentar genannten überein.⁵

Die jüngere Forschungsgeschichte

1941 interpretierte Aldo Crivelli die von A. Lienhard-Riva 1940 publizierten Originalverträge zum Bau von Santa Croce, worin als Architekt der damals in Como wohnhafte Mailänder Festungsingenieur und Baumeister Giovanni Antonio Piotti, genannt Vacallo, erwähnt wird.⁶ Während der letzten Jahre bemühte sich vor allem Stefano Della Torre, diese kaum bekannte Persönlichkeit archivalisch näher zu fassen. Mit gutem Erfolg, aber ohne Beibringung eines für Piotti gesicherten, auch nur andeutungsweise repräsentativen Bauwerkes, so dass er feststellen musste: «Manca forse ancora (...) un'opera di spicco».⁷ Bereits Crivelli hatte trotz seiner Bemühungen um die Autorschaft Piottis bemerkt: «Non si conosce l'architetto progettista», und Giuseppe Martinola schrieb kategorisch: «Del Piotti (...) non si conosce un solo edificio.»⁸

Dem Bauwerk, das, wie Adolf Reinle zurecht geschrieben hat, «entwicklungsgeschichtlich neben die römischen Bauten des Frühbarock»⁹ gehört, steht also ein namentlich genannter Architekt gegenüber, der als ausführender Baumeister gesichert ist, als Entwerfer aber kaum in der Lage gewesen sein dürfte, diese Kirche zu planen. Es sei darum erlaubt, im folgenden ein Gedankengebäude zu errichten, das von der Hypothese ausgeht, Carlo Maderno habe Santa Croce in Riva San Vitale entworfen und Piotti die Ausführung überlassen. Ein endgültiger Beweis der These ist gegenwärtig nicht anzutreten, da entsprechende Akten nach wie vor fehlen. Das Bauwerk verdient es aber auf jeden Fall, neu und in einer bisher nicht beschrittenen Richtung diskutiert zu werden, denn es gehört zum Besten, was zu dieser Zeit in Oberitalien und in der Schweiz gebaut worden ist.

Die Baugeschichte

Die Kirche Santa Croce wurde von Giovanni Andrea Della Croce gestiftet.¹⁰ 1553 war dieser Spross einer regional einflussreichen Familie Erzpriester der Kollegiatkirche Riva

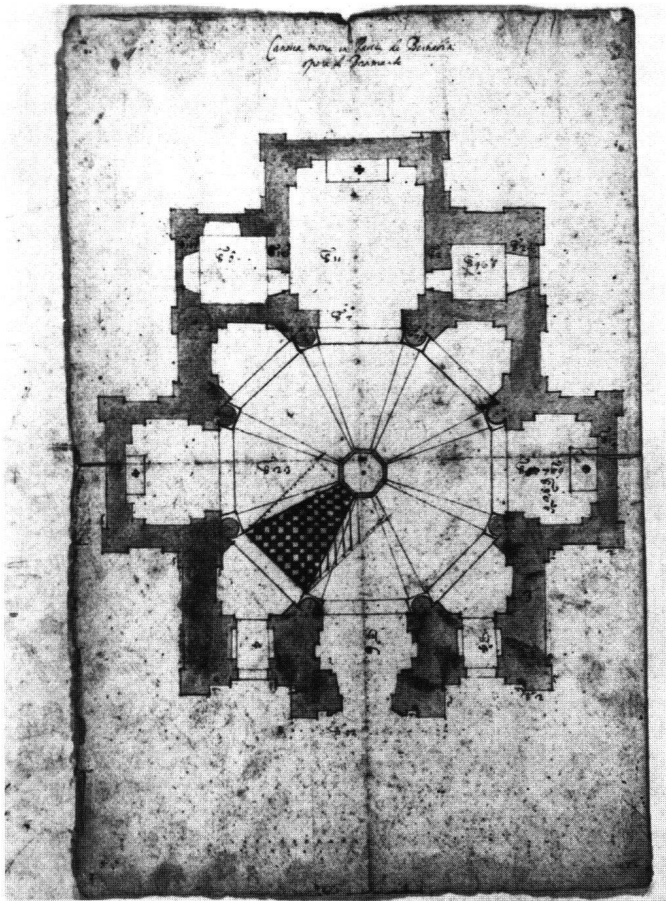


Abb. 3 Vorprojekt zu Santa Croce. Originalplan im Archivio di Stato di Novara, um 1588.

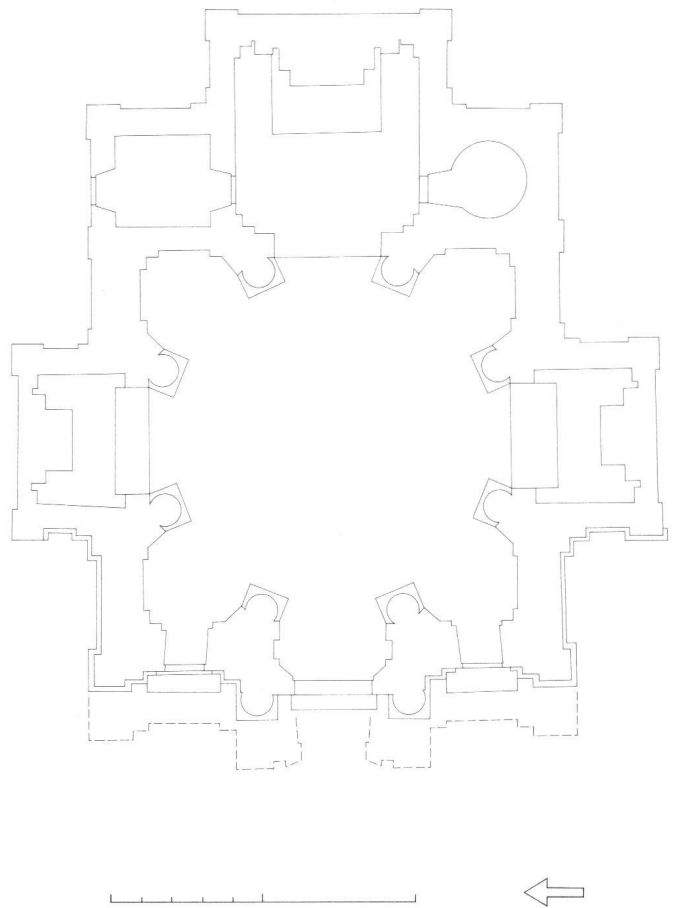


Abb. 4 Grundriss der ausgeführten Kirche. Gestrichelt eingezeichnet die ursprünglich projektierte Hauptfassade.

San Vitale geworden, gab vermutlich 1563 das Amt ab, wurde später Propst von Santa Maria di Vico in Como, wohnte 1591 als solcher in seinem Haus in Riva San Vitale, verfasste 1594 sein Testament, starb 1595 und wurde in seiner Kirche Santa Croce beerdigt. 1588 liess Giovanni Andrea Della Croce zwei Glocken für Santa Croce giessen, 1590 die dritte, was auf einen fortgeschrittenen Bau hinweist, da Glocken kaum vor der definitiven Planung des Turmes gegossen worden wären. In das Jahr 1591 datieren alle erhaltenen Ausstattungsverträge: mit den Malern Pozzi von Puria, Valsolda, sowie Camillo Procaccini von Bologna, wohnhaft in Mailand, mit Gaspare Mola von Coldrerio für drei Holzaltäre, mit den Stukkatoren Domenico Fontana von Muggio sowie Pietro Mazzetti von Arogno und mit Domenico de Fossati von Arzo für die Fassadendekoration in Arzomarmor und geflecktem Stein von Meda. Aus diesen Verträgen geht hervor, dass die 1591 anlaufende Ausstattungsphase der Kirche wesentlich von Piotti mitbestimmt worden ist, und dass die Arbeiten 1592 grösstenteils vollendet gewesen sein müssen. Filippo Archinti, Bischof von Como, weihte die Kirche am 30. Mai 1599. Ein weiterer

Vertrag vom 24. Mai 1604 bezeugt die «lombardische» Veränderung der «römischen» Kuppel, denn damals wurde der Tambour um ein Geschoss aufgemauert und mit einem für die Region und das Klima typischen Zeltdach eingedeckt.¹¹ 1916 führte man die Kuppel in den Originalzustand zurück. Eine umfassende Restaurierung folgte 1940. Der heute sichtbare Zustand ist das Ergebnis der Aussenrestaurierung von 1973–1975 und der 1988 abgeschlossenen Innenrestaurierung.

Eine Analyse der Baugeschichte ergibt, dass die erhaltenen Akten erst die Zeit der Ausstattung beleuchten, nicht jedoch die eigentliche Planungs- und Bauphase, welche 1591 abgeschlossen war. Dass die Stukkatoren des weiteren nicht für den tektonischen Stuck (Gebälke, Gurten, Triglyphen, Metopen), sondern für die Gestaltung der Gemäldeeinfassungen und Wandpanneaux in den Nebenkapellen angestellt waren. Dass die Dekoration des Kolossalgeschosses an der Hauptfassade aufgrund von Zeichnungen Piottis verhältnismässig spät vergeben wurde, zu einem Zeitpunkt jedenfalls, da das Gebäude selbst bereits aufgerichtet war. Tatsächlich wirkt vornehmlich das

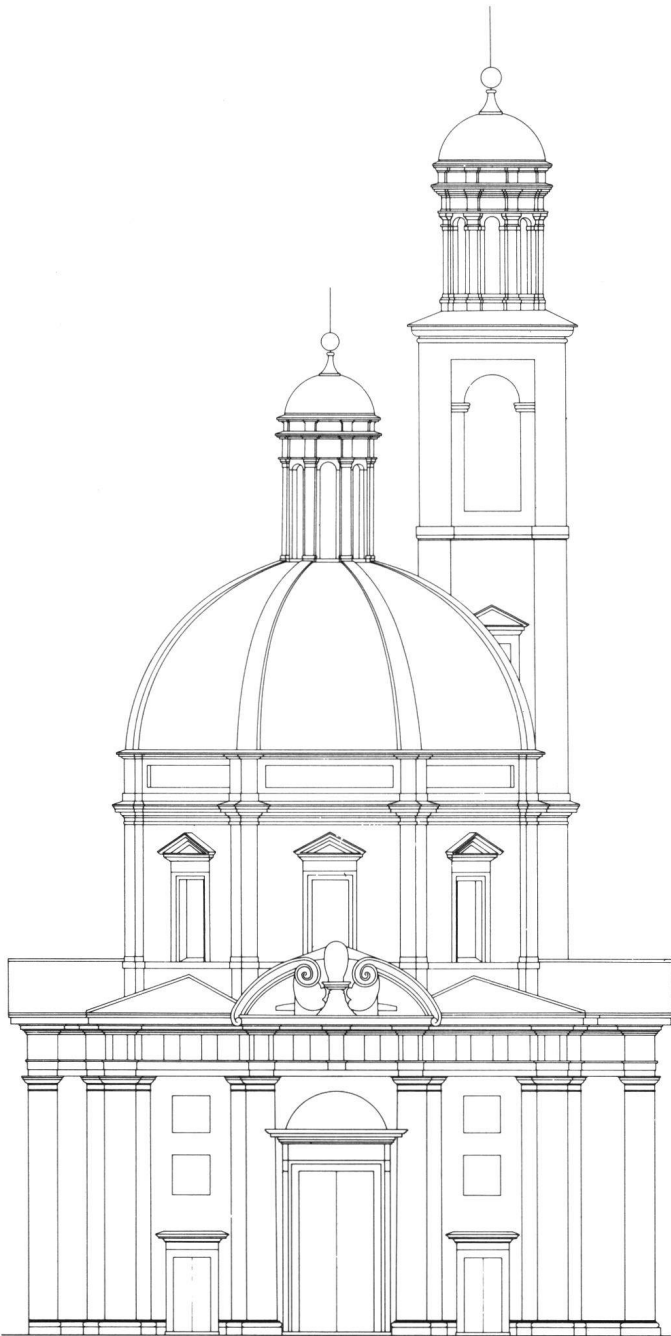


Abb. 5 Aufriss der Hauptfassade.

Hauptportal appliziert und spricht auch, wie die Metopen der Hauptfassade und ihre etwas stärkeren Pilaster, eine andere Architektursprache als der Rest, insbesondere das Innere der Kirche.¹²

Das Plankonzept

Eine Entwicklung und Veränderung, hauptsächlich der Hauptfassade, geht auch aus den überlieferten Original-

plänen zu Santa Croce hervor. Zwei der drei erhaltenen Grundrisse, welche Stefano Della Torre zuletzt kommentiert und mit guten Gründen Piotti zugeschrieben hat, beziehen sich auf das Kuppeloktagon und sind für uns nicht weiter von Bedeutung.¹³ Der dritte Plan, ein Grundriss im Archivio di Stato di Novara, ist auf der Rückseite beschriftet mit «La gessa del S. Andrea dalla Croce» und zeigt gegenüber dem ausgeführten Bau eine andere Gestaltung der Hauptfassade (Abb. 3).¹⁴ Da auch dieser Plan Details der Bodengestaltung beinhaltet, kann er sehr wohl von Piotti nach einem verschollenen Original kopiert worden sein, jedenfalls ist der Planzeichner mit dem Entwerfer von Santa Croce nicht zwingend identisch.¹⁵

Analog den Seitenfronten springt hier an der Hauptfassade ebenfalls ein Mittelrisalit vor und führt die Kreuzform des Grundrisses noch konsequenter zu Ende, denn die drei Risalite sind alle gleich breit. Der Chor übernimmt diese Aussenbreite als Lichtmass. Monumentalsäulen, wie sie im Inneren bereits vorgesehen waren, finden sich an der Hauptfassade nicht, das Äussere dürfte also noch muraler, ruhiger, renaissancehafter gewirkt haben. Die Breite der Aussenpilaster ist mit jener der ausgeführten in etwa identisch. Der blockhafte Mittelrisalit der Hauptfront steht nahe den modernen römischen Kirchenfassaden von Francesco da Volterra, San Giacomo degli Incurabili oder Santa Chiara zum Beispiel, und damit nahe der Gesù-Fassade von Giacomo Vignola.¹⁶ Die ausgeführte Hauptfassade darf nicht einfach als eine barocke Steigerung zur Mitte hin, im Sinne von Carlo Madernos Fassade von Santa Susanna in Rom, verstanden werden, denn die beiden Portalsäulen sind zu sehr isoliert. Genauso, wie auch das Motiv des manieristischen Volutenfrontons in keinerlei Beziehung zum Gesamtbauwerk steht und formal nicht gelöst ist (Abb. 4, 5). Das Thema bleibt auf den einen Ort am Bau beschränkt.

Der Novareser Grundriss gliedert im Inneren die Raumkompartimente, indem die kapellenartige Eingangsnische, das überkuppelte Oktogon und der tonnengewölbte Chor gegenseitig abgesetzt und markiert sind. Er erreicht eine barocke Achsenwirkung, auch im Zentralraum. Der ausgeführte Plan stuft die Eingangszone soweit zurück, dass sie im Inneren nicht mehr spürbar bleibt. Die Durchmesser der monumentalen Säulen im Inneren wurden gegenüber dem Novareser Plan erhöht, doch sagt dies nichts über die bereits früher geplante Monumentalität des Erdgeschosses aus, denn die Dimensionen der Aussenpilaster postulieren bereits eine Kolossalordnung in den Dimensionen des ausgeführten Gebäudes.

Das Projekt des Originalplanes ist über zwei Quadraten von 42 bracci Seitenlänge aufgebaut, die von der Fassadenlinie des Mittelrisalites an der Hauptfassade her um sechs bracci chorwärts auseinandergeschoben sind, so dass schliesslich ein Rechteck von 42 × 48 bracci entsteht (Abb. 6). Dieses Rechteck fixiert die vier Fassadenfluchten der Risalite. Die Diagonalen des hauptfrontseitigen Quadrates schneiden sich im Zentrum des Oktogons, dessen Radius die Breite der Risalite, mit Ausnahme des Chorrissa-

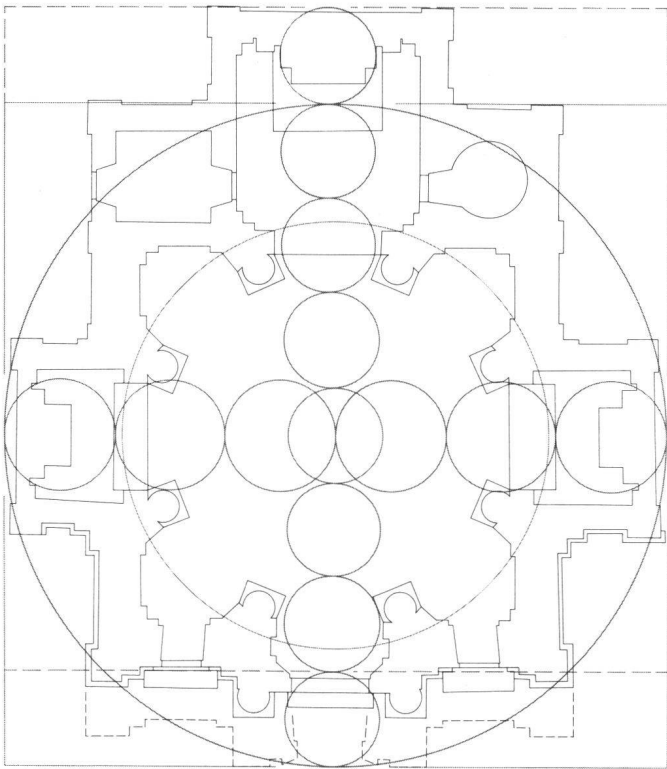


Abb.6 Grundriss der ausgeführten Kirche. Gestrichelt eingezeichnet die ursprünglich projektierte Hauptfassade. Unten der Modulmassstab, auf der vertikalen Mittelachse die Sechs-Modul-Kreise, auf der Horizontalen die Sieben-Modul-Kreise, aufgelegt die beiden verschobenen Quadrate der Grundkonstruktion. Zwei Module (Säulendurchmesser), sechs Module (chorseitige Quadratverschiebung), sieben Module (Intercolumnium), 27 Module (Kuppeldurchmesser), 42 Module (Aussenbreite = Quadratseite).

lites, festlegt. Seitlich springen die Risalite einen halben Radius vor. Folgt dieses Hauptquadrat auch den chorseitigen Aussenmauern der Sakristei und des Turmes, definiert das um einen Siebtel der Gesamtbreite chorseitig verschobene zweite Quadrat den Chorscheitel und mit seinen Diagonalen die Eckpunkte von Sakristei und Turm. Das Intercolumnium von etwa 7 bracci lässt sich im Inneren fünfmal in der Breite und sechsmal in der Länge abtragen. Es begrenzt die Seitenkapellen und den Chor. Die Kombination der zwei Quadrate und des im Hauptquadrat eingeschriebenen Achteckes mit den drei Masseinheiten der Quadratverschiebung, des Achteckradius und des Intercolumniums gestattet die Fixierung aller wichtigen Konstruktionspunkte und zeugt von einem einfachen, in seiner inneren und äusseren Komplexität, Kongruenz und Logik

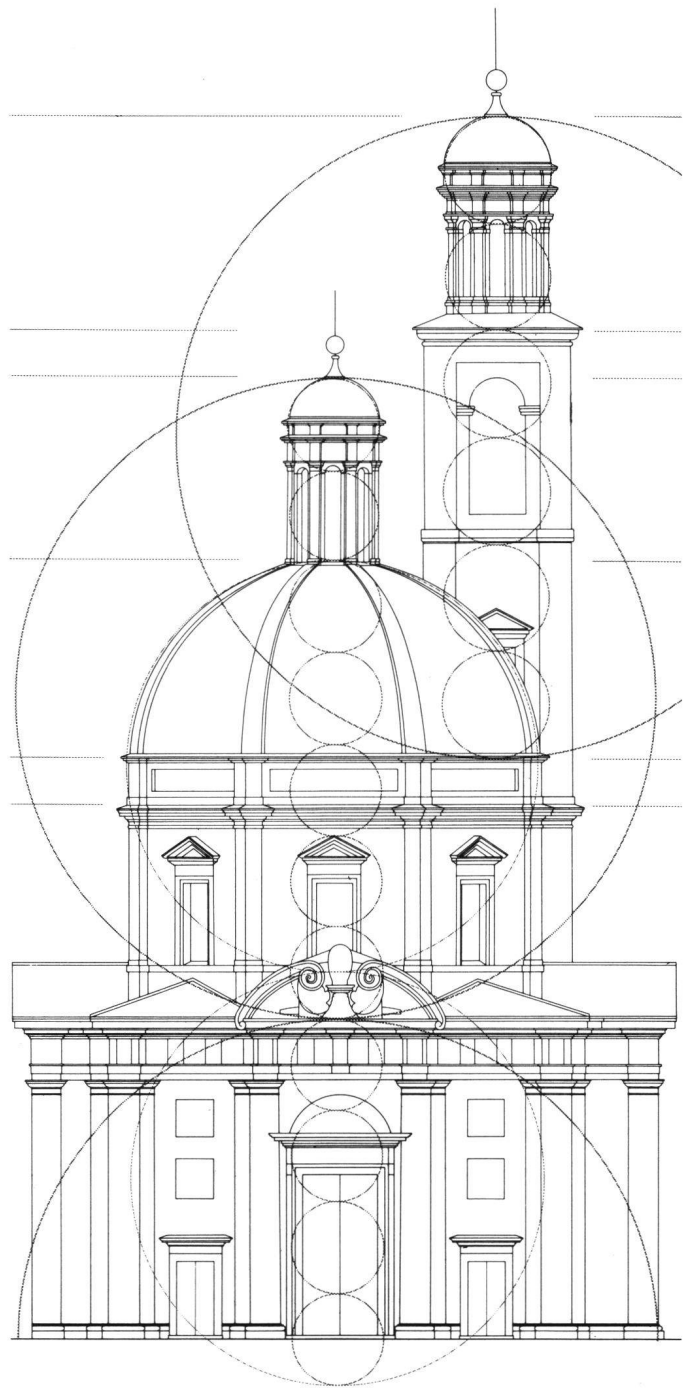


Abb.7 Hauptfassade der ausgeführten Kirche, mit Kreisen der Hauptmasse.

aber hoch entwickelten Prinzip, das von einem begabten Architekten ausgedacht worden sein muss.

Die Umsetzung dieses Prinzips in das Bauwerk lässt sich noch deutlicher nachvollziehen, weil die Masse nicht nur auf dem 56×43 cm grossen Originalplan (Abb. 3), sondern am Bau selbst kontrollierbar vorhanden sind. Vorerst ist

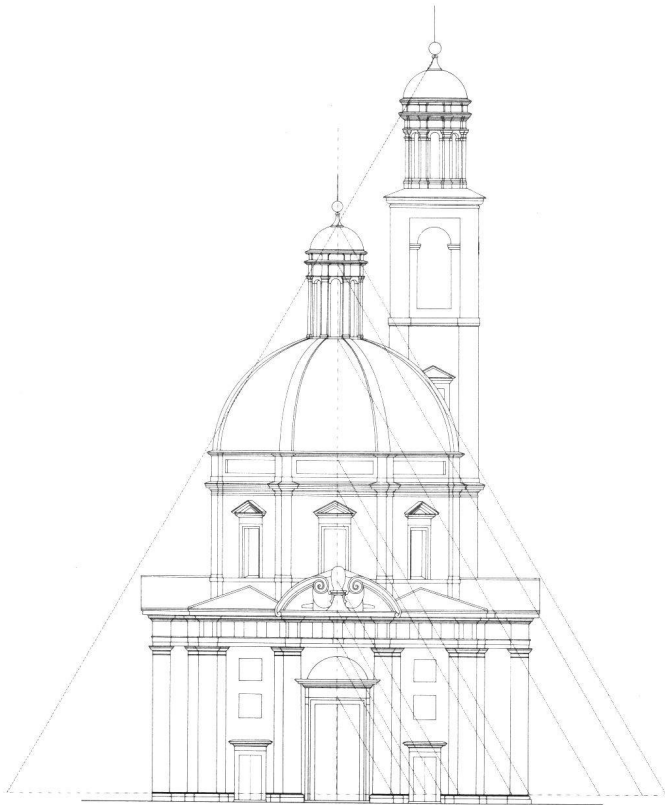


Abb. 8 Hauptfassade der ausgeführten Kirche, mit Schema der «regola tedesca».

festzustellen, dass das Gebäude nicht genau symmetrisch ausgeführt wurde, sondern dass der südliche Seitenrisalit um ein Modul verkürzt erbaut werden musste, dies wohl wegen des nahe vorbeifliessenden Baches. Da der Originalplan auf der Symmetrie beruht, zeigen unsere Proportionsstudien am ausgeführten Bauwerk ebenfalls die symmetrische Erweiterung des Südrisalites um ein Modul. Das Grundmass, den Modul, gibt der Radius einer Innensäule über der Basis vor. Er beträgt etwa 51,5 cm und dürfte mit dem in der Region gebräuchlichen braccio identisch sein.¹⁷ Die äussere Breite des Gebäudes beträgt über die Seitenrisalite gemessen 42 Module; dies entspricht der Seitenlänge der auch am ausgeführten Bauwerk wiederum chorwärts auseinandergeschobenen zwei Quadrate. Der Auszug der Quadrate misst sechs Module. Sieben mal sechs Module ergeben die Gesamtbreite. Das im Hauptquadrat eingeschriebene Achteck weist andererseits ein Interkolumnium von sieben Modulen aus. Die Masseinheiten der sechs und sieben Module kehren im ganzen Grundriss und an den Fassaden wieder (Abb. 6, 7). So sind das Kolossalgeschoss der Hauptfassade mit 21 und 42 Modulen halb so hoch wie breit, der Tambour darüber im Verhältnis 2 : 3 schmaler als das Hauptgeschoss und ebenfalls halb so hoch, ebenso die Halbkreiskuppel.

Dieselben Proportionen sind am Tempietto San Pietro in Montorio von Donato Bramante vorgegeben worden; dasselbe Bauwerk hat auch bei der Wahl der Ordnung, wie noch zu zeigen sein wird, als wichtiges Vorbild gedient. Der Halbkreis der Laternenkuppel von Santa Croce misst sechs Module, welche sich über die ganze Höhe der Kirche abtragen lassen. Dem Halbkreis der Turmkuppel liegen sieben Module zugrunde, und auch diese definieren die einzelnen Geschosshöhen des Schaftes. Die damals weit verbreitete «regola tedesca» nach Cesare Cesariano liesse sich ebenfalls anwenden, doch sind die aus dem Gebäude selbst entwickelten Proportionen aussagekräftiger (Abb. 8).¹⁸ Die zahlreichen Dimensionen und Proportionen der architektonischen Ordnung und der Einzelemente, der Türen und Fenster etwa, könnten weiter aufgeschlüsselt werden, sie folgen einem einheitlichen Prinzip, das wesentlich auf Giacomo Vignola beruht. Einzig die von Vignola verlangte Höhe des dorischen Säulenschaftes wird in Santa Croce, wie bereits Aldo Crivelli festgestellt hat, mit 15 Modulen um ein Modul übertroffen.¹⁹

Die ausgeführte Hauptfassade hat sich gegenüber dem originalen Projekt und dem darin enthaltenen Konstruktionsprinzip unlogisch entwickelt, indem der vorgesehene Mittelrisalit, der die Basislinie des Hauptquadrates markiert hatte, zurückgenommen und durch zwei kolossale Portalsäulen ersetzt wurde. Diese aber folgen nicht mit derselben Konsequenz dem Grundraster und sind auch stärker dimensioniert als die Innensäulen, was sich auf die Pilasterteilung der Fassade auswirkt. Zudem tragen sie einen Volutengiebel, dessen Profile und Skulpturen sich zusammen mit den groben Metopen im Stile von Galeazzo Alessi von den feineren Formen des Innenraumes absetzen.²⁰ Dies mit Fragen der Materialwahl oder notwendiger Überzeichnung monumentaler Fassadendetails zu erklären, ist in Anbetracht ausgeprägter Nahaussicht und fein bearbeitbaren Steines nicht stichhaltig.

Konstruktive und formale Gründe sprechen also für eine Veränderung des Originalkonzeptes. Diese Veränderung ist archivalisch Giovanni Antonio Piotti zuzuordnen, denn der eine erhaltene Vertrag nennt Piotti als verantwortlichen Gestalter der Hauptfassade. Wenn sich diese Veränderung aber formal und konstruktiv vom geplanten und vorgegebenen Prinzip deutlich absetzt, kann Piotti nicht der Schöpfer des ursprünglichen Konzeptes gewesen sein. Aldo Crivelli schrieb zwar: «Chi a costruito la facciata ha progettato anche la pianta», doch ist dieser Meinung aus den genannten Gründen zu widersprechen.²¹

Carlo Maderno

Carlo Maderno wurde 1556 in Capolago als Bürger von Riva San Vitale geboren und starb 1629 in Rom.²² Er kam um 1576 nach Rom und trat als Lehrling in das Bauunternehmen seines damals auf der Höhe seiner Berühmtheit angelangten Onkels Domenico Fontana ein. 1581 starb

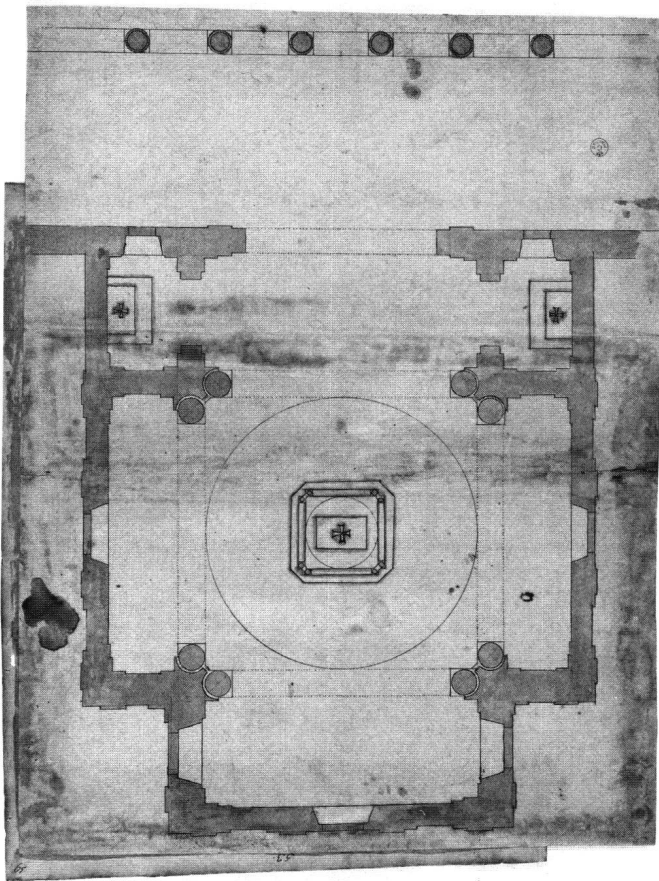


Abb.9 Erster erhaltener Originalgrundriss zur Cappella del Presepe, Santa Maria Maggiore, Rom, um 1584 von Bartolomeo Ammannati. Florenz, Gabinetto dei disegni e degli stampi, Uffizi.

Carlos Vater. Als ältester Sohn, der die Verantwortung für die kinderreiche Familie übernahm und in der Kirche von Capolago eine Familienkapelle stiftete, wird Carlo des öfters zuhause geweiht haben. Seit 1588 war er römischer Bürger, gleich wie seine vier Brüder. 1589 erscheint er in den römischen Quellen erstmals als «architetto», 1593 gehört er zu den bekanntesten Architekten Roms und wird in diesem Sinne von Giacomo della Porta erwähnt. 1597–1603 plant und baut er sein Meisterwerk, die Fassade der Kirche Santa Susanna. Wenn Giacomo della Porta Carlo Maderno 1593 als Architekten eigens nennt, müssen Bauwerke existieren oder existiert haben, die dem damals 37jährigen zu offensichtlich vorhandenem Ruhme gereichten. Wohl sind einzelne kleinere Projekte bekannt, doch ist unklar, von welchem Zeitpunkt an Carlo Maderno für seinen Onkel Domenico Fontana projektiert hat.

Ein Schlüsselbauwerk, die 1584–1589 für Papst Sixtus V. an die Basilika Santa Maria Maggiore gebaute Cappella del Presepe, wird von Domenico Fontana zwar für sich beansprucht, obwohl es wahrscheinlich ist, dass Carlo Maderno hier bereits massgeblich mitgeplant hat.²³ Die ausgeführte Kapelle bietet trotz ihres Grundrisses über griechischem

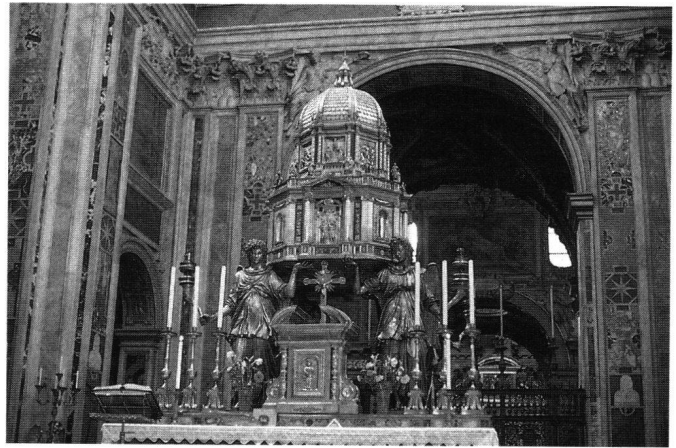


Abb.10 Hostientabernakel der Basilika Santa Maria Maggiore in der Cappella del Presepe. Vergoldete Bronzearbeit von L. del Duca und B. Torriggiani, 1588.

Kreuz keinerlei Vergleichspunkte zu Santa Croce. Ein erstes überliefertes bescheideneres Projekt aber geht von einem kreuzförmigen Grundriss aus, der sich im Inneren andeutungsweise zum Oktogon verändert (Abb.9). Acht eingestellte Dreiviertelsäulen sollten die Kuppel über der Krippe stützen. Die gesamte Aussenbreite kann mit etwa 20,5 m rekonstruiert werden, was ungefähr den Dimensionen von Santa Croce entspricht. Der Grundstein zu dieser Anlage wurde im Januar 1585 gelegt, doch bereits einige Monate später gab man das Projekt zugunsten eines bedeutend aufwendigeren, das die Säulen nun durch die bestehenden Vierungspfeiler ersetzte, auf. Woher die Idee der eingestellten Säulen kam, ob Michelangelos Sforzkapelle in Santa Maria Maggiore anregend wirkte oder ob andere, gerade auch in Oberitalien vorhandene Beispiele verarbeitet wurden, ist nicht nachzuvollziehen.²⁴ Jedenfalls interessierte sich Carlo Maderno für die Lösung, die er in der Cappella Lancellotti vor 1598 und in der Cappella Salviati bei San Gregorio Magno 1600 anwandte.²⁵ Dasselbe Thema war in Oberitalien insbesondere von Pellegrino Tibaldi verarbeitet worden und erfuhr auch in dem Santa Croce nächsten Bau, in Santa Maria di Canepanova zu Pavia, der 1492 begonnen und 1564 im wesentlichen vollendet wurde, eine Anwendung.²⁶ Im unmittelbaren zeitlichen Umfeld von Santa Croce fallen die Planungsvarianten der Sixtuskapelle in Rom auf.

Dies auch darum, weil der gleichzeitig entstandene Tabernakel der Kapelle geradezu modellhaft einen reinen Zentralbau darstellt, ein Oktogon im Grundriss, das mit Säulenportiken zum Kreuz erweitert wird, ähnlich Peruginos Gemälde der Schlüsselübergabe an Petrus in der Sixtinischen Kapelle.²⁷ Über dem Hauptgeschoss trägt ein oktogonaler Tambour eine Halbkreiskuppel mit Laterne (Abb.10). Die vertikalen und horizontalen Proportionen, etwa das Verhältnis Hauptgeschossbreite–Tambourweite von 3:2 oder die Höhen des Hauptgeschosses, des Tam-



Abb.11 Porträt von Carlo Maderno im Museo Civico, Lugano, um 1590.

geschoss, Tambour und Kuppel im Verhältnis 3:2:2, die tektonisch markante Gliederung des Tambours, der kräftig verkröpfte Sprengring, die Laterne und die Halbkuppeln der Nebentürme, an Santa Croce materiell reduziert erneut auftreten. Domenico Fontana hatte als Ingenieur Michelangelos die Kuppel gebaut. Da erstaunt es nicht, wenn der am Vorbild geschulte Neffe und junge einheimische Architekt «die römische Erfahrung» an der lokalen, redimensionierten Bauaufgabe umzusetzen versuchte.

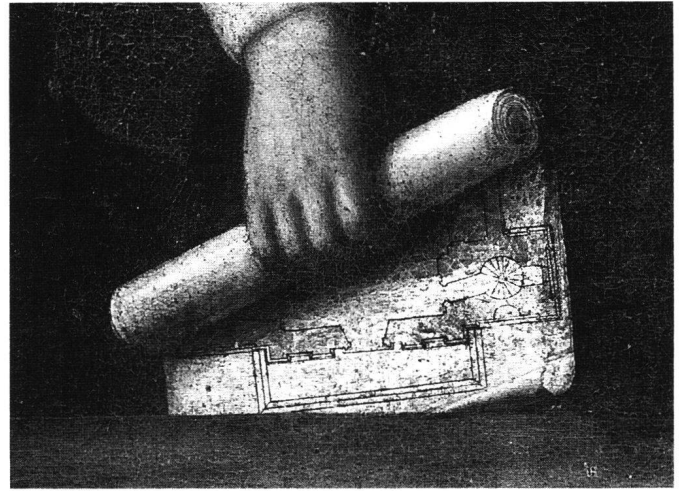


Abb.12 Grundriss einer Kirche. Detail des Porträts von Carlo Maderno im Museo Civico, Lugano.

bours und der Kuppel, ähneln jenen von Santa Croce stark. Obwohl auch hier die den Tabernakel ausführenden Künstler bekannt sind, darf vermutet werden, dass der Entwurf dieser Kleinarchitektur auf einen der beteiligten Architekten, vielleicht auf Carlo Maderno zurückgeht, um so mehr, als er sich von der von Domenico Fontana für sich beanspruchten ausgeführten Kapelle formal deutlich distanziert und in seinen Proportionen eher einen dem Vorprojekt (Abb. 9) ähnlichen Grundriss voraussetzt. Das verhältnismässig niedrige, mit Balustrade und Figuren bekrönte Hauptgeschoss, der mit Doppelsäulen gerahmte Tambour, der kräftig verkröpfte und von Figuren besetzte Sprengring am Kuppelansatz, die mit doppelten Gurten gefasste Halbkreiskuppel und der Laternentypus erinnern an die damals modernste und bedeutendste Kuppel, an jene von St. Peter. Kein damals bestehender überkuppelter Zentralbau vereinigte dieselben Merkmale, so dass die gewählten Zitate als allgemein verständliche Hinweise auf das Vorbild verstanden werden konnten.

Gleiches darf für Santa Croce postuliert werden, nicht nur darum, weil in Oberitalien nichts Ähnliches zu sehen oder geplant war, sondern weil gerade die Charakteristika von Michelangelos St. Peter, die Dreiteilung von Kolossal-

Im direkten Erlebnisbereich Carlo Madernos sind also unmittelbar vor und während der Planungsphase von Santa Croce Zentralbauten entstanden, die mit dem Zentralbau von Riva San Vitale nahe verwandt sind. Von Carlo Maderno existiert ein Dreiviertelporträt im Museo Civico, Lugano (Abb. 11).²⁸ Seine Herkunft ist unbekannt, es ist nicht beschriftet und wird traditionell als Bildnis Madernos bezeichnet. Tatsächlich weisen die Gesichtszüge des vielleicht 30–40jährigen Mannes Ähnlichkeiten mit jenen des alten Carlo Maderno, wie sie ein Porträt in der Vatikanischen Bibliothek wiedergibt, auf.²⁹ Der Dargestellte wendet sich dem Betrachter frontal zu. Er hält in der Linken einen Zirkel neben einer Uhr, in der Rechten einen teilweise entrollten Plan. Der breite Spitzenkragen am geknöpften Wams kann der Mode um 1580–1590 entsprochen haben.³⁰ Der teilweise aufgerollte Grundriss zeigt eine Kirche mit seitlichen Türmen oder Treppenaufgängen, welche gegenüber der Hauptfassade leicht zurückspringen (Abb. 12). Die Hauptfassade selbst gliedern kräftige Pilaster und halbrunde Figurennischen, eine dreistufige Treppe ist ihr als Plattform vorgelagert. Ein geschrägter Innenpfeiler deutet auf einen Zentralbau hin. Im Bildhintergrund geht der Blick auf einen Kuppelbau, auf die im Grundriss dargestellte

Anlage wahrscheinlich, welche drei Achsen eines balustradengekrönten kubischen Hauptgeschosses, einen oktogonalen Tambour sowie eine Halbrundkuppel mit Laterne erkennen lässt (Abb.13). Wiederum fallen die Höhenverhältnisse zwischen Hauptgeschoss und Tambour, die flache Halbkreiskuppel und ihre markant ausgebildeten Sprengringe besonders auf, ebenso die Balustrade auf dem Kolossalgeschoss, wie sie der Tabernakel der Sixtuskapelle zeigt und wie sie den Tympanon der Fassade von Santa Susanna zum Ärger der «Klassiker» der nächsten Generation zierte. Das auf dem Porträt dargestellte Gebäude wurde bisher nicht identifiziert und ist auch keinem für Maderno gesicherten Bauwerk zuzuweisen, gehört aber in die Gruppe der hier dargestellten Zentralbauten.

Halbkreiskuppeln mit einem Verhältnis des inneren Durchmessers zur inneren Scheitelhöhe von 2:1 kontrastieren in der Architekturgeschichte mit sehr steilen Kuppeln, markiert beispielsweise durch den Dom von Florenz und Sant'Andrea della Valle. Eine Aufreihung ausgewählter Beispiele ergibt folgende Übersicht:

Dom von Florenz, Filippo Brunelleschi, 1420-1436	1,35 : 1
Santa Maria delle Grazie, Mailand, Bramante, 1492-1497	1,9 : 1
Tempietto San Pietro in Montorio, Bramante, 1504	2 : 1
St. Peter, Rom, Projekt Bramante, 1505-1514	2 : 1
St. Peter, Rom, Projekt Michelangelo, 1547-1564	2 : 1
Medicikapelle, San Lorenzo, Florenz, Michelangelo, 1522	2 : 1
San Giovanni Fiorentini, Rom, Projekt Michelangelo	2 : 1
San Giovanni Fiorentini, Rom, Projekt della Porta	1,65 : 1
San Fedele, Mailand, Pellegrino Pellegrini Tibaldi	1,85 : 1
San Sebastiano, Mailand, Pellegrino Pellegrini Tibaldi	1,5 : 1
Gesù, Rom, Giacomo Vignola, Giacomo della Porta	1,65 : 1
Sixtuskapelle, S. Maria Maggiore, Rom, D. Fontana	1,45 : 1
Tabernakel der Sixtuskapelle, S. Maria Maggiore, Rom	ca. 2 : 1
Santa Croce, Riva San Vitale, 1588-1592	2 : 1
Sant'Ambrogio della Massima, Rom, Carlo Maderno	1,55 : 1
Santa Maria della Vittoria, Rom, Carlo Maderno	1,35 : 1
Sant'Andrea della Valle, Rom, Carlo Maderno	1,2 : 1

Ist im Umkreis von Carlo Maderno demzufolge eine ganze Reihe von Zentralbauten mit Halbkreiskuppeln (2:1) und kräftigen Sprengringen auszumachen, wobei sich die sichtbar gewölbten Aussenkuppeln in Rom konzentrieren, kann eine ähnliche Verbindungslinie in bezug auf die römische Dorica mit Triglyphen und Metopen zwischen Riva San Vitale und Rom hergestellt werden. Wiederum



Abb.13 Ansicht einer Kuppelkirche. Detail des Porträts von Carlo Maderno im Museo Civico, Lugano.

erweist sich Carlo Maderno als wahrscheinlicher Vermittler.

Die römisch dorische Kolossalordnung der Kirche Santa Croce in Riva San Vitale zeigt insofern Besonderheiten, als vorerst einmal zwischen äusserer und innerer Anwendung unterschieden werden muss. Nicht nur sind die Skulpturen (Mascarons) und Metopen an der Hauptfassade sehr viel schwerfälliger gearbeitet, sie sind auch inhaltlich verschieden (Abb.14). Während an der Hauptfront ausnahmslos die im Traktat von Giacomo Vignola abgebildeten Motive zur Anwendung gelangen, stellen die Metopen im Oktogon einen direkten Bezug zum Bauherrn her (Abb. 15). Die Schlüssel Petri und die päpstliche Tiara, die Sakramentsmonstranz, der Kelch, die Lavabokanne und die Schüssel, das Vortragekreuz und der Weihwasserwedel, die Mitra und die Ostensorien, das Weihrauchfass mit Schiffchen und Messkännchen, die Kerzenständer, die Stola und das Brevier sowie die Musikinstrumente rahmen das Oktogon von Santa Croce, der Grabkirche des Bauherrn, des Erzpriesters und apostolischen Protonotars Giovanni Andrea della Croce.



Abb. 14 Metopenfries an der Hauptfassade von Santa Croce in Riva San Vitale.

«Personifizierte» Metopen und andere «conetti» sind in der Architekturgeschichte eher selten und treten besonders häufig im Umkreis der Manieristen, zum Beispiel bei Giulio Romano auf. Domenico Fontana wandte sie am Portal zum Palazzo della Cancelleria und am Palazzo Lateranense an. Wichtigstes Vergleichsbeispiel zu Santa Croce ist wiederum der Tempietto von Bramante in San Pietro in Montorio, wo die Metopen der römisch dorischen Ordnung, da man das Gebäude als Martyrion des hl. Petrus verstand, mit Symbolen des Titelheiligen besetzt wurden.³¹ Die Schlüssel Petri, der Kelch mit der Patene, das Weihrauchfass und der Tabernakel schmücken hier den Fries. Die Dorica war keine Kirchenordnung und von Vitruv auch schlecht überliefert. Bramantes Tempietto hielt darum als Neuschöpfung Einzug in die Traktate von Serlio sowie Palladio und galt somit als «archäologisches» Beispiel der Ordnung. Das Christentum übertrug die Jupiter-Ordnung auf Christus und männliche Heilige, wie Serlio in der Vorrede zum 4. Buch feststellte: «Gli antichi dedicarono quest'opera



Abb. 15 Metopenfries über den Säulen des Oktogons von Santa Croce in Riva San Vitale.

Dorica a Giove, a Marte, ad Hercole, ed ad alcuni altri Dei robusti, ma dopo la incarnatione de la salute humana devemo noi Christiani procedere con altro ordine: per cioche havendosi ad edificare un tempio consacrato a Giesu Christo Redentor nostro, o a san Paolo o san Pietro, o a san Giorgio, o ad altri simili santi, che non pur la profession loro sia stati di soldato, ma che habbiano havuto del virile, e del forte ad esponere la vita per la fede di Christo, a tutti questi tali si convien questa generation Dorica.»³²

Verbinden sich also in Bramantes Tempietto die Proportionen von Höhen und Breiten der Geschosse mit jenen von Santa Croce, das Verhältnis Aussenbreite des Hauptgeschosses zur Aussenbreite des Tambours von 3 : 2 sowie die Breiten-Höhen-Verhältnisse des Hauptgeschosses, des Tambours und der Kuppel mit 2 : 1, so findet diese Beziehung in der Anwendung der römisch dorischen Ordnung überhaupt und in der «personifizierten» Thematisierung der Metopen eine weitere Verdichtung. Denn die römisch dorische Ordnung war auch nach Bramante und bis zur Tätigkeit Carlo Madernos an römischen Kirchen eine Rarität.³³ Tatsächlich weist Francesco da Volterras Projekt für San Silvestro in Capite keine Triglyphen auf. Carlo Maderno führte nach dem Tode Volterras hier solche nicht nur ein, sondern schmückte die Metopen mit weiteren personifizierten Darstellungen, wie er dies auch an seinem eigenen Haus an der Via dei Banchi Nuovi 3 oder am Palazzo Mattei tat. Auch an Francesco da Volterras Sant'Atanasio dei Greci fehlen sie, dagegen sind sie an der Fassade von San Giacomo degli Incurabili zu finden, jenem Teil dieser Ovalkirche Francesco da Volterras, der mit guten Gründen nicht nur teilweise, wie es archivalisch bezeugt ist, sondern vollständig Carlo Maderno zugeschrieben werden kann. Interessanterweise sind die Säulenschäfte auch hier mit 15 Modulen überhoch ausgebildet, wie jene der korinthischen Ordnung an Santa Susanna, wo Maderno erstmalig Säulen in das Schema der römischen Kirchenfassade integrierte, wie er dies in Oberitalien gesehen haben dürfte.³⁴ Schliesslich fällt auf, dass die römisch dorische Ordnung gerade von seinem Verwandten und engen Vertrauten Francesco Borromini in die nächste Generation barocker Architektur weitergetragen wurde.

Schlussfolgerungen

Die neuere Forschung kommt zum Schluss, dass Pellegrino Pellegrini Tibaldi nicht als Autor der Kirche Santa Croce in Riva San Vitale angesprochen werden kann.

Der in den Akten als verantwortlicher Architekt erwähnte Mailänder Baumeister Giovanni Antonio Piotti, genannt Vacallo, ist zwar archivalisch gut dokumentiert, wichtige Gebäude lassen sich ihm jedoch nicht zuweisen. Es ist darum davon auszugehen, dass Piotti nur ausführender Baumeister, nicht aber der Entwerfer von Santa Croce sein kann, dies um so mehr, als die für ihn bezeugte Gestaltung der Hauptfassade wenig einfallsreich und grob ist, sich auch nicht in das Konzept des Gesamtbauwerkes einfügt.

Es gibt Gründe für die These, dass der aus dem Nachbardorf Capolago stammende und früh nach Rom ausgewanderte Architekt Carlo Maderno die Kirche Santa Croce in Riva San Vitale geplant und die Ausführung dem lokalen Baumeister Giovanni Antonio Piotti überlassen hat. Dafür sprechen die zahlreichen römischen Zitate in stilistisch fremder Umgebung, welche nur über eine direkte Vermittlung – durch Carlo Maderno – von Rom ins Mendrisiotto gelangen konnten, die Anwendung der römisch dori-

schen Ordnung, sowohl an Santa Croce, als auch in Rom, die Anpassung ihrer Proportionen, die Qualität des Plankonzeptes, das zeitgenössische Umfeld des Architekten und die in seiner Umgebung entstandenen Bauwerke. Schliesslich drängt die Logik enger lokaler Beziehungen zwischen einem prominenten Bauherrn und einem jungen, begabten und gut ausgebildeten Architekten, Carlo Maderno, geradezu zwingend zur Untersuchung und Formulierung der hier dargelegten Überlegungen.

ANMERKUNGEN

- 1 Das Manuskript wurde im März 1991 vollendet. Ich danke Anton Hofmann, Kantonsarchäologie Zug, für die Herstellung der Zeichnungen, Pierangelo Donati und Giulio Foletti, Ufficio dei monumenti storici del cantone del Ticino, Bellinzona, für die Vermittlung der photogrammetrischen Aufnahmen. Den Proportionsstudien (Abb. 4–8) liegen Kopien 1:50 der photogrammetrischen Pläne von A. und R. Pastorelli, Lugano, 15. November 1971, zugrunde.
- 2 Den aktuellen Forschungsstand charakteristisch zusammenfassend: BERNHARD ANDERES, *Kanton Tessin*, in: *Kunstführer durch die Schweiz*, Bd. 3, Zürich 1976, S. 629–30.
- 3 Zur zeitgenössischen Architektur der Region: GIAN BATTISTA MADERNA, *Per l'architettura religiosa nelle diocesi di Milano dopo S. Carlo. Il Catalogo del fondo Spedizioni Diversi*, in: *Arte Lombarda* 70/71, 1984, S. 47–136.
- 4 Zuschreibungen bei: ALDO CRIVELLI, *L'architetto della chiesa di Santa Croce di Riva San Vitale: Giovanni Antonio Piotti*, in: *Rivista storica ticinese* 4, 1941, S. 457–62, 506–10, besonders S. 460. – HANS WILlich/PAUL ZUCKER, *Die Baukunst der Renaissance in Italien* (= Handbuch der Kunstwissenschaft 11/12). Wildpark-Potsdam 1930, S. 159. – STEFANO DELLA TORRE, *L'architetto Giovanni Antonio Piotti da Vacallo e la renovatio cinquecentesca del S. Abbondio*, in: *S. Abbondio, lo spazio e il tempio*, Como 1984, S. 277–82, besonders Anm. 16.
- 5 GIORGIO SIMONCINI (Hrsg.), *«L'architettura» di Leon Battista Alberti nel commento di Pellegrino Tibaldi*, Rom 1988, besonders S. 151. – AURORA SCOTTI, *L'architettura religiosa di Pellegrino Tibaldi*, in: *Bollettino del centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio* 29, 1977, S. 238 und Anm. 47. Vgl. auch die Cappella Poggi in San Giacomo Maggiore, Bologna, von Tibaldi, mit eingestellten kannelierten Säulen toskanischer Ordnung, Triglyphen und Metopen in einer stark manieristischen, aber auch klassisch kühlen Formensprache, die mit Santa Croce nicht verglichen werden kann. Kongressakten Pellegrino Tibaldi: *Nuove proposte di studio*, hrsg. von M. L. GATTI PERER, Valsolda, 19.–21. September 1987, in Druckvorbereitung.
- 6 Vgl. Anm. 4 und A. LIENHARD-RIVA, *Contributo alla storia artistica della chiesa di Santa Croce di Riva San Vitale*, in: *Bollettino Storico della Svizzera italiana* 15, 1940, S. 113–18. Die Pläne fanden sich in den Akten des Notars Giovanni Oldelli fu Matteo, im Archivio Cantonale, Bellinzona, Scatola 2906. – ALDO CRIVELLI, *Artisti Ticinesi in Italia*, Locarno 1971, Bd. 4, S. 67–68, mit definitiver Zuschreibung an Piotti. Zur älteren monographischen Literatur über Santa Croce: AUGUSTO GUIDINI, *Il tempio di Santa Croce in Riva San Vitale*, Milano 1905. – GIOVANNI ROCCO, *Il Tempio di Santa Croce in Riva San Vitale progettato da Pellegrino Pellegrini*, in: *Rivista Archeologica dell'Antica Provincia e Diocesi di Como* 99/101, 1930, S. 201–26. – CINO CHIESA, *L'Architettura del Rinascimento nel Cantone Ticino*, Bellinzona 1934, S. 41–45.
- 7 Vgl. Anm. 4 und STEFANO DELLA TORRE, *Disegni di G. Antonio Piotti per S. Croce di Riva S. Vitale*, in: *Il disegno di architettura, Notizie su studi, ricerche, archivi e collezioni pubbliche e private*, 1, maggio 1990, S. 21–22. Piotti hatte 1583 für Baldassarre della Croce in Riva San Vitale einen Fischteich gebaut, war also der Familie bereits einige Jahre vor dem Bau von Santa Croce bekannt. STEFANO DELLA TORRE (vgl. Anm. 4), S. 278.
- 8 ALDO CRIVELLI (vgl. Anm. 4), S. 509. – GIUSEPPE MARTINOLA, *Inventario delle cose d'arte e di antichità del distretto di Mendrisio*, Bellinzona 1975, S. 460.
- 9 ADOLF REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd. 3, Frauenfeld 1956, S. 14.
- 10 Angaben nach: *Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz*, Bd. 2, Neuenburg 1924, S. 648 und ALDO CRIVELLI (vgl. Anm. 4).
- 11 Vertrag bei ALDO CRIVELLI (vgl. Anm. 4), S. 462 zitiert; Fotos im Eidg. Archiv für Denkmalpflege, Bern, Inv.-Nrn. 65849 (B. 4847), 65850 (B. 4848), 65860 (B. 4858), 65852 (B. 4850).
- 12 Diese Diskrepanz zwischen aussen und innen hat bereits GIOVANNI ROCCO (vgl. Anm. 6) bemerkt, während ALDO CRIVELLI (vgl. Anm. 4) das ganze Bauwerk als homogen entstanden beschreibt.
- 13 STEFANO DELLA TORRE (vgl. Anm. 7). Die beiden Zeichnungen befinden sich im Archivio della Curia Vescovile di Como, fondo Fabbrica del Duomo, serie Fabbriche e riparazioni, fasc. 5, n. 83, 84.
- 14 Der Grundriss im Archivio di Stato di Novara, raccolta De Pagave n. 21, wurde lange fälschlicherweise als Plan der Kirche Santa Maria di Canepanova in Pavia angesprochen: FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *La corte di Lodovico il Moro*, vol. 2, Mailand 1915, S. 120, fig. 138. – GIUSEPPE STRUFFOLINO KRÜGER, *Disegni inediti d'architettura relativi alla collezione di Venanzio de Pagave*, in: *Arte Lombarda* 16, 1971, S. 277–98, besonders S. 293. – GIOVANNI ROCCO (vgl. Anm. 6) und ALDO CRIVELLI (vgl. Anm. 4) erkannten den Bezug zu Santa Croce. Vgl. STEFANO DELLA TORRE (vgl. Anm. 7).
- 15 Es ist unnötig, den Plan möglicherweise Carlo Maderno zuzuweisen, die Kalligraphie hat auf das hier entwickelte Argument keinen Einfluss. Zum äusserst schwierig zu definierenden Zeichnungsstil von Carlo Maderno vgl. HOWARD HIBBARD, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580–1630*, London 1971, S. 85–86.
- 16 HOWARD HIBBARD (vgl. Anm. 15), S. 29. Zur wahrscheinlichen Autorschaft Carlo Madernos, die Fassade von San Giacomo degli Incurabili betreffend, vgl. unten Anm. 34.

- 17 Der in der Literatur genannte Wert für den Südschweizer braccio von 51,5 cm ist am Gebäude selbst angewendet worden, wie zum Beispiel die Durchmesser der inneren Kolossalsäulen zeigen, wo wiederum der Radius als Modul bei 51,5 cm im Durchschnitt zu liegen kommt. Die Säulen an der Hauptfassade sind etwas stärker. Die überlieferten Masse der Altäre aber liegen etwas tiefer, bei 50,70 cm (vgl. Anm. 19).
- 18 FABRIZIO FRIGERIO, *La simbologia del Tempio di Santa Croce a Riva San Vitale*, in: *Conoscenza religiosa*, Firenze, I., 3 (1973), II., 1 (1974), III., 4 (1976) (freundlicher Hinweis von Elfi Rüschi, Locarno). HERMANN REINHARD ALKER, *Michelangelo und seine Kuppel von St. Peter in Rom*, Karlsruhe 1968.
- 19 Diese gestreckte dorische Ordnung ist ein weiteres Argument gegen die Autorschaft von Pellegrino Pellegrini Tibaldi, der sich in seinem Traktat an die traditionelle Schafthöhe von 14 Modulen hält. GIORGIO SIMONCINI (vgl. Anm. 5), S. 151. Als Beispiel dieser Aufstockung der Ordnung können die im Originalvertrag genannten Masse des Hochaltares dienen. Vgl. A. LIENHARD-RIVA (vgl. Anm. 6), S. 118:

Proportionen nach Vignola		Masse im Vertrag
1½ Module	Gebälk	6½ uz.
1½ Module	Fries	6½ uz.
1 Modul	Architrav	4¼ uz.
1 Modul	Kapitell	4¼ uz.
16 Module	Säule mit Kapitell und Basis	77 uz.
14 Module	Säule ohne Kapitell und Basis (Säulenschaft)	68½ uz.
1 Modul	Basis	4¼ uz.
2 Module	Säulendurchmesser	8½ uz.
5 Module	Piedestal	21⅓ uz.
		115⅗/12 uz.

Die Massverhältnisse stimmen demzufolge mit Vignola überein, bis auf die Schafthöhe der Säule, welche anstelle von 14 Modulen 16 beträgt und auch so ausgeführt wurde, während die Säulenschaft der Kirche 15 Module hoch sind. Das Piedestal misst nach Vignola fünf Module, der Vertrag nennt etwas weniger, die Ausführung ist wiederum Vignola angeglichen, so dass die Altarbreite von 116 uz. der ausgeführten Gesamthöhe von Piedestal, Säule und Gebälk entspricht. Die Aussenbreite über den freistehenden Säulen ist

- mit der Schafthöhe am Haupt- und an den Nebentären identisch. Ein Vergleich der Vertragsmasse mit den ausgeführten Massen ergibt einen braccio von ca. 50,7 cm.
- 20 NANCY A. HOUGHTON BROWN, *The Milanese Architecture of Galeazzo Alessi*, New York 1982.
- 21 ALDO CRIVELLI (vgl. Anm. 4), S. 460.
- 22 Das Folgende nach HOWARD HIBBARD (vgl. Anm. 15), S. 35ff., 93ff. – GIOVANNI BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori, architetti...*, 2. Ed., Rom 1649, Velletri 1924, S. 307–09. – NINA CAFLISCH, *Carlo Maderno*, München, 1934. – UGO DONATI, *Artisti Ticinesi a Roma*, Bellinzona 1942, S. 97–162. Das Geburtsjahr 1556 ist nicht mit letzter Sicherheit festzulegen, es geht aus der Altersangabe bei Madernos Tod hervor.
- 23 DOMENICO FONTANA, *Della trasportazione dell'obelisco vaticano et delle fabbriche di Nostro Signore Papa Sisto V*, Rom 1590. – KLAUS SCHWAGER, *Zur Bautätigkeit Sixtus' V. an S. Maria Maggiore in Rom*, in: *Miscellanea Bibliotheca Hertziana*, München 1961, S. 324–54, ohne Erwähnung Carlo Madernos.
- 24 PETER MURRAY, *Architektur der Renaissance* (Weltgeschichte der Architektur), Stuttgart 1975, Abb. 321. Zu Michelangelo und seinem Projekt für San Giovanni dei Fiorentini in Rom, vgl. HERMANN LIENHARD ALKER (vgl. Anm. 18), Abb. 42.
- 25 HOWARD HIBBARD (vgl. Anm. 15), S. 121, 124.
- 26 FRANCESCO MALAGUZZI VALERI (vgl. Anm. 14), vol. 2, S. 115–26.
- 27 Die Form fehlt bei GIOVANNI BATTISTA MONTANO, *Tabernacoli diversi novamente inventati*, Rom 1628.
- 28 Museo Civico, Lugano, «Autore anonimo, Ritratto di Carlo Maderno», Öl auf Leinwand, 122 × 92 cm.
- 29 NINA CAFLISCH (vgl. Anm. 22), Tafel 31.
- 30 Vgl. z. B. Ausstellungskatalog «*Nell'età di Coreggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*», Bologna, Pinacoteca Nazionale 1986, mit Selbstporträt von Annibale Carracci 1585, Brera, Mailand. Ball am Hofe König Heinrichs III. von Frankreich 1581, Nachfolge François Clouet, Louvre, Paris.
- 31 PETER MURRAY (vgl. Anm. 24), S. 142–48.
- 32 ERIK FORSSMAN, *Dorisch, jonisch, korinthisch: Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16. bis 18. Jahrhunderts*, 1961, Wiesbaden 1984, S. 20.
- 33 HOWARD HIBBARD (vgl. Anm. 15), S. 120.
- 34 HOWARD HIBBARD (vgl. Anm. 15), S. 41.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1–2: Theres und Urs Bütler, Luzern.
 Abb. 3: Archivio di Stato di Novara.
 Abb. 4–8: Amt für Denkmalpflege und Archäologie des Kantons Zug (Anton Hofmann).
 Abb. 9: Gabinetto dei disegni e degli stampi, Uffizi, Firenze.
 Abb. 10, 14, 15: Amt für Denkmalpflege und Archäologie des Kantons Zug (Heinz Horat).
 Abb. 11–13: Museo Civico, Lugano.

ZUSAMMENFASSUNG

Die 1588–1592 errichtete Kirche Santa Croce in Riva San Vitale ist der wichtigste frühbarocke Zentralbau der Schweiz. Der planende Architekt ist nicht bekannt, der ausführende Baumeister darf aufgrund archivalischer Belege mit dem Mailänder Giovanni Antonio Piotti identifiziert werden. Da diesem erst in der Ausstattungsphase der Kirche nachgewiesenen Baumeister keine ebenbürtigen Gebäude zugeschrieben werden können, der aussergewöhnlich komplex geplante Sakralbau unter Verwendung oberitalienischer Motive aber formal direkt nach Rom weist, lässt sich die Hypothese formulieren, der als Bürger von Riva San Vitale geborene, im Nachbardorf Capolago aufgewachsene und in Rom unter Carlo Fontana arbeitende Carlo Maderno habe den Entwurf zum Bauwerk geliefert. Gestützt wird die These durch die zahlreichen römischen Zitate in stilistisch fremder Umgebung, welche nur dank direkter Vermittlung von Rom ins Mendrisiotto gelangen konnten. Die Anwendung der römisch-dorischen Ordnung mit Triglyphen und Metopen in Rom und an Santa Croce, die Vorliebe für unorthodox gestreckte Proportionen, die Qualität des Plankonzeptes, das zeitgenössische Umfeld des Architekten und die in seiner Umgebung entstandenen Bauwerke weisen ebenfalls auf Carlo Maderno hin.

RÉSUMÉ

L'église de Santa Croce construite à Riva San Vitale entre 1588 et 1592 est le plus important bâtiment central de style baroque ancien en Suisse. L'architecte n'étant pas connu, le bâtisseur peut être identifié sur la base de documents d'archives: il s'agit du Milanais Giovanni Antonio Piotti. Etant donné que le constructeur n'est documenté que pour la phase finale de la décoration de l'église et que nous ne connaissons aucun édifice comparable qui puisse lui être attribué, en tenant aussi compte du fait que la construction sacrée se sert de motifs d'Italie du Nord tout en renvoyant par sa forme directement à Rome, l'auteur émet l'hypothèse que Carlo Maderno, citoyen de Riva San Vitale, éduqué dans le village voisin de Capolago et travaillant à Rome sous Carlo Fontana, ait livré les plans de l'édifice. La thèse est soutenue par le fait de nombreuses citations romaines dans un entourage stylistique étranger qui ne pouvaient atteindre le Mendrisiotto que par transmission directe de Rome. L'application à Rome et à Santa Croce de la règle dorique romaine utilisant des triglyphes et des métopes, la prédilection pour les proportions allongées inorthodoxes, la qualité conceptuelle du plan, l'entourage contemporain de l'architecte et les bâtiments réalisés dans ses alentours renvoient à Carlo Maderno.

RIASSUNTO

La chiesa di Santa Croce in Riva San Vitale, costruita nel periodo dal 1588 al 1592, è una delle più importanti costruzioni a pianta centrale del primo barocco in Svizzera. L'architetto ideatore dell'opera è sconosciuto, ma in base a documenti d'archivio l'esecutore responsabile dell'opera può essere identificato nel milanese Giovanni Antonio Piotti. L'impossibilità di attribuire costruzioni analoghe a Piotti, peraltro identificato solo nella fase della decorazione finale della chiesa, e la straordinaria concezione dell'opera, con il suo indirizzo formale prettamente romano nonostante l'impiego di motivi dell'Italia settentrionale, lasciano avanzare l'ipotesi che il progetto sia opera di Carlo Maderno, nato a Riva San Vitale, cresciuto nel paese limitrofo di Capolago e attivo a Roma, dove lavorò con Carlo Fontana. Questa tesi è suffragata dalla pre-

senza di numerose citazioni romane in un ambiente a loro stilisticamente estraneo, citazioni rese possibili nel Mendrisiotto solo attraverso una diretta mediazione da Roma. Un ordine dorico romano con triglifi e metope, presente tanto a Roma quanto nella chiesa di Santa Croce, la predilezione per proporzioni poco ortodosse, la qualità della pianificazione, il mondo nel quale Carlo Maderno viveva e le opere eseguite nell'ambiente nel quale operava indicano parimenti in lui l'autore.

SUMMARY

The Church of Santa Croce in Riva San Vitale, erected in 1588–1592, is one of the most important centralized, early Baroque structures in Switzerland. The master architect is unknown, but documents found in the archives regarding the interior fittings of the church make it possible to identify the master builder as Giovanni Antonio Piotti of Milan. No other equivalent projects can be ascribed to Piotti. This, and the unusually complex plans for the church including the use of motifs from North Italy suggest the hypothesis that the building was designed by Carlo Maderno, an architect in Rome under Carlo Fontana, who was a citizen of Riva San Vitale and raised in the neighboring village of Capolago. This hypothesis is supported by numerous, stylistically alien Roman quotations that could only have come to Mendrisiotto directly from Rome. The use of the Roman Doric order with triglyphs and metopes in both Rome and the Church of Santa Croce, the preference for unorthodox, stretched proportions, the conceptual excellence of the plans, the architect's contemporary environment and the buildings built in his region also point to the hand of Carlo Maderno.