

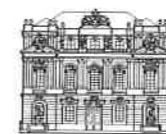
ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
HISTORISCHES INSTITUT
BEIM ÖSTERREICHISCHEN KULTURFORUM IN ROM

**RÖMISCHE
HISTORISCHE MITTEILUNGEN**

HERAUSGEGEBEN VON
RICHARD BÖSEL UND HERMANN FILLITZ

47. BAND

Sonderdruck



VERLAG DER
ÖSTERREICHISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
WIEN 2005

Siglenverzeichnis

Vorbemerkung: In den archäologischen Beiträgen werden die Abkürzungen und Siglen der *Archäologischen Bibliographie* und des *Archäologischen Anzeigers* (in der jeweils letzten Fassung) verwendet.

AASS	<i>Acta Sanctorum</i>
ACO	<i>Acta Conciliorum Oecumenicorum</i>
ADB	<i>Allgemeine Deutsche Biographie</i>
AfD	<i>Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde</i>
AfK	<i>Archiv für Kulturgeschichte</i>
AfÖG	<i>Archiv für Österreichische Geschichte</i> (bis Bd. 33: für Kunde österreichischer Geschichts-Quellen)
AHC	<i>Annuaire Historiae Conciliorum</i>
AHP	<i>Archivum Historiae Pontificiae</i>
AnBoll	<i>Analecta Bollandiana</i>
ArtBull	<i>The Art Bulletin</i>
ArteLomb	<i>Arte Lombarda</i>
ArteVen	<i>Arte Veneta</i>
ASRSP	<i>Archivio della Società Romana di Storia Patria</i>
ASV	Archivio Segreto Vaticano
AUF	<i>Archiv für Urkundenforschung</i>
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana
BDHIR	Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom
BHG	Bibliotheca Hagiographica Graeca
BHL	Bibliotheca Hagiographica Latina
Bibl. Sanct.	<i>Bibliotheca Sanctorum</i>
BISI(M)	<i>Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo (e Archivio Muratoriano)</i>
BollArte	<i>Bollettino d'Arte</i>
BollPalladio	<i>Bollettino del centro di studi di storia dell'architettura Andrea Palladio</i>
BollStorArchit	<i>Bollettino del Centro di studi di storia dell'architettura</i>
BurlMag	<i>The Burlington Magazine</i>
BZ	<i>Byzantinische Zeitschrift</i>
CC	<i>Corpus Christianorum. Series Latina</i>
CCCM	<i>Corpus Christianorum. Continuatio mediaevalis</i>
CIG	<i>Corpus Inscriptionum Graecarum</i>
CIL	<i>Corpus Inscriptionum Latinarum</i>
CPG	Clavis Patrum Graecorum
CPL	Clavis Patrum Latinorum
CSEL	<i>Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum</i>
DA	<i>Deutsches Archiv für Erforschung (bis 1944: Geschichte) des Mittelalters</i>
DACL	<i>Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie</i>
DBF	<i>Dictionnaire de Biographie Française</i>
DBI	<i>Dizionario Biografico degli Italiani</i>
DDC	<i>Dictionnaire de Droit Canonique</i>
DHEE	<i>Diccionario de Historia Eclesiastica de España</i>
DHGE	<i>Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques</i>
DThC	<i>Dictionnaire de Théologie Catholique</i>

ANDREA MASCIANTONIO

Francesco Grimaldi e Alessandro Albertini nella genesi progettuale del complesso di Sant'Andrea della Valle a Roma (1589-1608) Il disegno 23 del Fondo Panciatichi 178 della Biblioteca Nazionale di Firenze

Con 12 figure

Il presente contributo si propone di sottoporre all'attenzione degli studiosi il foglio n. 23 di una raccolta di disegni collazionata nel Fondo Panciatichi 178 della Biblioteca Nazionale di Firenze: su tale foglio, inedito e solo marginalmente menzionato in alcune ricerche¹, è riprodotto con grande cura grafica un progetto di convento e chiesa riferibili a Sant'Andrea della Valle a Roma (fig. 1).

Benché l'impatto generato dall'introduzione di questo disegno nella genesi del complesso romano dei Teatini non modifichi sostanzialmente il percorso già suggerito dalla letteratura critica sull'argomento, esso impone, tuttavia, una generale riconsiderazione dei ruoli assunti e dei contributi forniti dall'ampia e talora anche poco chiara teoria di progettisti e direttori dei lavori succedutisi nel cantiere della fabbrica teatina; lungi dalla vana ambizione di riproporre di seguito la ricostruzione dettagliata del complesso di Sant'Andrea della Valle, è sufficiente per la nostra presentazione qui ricordare che le vicende progettuali dell'insediamento teatino in borgo Sant'Eustachio iniziano ufficialmente dopo il

Elenco delle abbreviazioni

ASAV	Archivio Storico di Sant'Andrea della Valle
ASBR	Archivio Storico dei Barnabiti di Roma
ASR	Archivio Storico di Roma
ASV	Archivio Segreto Vaticano
AVR	Archivio Storico del Vicariato di Roma

¹ J. CONNORS, Alliance and Enmity in Roman Baroque Urbanism. *RömJbBH* 25 (1989), 261, nota 164.

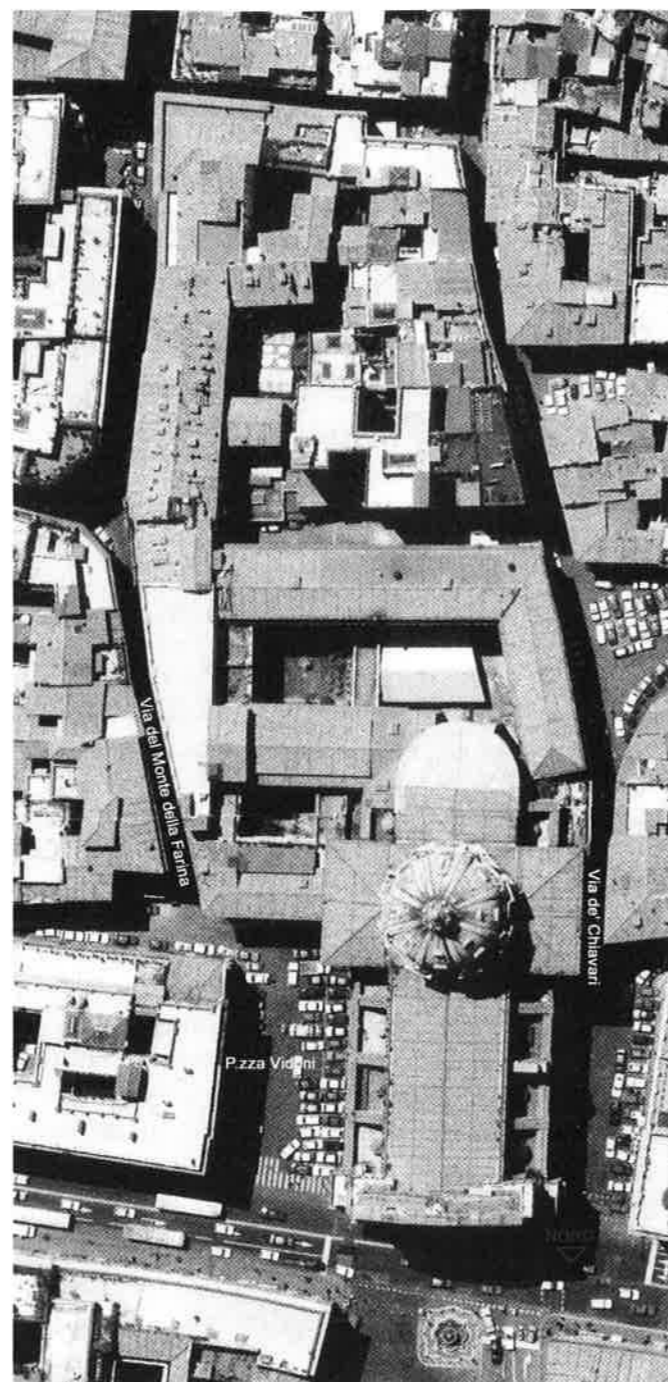


Fig. 1: Sant'Andrea della Valle, Roma.

1582, anno in cui Costanza Piccolomini, duchessa di Amalfi, dona ai chierici regolari di S. Silvestro al Quirinale, il proprio palazzo, detto *di Siena*, *pro aliquo collegio cum ecclesia in loco commodiori pro uberiori cultura adhibenda*².

Solo nel 1586, tuttavia, i padri Teatini si stabiliscono nel palazzo Piccolomini e allestiscono provvisoriamente una piccola chiesa dedicata a Sant'Andrea protettore di Amalfi:

*I Padri incominciarono à honor di Sant'Andrea apostolo, nel cortile dell'istesso palazzo, una Chiesa, nel modo migliore che fu possibile, e poscia servendosi della rimanente parte, che restarà alla Chiesa congiunta, per loro habitazione, l'anno 1586*³.

Già da quegli anni, plausibilmente, vengono prodotti alcuni disegni per la costruzione del complesso di S. Andrea, e tra questi, probabilmente, alcuni vengono redatti, in assenza di un finanziatore e come mera esercitazione di architettura, dal teatino Francesco Grimaldi; Alfonso Gesualdo, cardinale napoletano, tuttavia, legge nella possibilità di finanziare l'impresa teatina una rara occasione di sorreggere la propria immagine di cardinale 'edificatore' in prossimità dell'anno giubilare del 1600; il progetto del Grimaldi viene così finanziato ma fortemente emendato dall'intervento del più noto Giacomo Della Porta: nel 1590 si dà avvio ai lavori in piazza di Siena sotto la stringente, quanto 'sbrigativa' supervisione del Cardinale che non sembra guidato da una ben precisa ispirazione o programma iconografico⁴; la sua predilezione nei confronti di Giacomo della Porta non impedisce al Gesualdo di muoversi liberamente nella scelta anche di altri progettisti: Domenico Fontana, Francesco da Volterra, Pietro Paolo Olivieri: il clima di provvisorietà degli incarichi e,

² ASAV, fasc. 589, *Donazione di Costanza Piccolomini* (1582).

³ G. B. DEL TUFO, *Historia della religione de' padri Chierici Regolari*, Roma 1609, 219.

⁴ Le notizie riguardanti altri mandati del nostro committente al Della Porta, inoltre, non alludono mai all'architetto come ad un autore incaricato di rappresentare un esteso o sistematico programma culturale elaborato dal cardinale o, quanto meno, avvertito da quest'ultimo come priorità. Ad esempio nonostante le tracce dell'affidamento al Della Porta di una parziale ridefinizione del palazzo 'gesualdiano' a Roma tale dimora non è ricordata dalle cronache del tempo come un modello decoroso di residenza: l'anonimo compilatore del manoscritto 721 Vittorio Emanuele 39 della Biblioteca Nazionale di Roma, segnalato dal Tomei, così descrive il palazzo del Gesualdo: *Della casa del Cardinale Gesualdo non se ne parla perchè vi sono più facciate e più canti. Si entra per scala piccola e brutta et si arriva per stanze piccole innanzi che si arrivi alla scala principale et insomma questo cardinale non ha fatto come il Card. Rusticucci che disfece le stanze piccole et le feci grandi ma li come si è scritto della maggior parte delle stanze come elle stavano.*

quel che è peggio, della non esatta attribuzione dei ruoli o dei contributi, emerge in maniera chiara dagli interessantissimi documenti della fabbrica di Sant'Andrea e della causa dei teatini con gli eredi del cardinale scaturita da questioni di finanziamento del cantiere⁵: il *Cavalier Fontana*, sembra svolgere un ruolo di consulenza e assistenza al Gesualdo nella primissima fase di esame dei disegni prodotti dal Grimaldi, che si diletta di architettura; il Volterra entra nel cantiere a partire dal 1591, con un ruolo progettuale non precisato; durante la sua permanenza, sino al 1593-94, tuttavia, sembra presa la decisione da parte del cardinale di ampliare le fondazioni già realizzate per le cappelle laterali; Pietro Paolo Olivieri conduce la fabbrica dal 1596 al 1599, anno della sua morte; in seguito al decesso anche del cardinale (1603) essa è compiuta solo per la porzione corrispondente alle prime quattro cappelle verso la *via papalis*. La causa sopra menzionata sul futuro da assegnare a tale impresa architettonica sposterà sino 1608 il rilancio del cantiere teatino sotto l'egida del cardinale Alessandro Peretti di Montalto e con il contributo artistico di Carlo Maderno.

Ed è in questo affascinante quanto intricato quadro che cercheremo di collocare il nostro disegno tentando di fornire alcune semplici linee di approccio che permettano di consegnare agli studiosi successivi gli strumenti elementari da utilizzare nelle fasi più puntuali di analisi e verifica; il ristretto intervallo spazio-temporale nel quale ci siamo mossi (1582-1608) e in cui abbiamo immaginato la genesi del disegno è funzionale alla comprensione 'letterale', circostanziata e fisica di alcuni tratti distintivi del progetto; il suo più specifico 'rilievo' concettuale e culturale, invece, sarà, all'interno di questo breve contributo, solo schematicamente suggerito.

Il disegno 23 del fondo Panciatichi 178 (fig. 2) è contenuto in un piccolo corpus miscelaneo di disegni riproducenti armi, dettagli architettonici ed edifici per alcuni dei quali sarebbe anche possibile uno studio di identificazione; nel catalogo della raccolta Panciatichi esso è erroneamente menzionato come un progetto ascrivibile a S. Andrea delle Fratte.

Tale raccolta viene costituita nel 1859 con la collazione di 153 codici appartenenti al marchese Panciatichi; il fondo, oggi composto di 370 codici, di cui 210 catalogati nel 1902, raccoglie prevalentemente fogli manoscritti di argomento giuridico o religioso nonché alcuni disegni tra i quali anche una raccolta di rilievi di edifici di Roma appartenenti prevalentemente al XVII secolo.

⁵ ASR, Teatini, 2148/127, *Scritture appartenenti alla lite fatta co'li Heredi dell'Ill.mo Gesualdo (1603-1605)*.

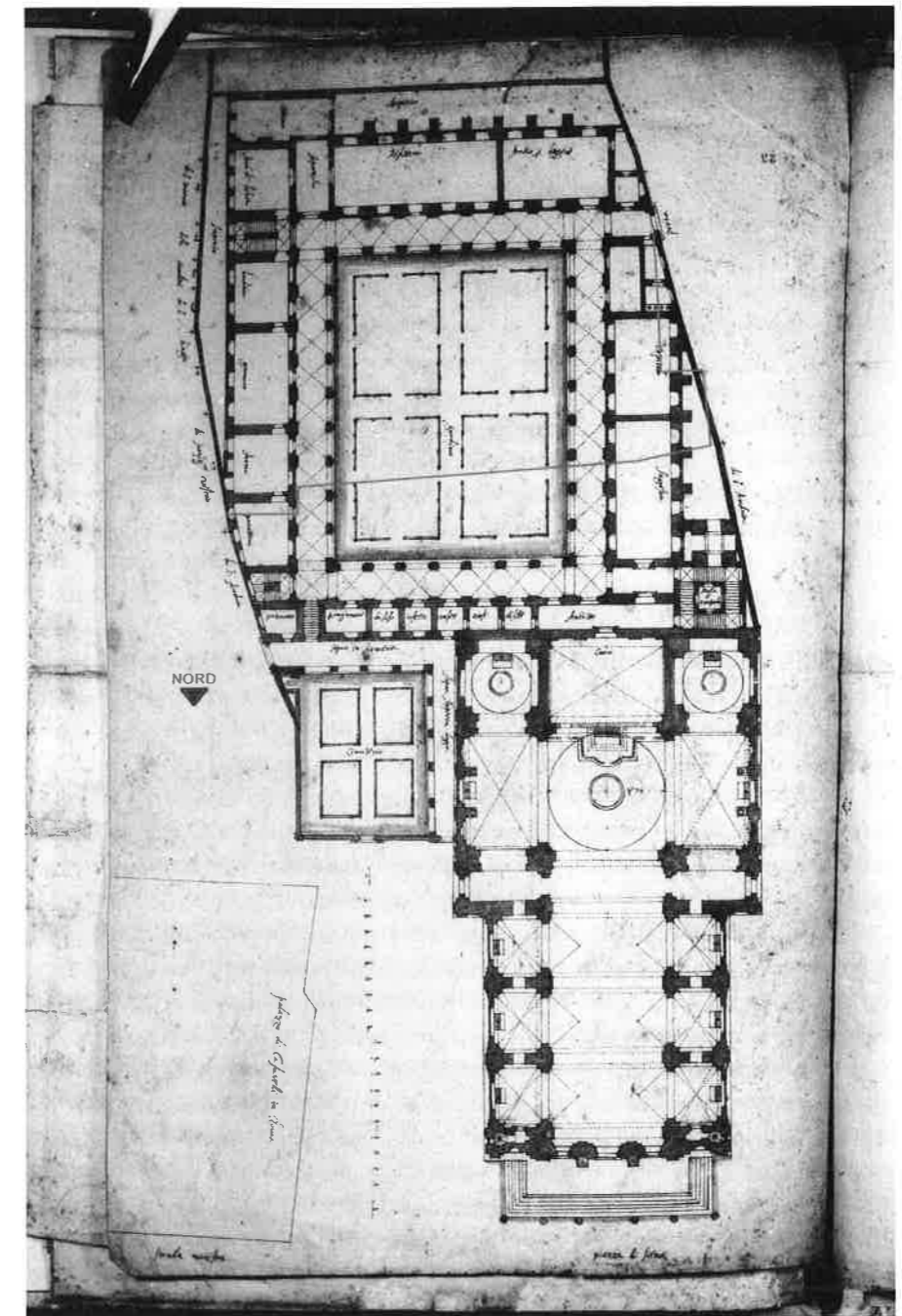


Fig. 2: Alessandro Albertini, Pianta del complesso di S. Andrea della Valle a Roma, s. d., Firenze, Biblioteca Nazionale, Fondo Panciatichi 178 c.23

Il nostro disegno è realizzato ad inchiostro nero con riempimenti in colore rosso e con qualche ombreggiatura acquarellata su un supporto di carta bianca di dimensioni di 255 x 420 mm circa; l'individuazione del sito del progetto rappresentato discende in modo chiaro dalle notazioni leggibili nella parte inferiore del foglio: *Piazza di Siena, Palazzo di Cafarelli in Roma, strada maestra*; il disegno presenta una scala metrica in palmi romani da 10 a 100 ed è evidentemente mutilo della parte inferiore della quale rimane ancora traccia in un frammento di quotatura con successione numerica: *2,4,6,8,12,14 ...*. Sul verso del disegno v'è scritto, probabilmente dallo stesso autore: *Alessandro Albertini*.

IL CONVENTO

Il convento è organizzato attorno ad un ampio cortile *giardino* diviso in quattro settori da due percorsi che si incrociano al centro; esso è delimitato su tutti e quattro i lati da un portico ad archi, presumibilmente su pilastri segnati da un ordine di lesene, al di sotto del quale è realizzato un passaggio voltato a crociera. Sul lato est, verso l'attuale via del Monte della Farina è organizzata una manica di ambienti di servizio destinati, probabilmente, alla vita 'autonoma' dei padri: partendo dall'angolo in basso a sinistra del disegno, dove vengono collocate due scale e il *portanaro*, si susseguono nell'ordine: *panetteria, forno, granaro, barberia*, ancora due rampe di scale e *stanza de habiti, cucina*.

Se il ritmo delle aperture di questa successione di ambienti verso il portico segue una regolare logica compositiva (si alternano porte e finestre secondo lo schema a-b-a-b- e così via) il fronte retrostante sembra non solo rigidamente insensibile alle imperfezioni-opportunità del lotto, ma sembra addirittura volersi completamente sottrarre all'affaccio pubblico: tra l'edificio e la via esterna, infatti, viene lasciato uno spazio interstiziale di risulta, detto *scoperto*, delimitato da un muro espressamente indicato come *muro di clausura*.

Tale insensibilità geometrica ai suggerimenti che potrebbero discendere dall'irregolarità del lotto, tuttavia, potrebbe trovare giustificazione in una banale riflessione di ordine logistico e funzionale: lo stretto spazio scoperto potrebbe essere interpretato come passaggio di servizio tra il forno e la cucina e luogo di transito per gli approvvigionamenti provenienti dall'esterno in modo da non intercettare lo spazio privato del convento, luogo destinato alla quiete e alla meditazione; cucina e forno, infatti, sembrano essere gli unici due ambienti ad avere un'uscita su tale *scoperto*.

Procedendo da est ad ovest nel nostro percorso all'interno del convento, incontriamo due ambienti di particolare dignità: il *refettorio* e lo

studio per leggere; possiamo pensare ad essi come a due ampie aule (9 x 22 m circa l'una e 9 x 14.5 m l'altra) probabilmente voltate a botte: solo una copertura di questo tipo (ovvero spingente sui lati lunghi dei due ambienti) potrebbe giustificare i contrafforti(?) rappresentati nel retrostante cortile *scoperto*. Tale dettaglio si rileva anche sul fronte 'esterno' del *capitolo* e della *sagrestia*, posti, dopo uno snodo con *porta* sulla via pubblica e latrine e ambienti di servizio, sul lato ovest dell'ampio cortile.

È da notare che nemmeno questo lato presenta un affaccio diretto all'esterno e l'accesso alla sagrestia non avviene direttamente dal cortile ma da un andito di collegamento con la chiesa.

Il lato a contatto con la basilica (lato nord) presenta, oltre ad un'ampia *scala e campanile*, uno spazio-filtro allungato chiamato *anditto*, attraverso il quale si accede poi al coro, e una teoria di piccoli ambienti destinati alla *confessione* e *per ragionamenti*. Tutti questi piccoli vani non hanno accesso diretto dalla chiesa o dall'esterno ma impongono un percorso 'privato' all'interno del convento.

Sul lato nord-est della basilica, poi, e contiguo ai confessionali, v'è un secondo spazio aperto indicato come *cimiterio*. Esso occupa esattamente il sito dell'attuale Porteria e presenta su due lati (quello sud e quello ovest a ridosso della chiesa) un portico ad L con *sopra infermeria* e *sopra scoperta loggia*, con due accessi dall'esterno sulle parti terminali; al cimitero si accede dall'attuale piazza Vidoni attraverso una porta di particolare dignità. Cercando di immaginare l'andamento dei vari livelli di cui si compone l'edificio, emergono dal disegno alcune forti peculiarità: accedendo al convento, infatti, dal livello del cimitero, che si ritiene, ovviamente a pian terreno, l'unico passaggio al cortile interno è rappresentato da un confessionale, collegato, peraltro ad altri due, a mezzo di due porte che immettono all'*anditto* posto dietro il coro e ubicato nel punto più lontano dai due varchi d'accesso dalla strada (da piazza Vidoni e da via del Monte della Farina). Anzi: entrando in prossimità del *portanaro*, nell'unico vano che si prolunga dall'ingresso al cortile interno, è posta una scala che dovrebbe sbarcare nello stesso punto in cui arriva anche l'altra praticamente contigua. Una iterazione della scala in uno spazio così piccolo lascia pensare alla precisa volontà di separare completamente i percorsi che hanno diretto accesso all'esterno da quelli interni riservati ai religiosi; lo stesso convento, attentamente protetto rispetto allo spazio pubblico, sembra volersi sottrarre alla vista, staccandosi, laddove possibile, dai limiti del lotto e ubbidendo, solo con qualche deroga imposta dalla necessità, ad un impianto compositivo 'pulito', perfettamente rettangolare.

Più fluido, invece, è il funzionamento dell'accesso posto sul lato verso via dei Chiavari: non è escluso, anticipando alcune riflessioni sulla geometria del sito interessato dal disegno, che fosse questo varco un altro ingresso privilegiato al grande giardino interno; non a caso segnato come *porta* dal disegnatore era posto forse in prossimità dello sbocco di una antica strada (inglobata oggi in Largo del Pallaro) su via de' Chiavari.

Se la breve rassegna dell'apparato funzionale e distributivo di cui si compone il complesso rappresentato nel nostro disegno, appartiene a quel livello di lettura 'letterale' cui ci vogliamo in questa sede attenere, nondimeno, il rigore geometrico-dimensionale cui allude la precisa quotatura dello stesso, ci suggerisce di 'misurare' il rapporto stabilito dal disegno fiorentino con l'area topografica di riferimento.

Il disegno presenta quasi a metà del foglio, una precisa incisione realizzata con uno stilo i cui estremi coincidono con i capisaldi, rappresentati da una crocetta, che segnano il confine della proprietà di *Sant'Andrea* (fig. 2, linea rossa / ovviamente grigia nella riproduzione). Al di qua di questo limite, si riportano, analiticamente, i lotti dei confinanti; sull'attuale via del Monte della Farina, leggiamo: + 77 [palmi] + / *Di Monsig.re Vestrio* // + 20 + 54 + / *di s^o.....biagio* // + 23 + 20 + / *delli cavalieri* // + 43 + / *di s^o iacomo*.

L'ultima porzione di edificio, corrispondente alla *cucina* e allo *scoperto*, non viene misurata e sull'altro lato, verso via dei Chiavari non compare alcuna notazione simile.

Le ricerche che abbiano avuto come oggetto di interesse l'area dove sorge l'attuale complesso di S. Andrea della Valle, confermano estesamente la presenza sul lotto, a partire dagli anni novanta del '500, di due fronti proprietari: quello della comunità barnabita e quello dei teatini, entrambi interessati, ed in taluni casi, contrapposti, nella gestione immobiliare dell'intera insula; si approda, dunque, a qualche esito interessante se si fanno reagire le note del disegno panciatichiano con le informazioni contenute all'interno di altre due mappe riferibili alla stessa area, e stilate in occasione di vertenze e perizie redatte proprio all'epoca di tale 'contrapposizione': la pianta della *Località di S. Biagio* (fig. 3) databile al 1610 circa, conservata presso l'Archivio dei padri barnabiti di S. Carlo ai Catinari a Roma⁶ e già nota nel modello, tuttavia, semplificato, pubblicato dall'Armellini (1942) e desunto dal Cacciari (1861)⁷; e la pianta,

⁶ ASBR, Iconotheca Caccia-Vercellone, *Località di S. Biagio*.

⁷ M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dal sec. IV al XIX*, a cura di C. CECHELLI. Roma 1942, 543; L. M. CACCIARI, *Memorie intorno alla chiesa dei Ss. Biagio e Carlo ai Catinari in Roma*. Roma 1861.

ancora della medesima isola, conservata presso l'archivio di S. Barnaba a Milano⁸, databile al 1608 (fig. 4).

Sulla mappa *Località di S. Biagio* (fig. 3) – anche qui, peraltro solo sul lato verso via del Monte della Farina – leggiamo le seguenti note: *pal[mi] 177 | Due case già de' Cavalieri Tre case degli Angelini | S. Andrea | A. | B | 271 | C | pal[mi] 532 | D*. E sotto, come quadro riassuntivo: *Dal A sin a B quieto possesso di S. Biagio | Dal B sin a C possesso per lo più di S. Biagio hora inquietato p[almi].271 | Dal C sin al D possesso di S. Andrea pal[mi] 33 [segno di cancellatura] 532*.

Sulla mappa milanese (fig. 4), invece, non compare alcuna notazione di carattere quantitativo, ma si riproduce una già fortemente ancipite geografia patrimoniale che oppone ad un lotto compatto di proprietà dei *Padri Teatini*, all'interno del quale è ancora compreso il sedime del palazzo di Siena, una dedalica congerie di case, passaggi e giardini assegnabili ai padri di S. Biagio; fra di essi, alcuni 'residui' immobiliari della comunità di S. Giacomo degli Spagnoli s'insinuano nell'insula garantendo un connettivo di passaggi privati lungo la direttrice est-ovest.

Già ad una lettura ingenuamente trasversale dei tre documenti, emergono alcune relazioni capaci di collocare geometricamente il disegno fiorentino e di valutarne il realismo e la plausibilità progettuale: il segno inciso con lo stilo sulla carta panciatichiana e corrispondente ad una probabile linea di confine, viene riprodotto, se non fisicamente, almeno concettualmente identico, nella mappa dei barnabiti di Roma; si direbbe che l'arretramento tracciato dall'incisione sul disegno fiorentino verso via de' Chiavari, alluda esattamente alla risega sul profilo viario generato da una casa di proprietà Massimo nella mappa romana; per essa si annota: *Casa di Massimi che trattano di comperare li padri Teatini*.

Ed ancora, verso via del Monte di Farina: il fronte di 77 palmi corrispondente alla casa di Monsignor Vestrio nel disegno panciatichiano, viene univocamente richiamata nella suddetta mappa di S. Biagio, con una ulteriore notazione assai preziosa sotto il profilo delle relazioni cronologiche tra le due: *Casa del Vestrio compra dopo mossa la lite da padri Theatini*.

I passaggi di proprietà della casa di *Mosignor Vestri* sono puntualmente registrati dall'amministrazione teatina all'interno di un *Tomo degli Istrumenti*⁹; tale casa *cum Juribus, membris et pertinentiis suis positis Rome*

⁸ Milano, Archivio di S. Barnaba, Settore B, Cart. XIII; ringrazio sentitamente padre G. Cagni per la segnalazione.

⁹ ASR, Teatini, 2110/21 *Tomo degli istrumenti*. Una silloge riassuntiva degli atti è contenuta nella busta 2104/21, *indice degli istrumenti*.

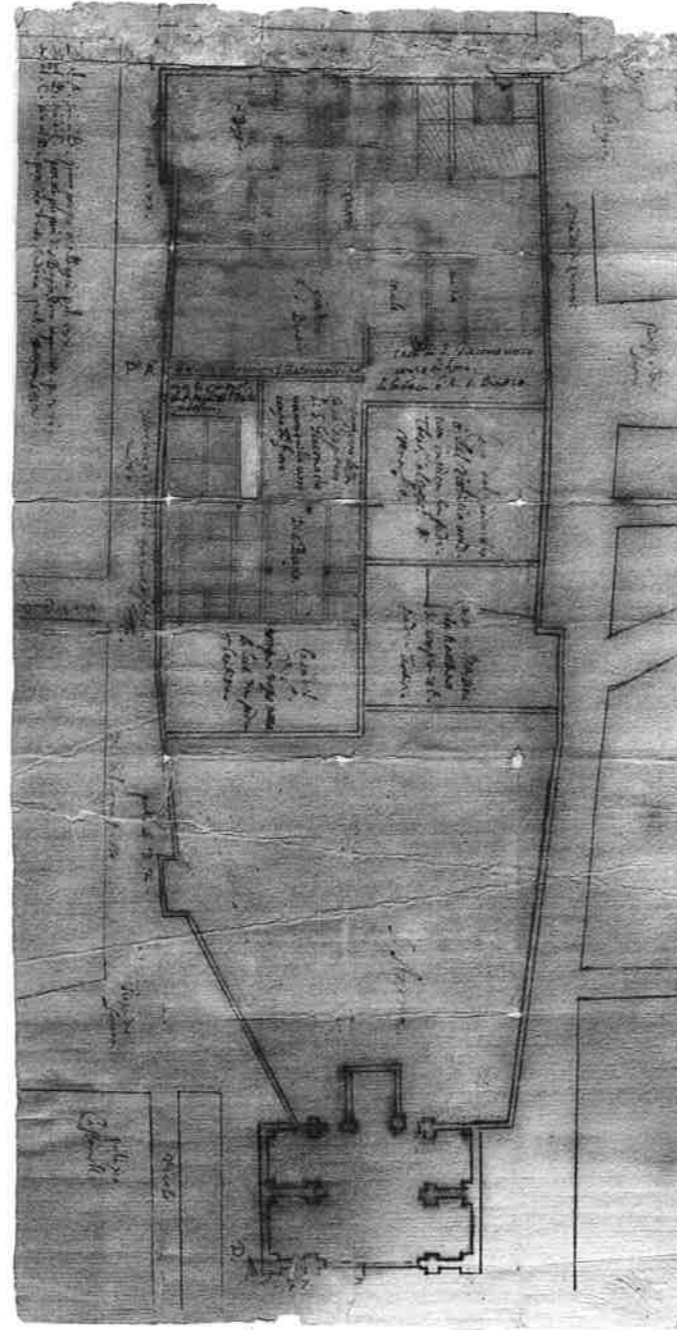


Fig. 3: Località di S. Biagio, 1610 ca., ASBR, Iconotheca Caccia Vercellone.

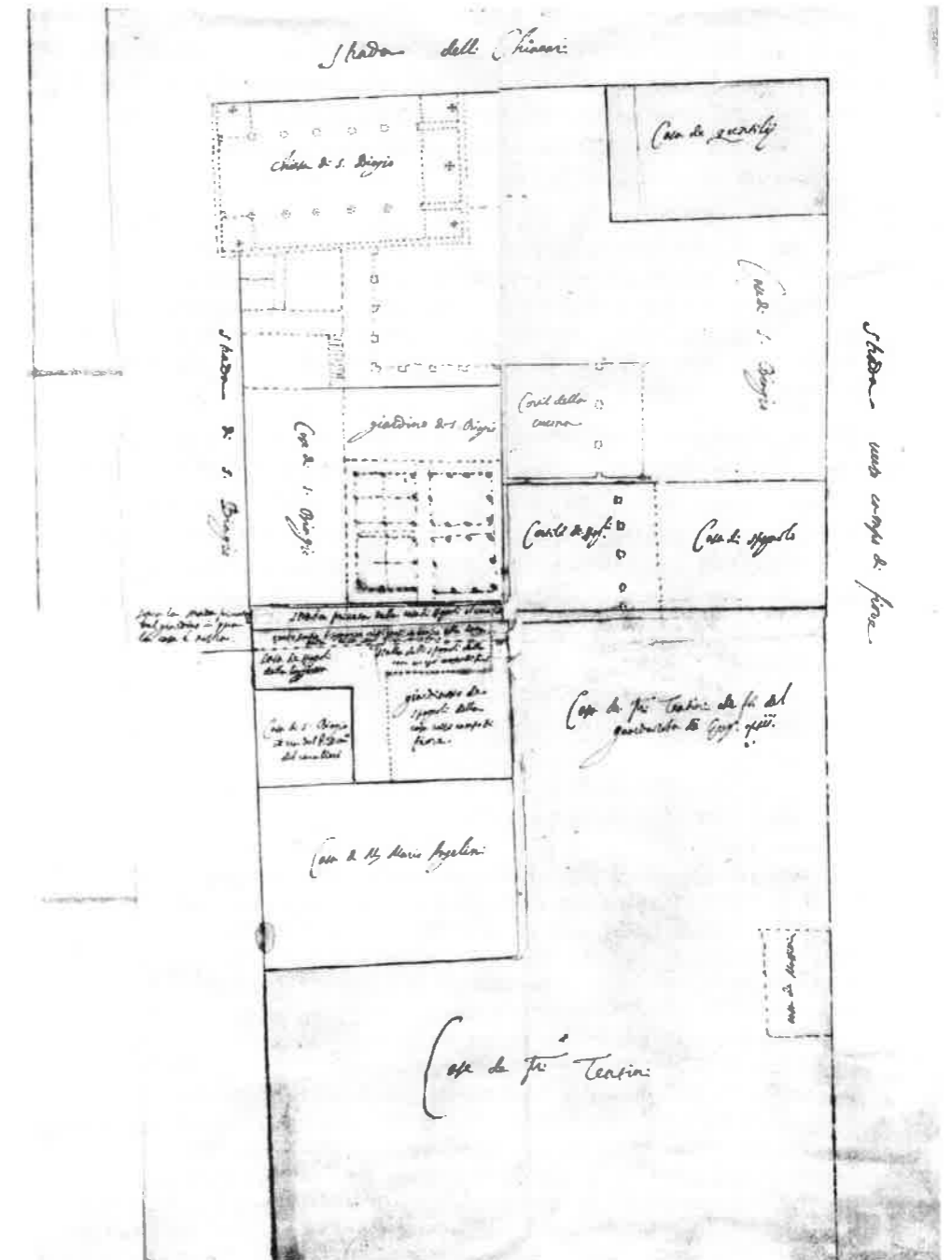


Fig. 4: Pianta dell'Isola dei Teatini e dei Barnabiti in Roma, 1606-1608 ca., Milano, Archivio di S. Barnaba, Settore B, Cartella XIII.

in Regione Sancti Eustachi iuxta ad tunc Palatium de Senis nuncupatum¹⁰ fu assegnata in enfiteusi a monsignor Ottaviano Vestrio Barbiano dalla comunità benedettina di S. Paolo, il 12 febbraio 1569, attraverso un atto rogato presso il notaio Giovanni de Celli¹¹. Successivamente essa è, nel maggio del 1606, oggetto di una stima preliminare all'acquisto da parte dei teatini:

Noi infrascripti eletti estimare una casa che hoggi è dell'Illustrissimo Reverendo Monsignor Marcello Vestro, posta nel rione di S. Eustachio nella strada del Crucifisso, nella qual causa da una banda confina con il Monasterio over Convento delli R. Padri Chierici Regulari in Santo Andrea della Valle, e di dietro confina con la casa over sito de Sig.ri Massimi, per l'altra banda confina con certe case del Sig.^{ro} Girolamo Sireni [?], dinanzi la via publica ... troviamo che la detta casa vale 4000 scudi di moneta di giulij dieci per scudo¹².

Un primo caposaldo cronologico con la data 1606 *ante quem* datare l'annotazione di monsignor Vestrio sul disegno fiorentino è dunque individuato.

La corrispondente mappa milanese, non fa che confermare le ipotesi appena suggerite, registrando, tuttavia, una situazione patrimoniale modificata: la casa del *guardaroba di Gregorio XIII*^o (nella mappa romana *casa del Vittricio*) sembrano già acquistate dai Teatini ed inserite nelle loro proprietà¹³.

Ma ciò che è opportuno rilevare è che la politica di acquisizione immobiliare nella quale si cimentano i teatini a partire dal 1590 circa, è

¹⁰ ASR, Teatini, 2110/21, f. 114.

¹¹ Ibidem, f. 120.

¹² Ibidem, f. 120. Ma la casa del Vestrio non fu subito abbattuta ma data in locazione a Flaminio Vacca l'anno successivo: *Li RR. Preposito e Padri Chierici Regulari Theatini di S. Andrea della Valle locano et danno in pigione una loro casa posta nel rione di Sant'Eustachio quale l'anno passato comprano dalla buona memoria di Mons Marcello Vestrio Barbiano contigua alle loro horti et Case per la strada che va da piazza de' fornari a S. Biagio dell'anello con tutti li suoi membri et pertinenze et cortili et scoperto per uso di giardino come l'hanno comperata da detto Monsignor Vestrio* (ASR, Teatini, 2148, *Scritture*).

¹³ La casa del Vittricio, in realtà fu acquistata dai teatini nel 1590 (ASR, Teatini, 2104, *Indice degli strumenti*) e il 19 febbraio 1601 venduta a vita al vescovo di Venafro: *Venditio ad vitam pro scutorum 3000 pro R.^{mo} episcop. Venafrensis cum admodum RR. patres Clerici Regulares Congregationis Sancti Andreae de Urbe internalios situs et domus pro construendis ecclesia et conventu à diversis personis superioribus annis emerint a qu. Petro Vittricio Parmense quamdam cum nonnullis apotechis inferius illam positam domum positam in Urbe prope à duobus bona Ecclesiae Sancti Jacobi Hispanorum ab alio iuxta domos heredum Marci Antonii de Maximii et alia bona sive domus predictae Congregationis* (ASR, Teatini,

volta ad una sistematica appropriazione di terreno edificabile nell'insula in esame, troverebbe adeguata giustificazione solo nell'esistenza di progetti edificatori sistematici e di grandi dimensioni¹⁴ (fig. 5), simili a quello rappresentato dal disegno panciatichiano (fig. 2).

La chiara sovrapposibilità, pertanto, almeno per i due episodi edilizi assunti come campioni di verifica (casa del Vestrio, casa dei Massimo), tra i contenuti della mappa romana e quelli del disegno fiorentino, sia esso copia o originale, attribuirebbero a quest'ultimo i tratti di una reale riflessione compositiva e progettuale: essa immagina un definitivo riassetto dei luoghi, e allude alla consonanza delle autorizzazioni pontificie all'occupazione di suolo pubblico (la piazza di Siena, antistante il palazzo) e all'abbattimento di edifici di culto (chiesa di S. Sebastianello), rilasciate da Sisto V nell'agosto del 1590¹⁵.

Suggeriamo di seguito alcune semplici ipotesi sul contesto culturale cui potrebbe afferire un tale esito compositivo, ponendo la nostra attenzione su alcuni spazi funzionali del progetto: i confessionali, il cimitero e l'infermeria.

I confessionali: all'epoca della elaborazione del nostro disegno, l'esercizio della confessione, in linea con le disposizioni di Carlo Borromeo contenute nelle sue celebri *Instructiones* (1577), e prima ancora, con le

2110/21, f. 89^v). Il vescovo di Venafro va identificato con Ladislao de Aquino che, il 19 settembre 1616, ottenne il cappello cardinalizio; morì il 12 febbraio 1621, presso la Curia Romana (Vedi *Hierarchia Catholica Medii et Recentioris Aevi* III. Monasterii 1923, 328 e IV. Monasterii 1935, 13).

¹⁴ Vedi, a tal proposito, il progetto conservato presso ASR, Teatini, *Collezione Disegni e Mappe*, Cart. 84, f. 479.

¹⁵ Vedi AVR, Capitoli di Basiliche, S. Eustachio, vol.245, Miscellanea A, *Demolizione della chiesa di S. Sebastiano in via Papae*. Brevemente accenniamo che all'anno 1589, la parrocchia di San Sebastiano, la cui area di pertinenza era limitata alla piazza di Siena, alle case dei Caffarelli, al palazzo Piccolomini e a tutte le case e casette retrostanti fino alla proprietà dei padri di S. Biagio in Anello era costituita principalmente da un tessuto edilizio povero (con due o tre emergenze architettoniche adeguate ad essere dimore cardinalizie) ipertrofico rispetto alle aree libere e, nel caso della chiesa di S. Sebastiano, con numerosi episodi di superfetazioni e addossamenti successivi tra varie unità immobiliari; un *Libro d'Anime* della parrocchia del 1589 (ASR) traccia, invece, un vivido rilievo 'sociale' del luogo: i cardinali che abitavano in questa area erano l'*Ill.^{mo} S.^{ro} Car.^{lo} Caraffa* (con una *famiglia* di personale di servizio di ben 58 uomini e 8 preti) e l'*Ill.^{mo} S.^{ro} Car.^{lo} Pinello*, (con una *famiglia* di 32 uomini e 7 preti) appartenente alla famiglia di banchieri cui ricorrono i teatini per i finanziamenti alla fabbrica di Sant'Andrea. Seguono il Monsignor Maffei e il Mons. Cocco; l'ambasciatore è Mons. Pinto, ambasciatore del Portogallo. Tutto il resto dell'elenco è costituito da sellari, *concupinarij*, pittori, mastari, macellari, pelapiedi, meretrici, cocchieri, ...

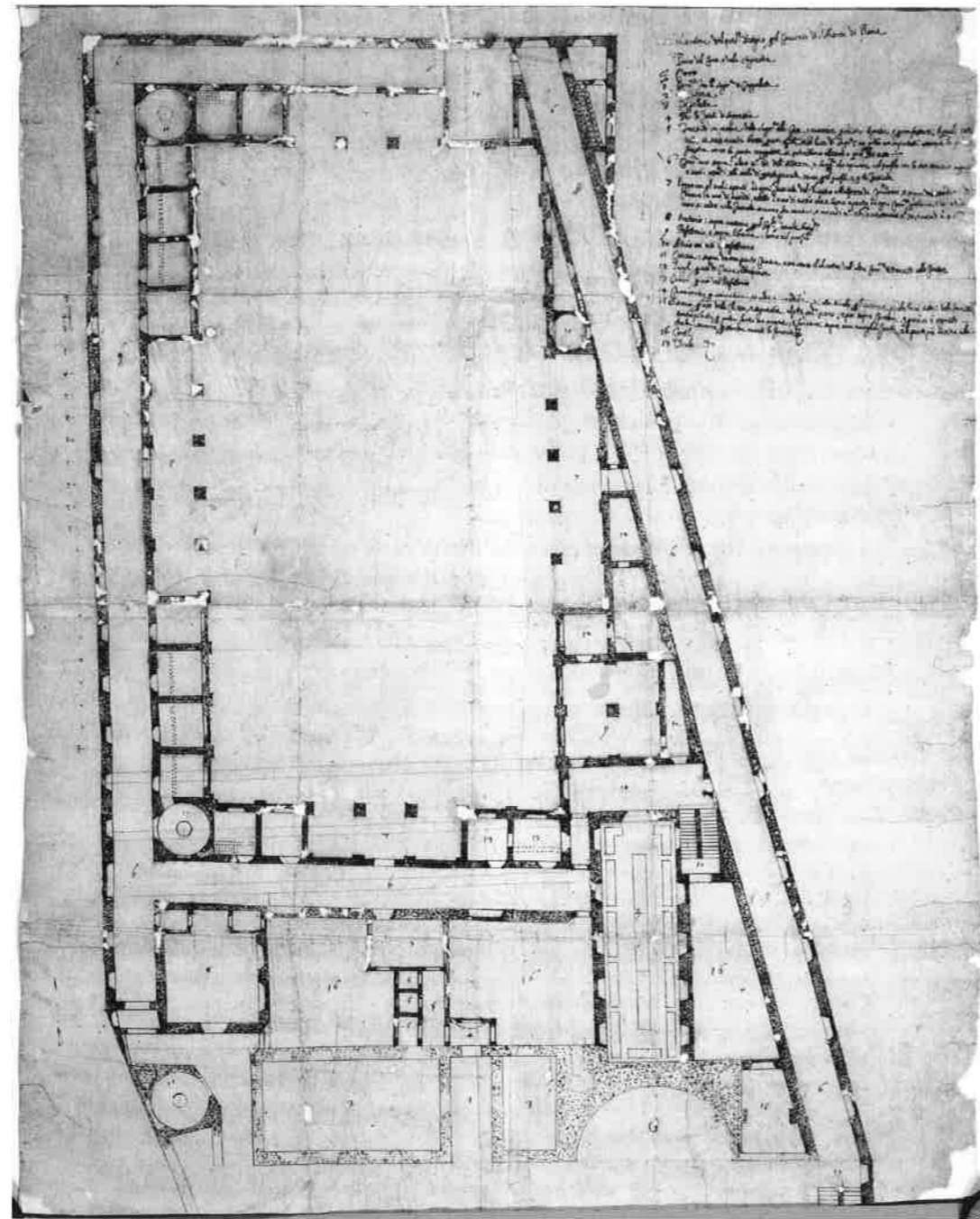


Fig. 5: Convento di Sant'Andrea, Piano del Coro e della Sagrestia, sec XVII^o, ASR, Disegni e mappe, cart. 84, f. 479.

Constitutiones del Giberti (1542), aveva già definitivamente depresso i caratteri di un atto 'invisibile' da compiersi, discretamente, all'interno di *cellule*. Wietse de Boer, in un esauriente saggio sull'argomento¹⁶, traccia il percorso attraverso il quale l'atto di penitenza, per il carattere di pericolosità insito nell'enunciazione dei peccati e nel loro diabolico potere evocativo sia per il penitente che per il sacerdote, viene sottratto all'isolamento di luoghi deputati e consegnato alla visibilità dello spazio chiesastico, pur mantenendo, l'isolamento del penitente dall'amministratore sacramentale: è questa la condizione irrinunciabile per garantire il corretto svolgimento dell'atto penitenziale e scongiurare i rischi di qualsiasi vicendevole contaminazione¹⁷; il trasferimento della confessione dai recessi di un edificio conventuale alla pubblica esposizione agli occhi dei fedeli, impone dunque la necessità di allestire appositi *confessori*, del cui uso si fa ampia raccomandazione in molti sinodi italiani a partire proprio dalla metà del '500¹⁸.

In evidente controtendenza rispetto alle riforme in corso, il progetto panciatichiano, tradendo una evidente posizione 'teatina' sull'argomento, colloca ancora le *cellule* destinate alla confessione all'interno del complesso conventuale, suggerendo, peraltro, un percorso di accesso completamente defilato rispetto a possibili intercettazioni visive.

Il cimitero: altro esempio di chiesa teatina, praticamente coeva, con luogo di sepoltura esterno è la chiesa di S. Paolo di Napoli; insediatisi nella fatiscante chiesa accolta all'interno delle strutture dell'antico tempio dei Dioscuri, i teatini attuano un modesto piano di risanamento della fabbrica:

... Fecero anco li Padri levare tutte le sepolture da dentro la Chiesa, la quale fecero mattonare tutta intiera, il che apportò molto decoro, e politia Avante la porta maggiore de la Chiesa ci era un piccolo giardinetto, li Padri lo benedissero, e accomo-

¹⁶ W. DE BOER, "Ad audiendi non vivendi commoditatem". Note sull'introduzione del confessionale soprattutto in Italia. *Quaderni Storici*, agosto 1991, 543-572.

¹⁷ *Siano posti detti confessionali in luogo della Chiesa talmente aperto, che da ogni parte si veggano; et se con questo si può fare insieme che siano in luogo dove habbiano qualche riparo (Instructionum Fabricae, et suppellectilis ecclesiasticae libri II Caroli S.R.E. Cardinalis titulis s. Praxedis, Archiepiscopi iussu, ex provinciali Decreto editi ad provinciae mediolanensis usum. Mediolani 1577, nella trascrizione di DE BOER, Ad audiendi, 559.*

¹⁸ "Così il *confessorio* non raggiungeva solo Milano: da un rapido (e incompleto) spoglio dei sinodi italiani celebrati negli anni Cinquanta e Sessanta del '500 risulta che un tale tramezzo [il prototipo dei successivi confessionali] sia adottato a Siracusa (1553), Salerno (1554), Brescia (1564), Fiesole (1564), Bologna (1566), probabilmente anche a Napoli (1565)"; vedi DE BOER, Ad audiendi, 549.

dorno per Cimitero per seppellire li [f. 36] fratelli, e quelle persone devote de li Padri, li quali de loro voluntà si ci lasciavano. E perché con il tempo poi questo Cimitero era tenuto da tutti in molta devotione, per agumentarla lo fecero consacrare sollemnemente nell'anno 1542 a' 28 di Marzo da Mons. Scipione Rebiba vescovo di Mottola, e in quel tempo Vicario generale del Cardinale Teatino Arcivescovo di Napoli, il quale da esso poi fu creato Cardinale. Fu tenuto questo Cimitero in questo luogo insino all'anno 1589 quando perché fu rinnovata, e ingrandita la Chiesa si levò, come a suo luogo si dirà¹⁹.

L'eliminazione delle sepolture dall'interno delle chiese, pur non trovando una sistematica precisazione in seno alle Costituzioni Teatine, che vengono altresì approvate solo nel 1604²⁰, appartiene ad una linea di condotta quasi senza deroghe sino alla fine del '500.

A tal proposito Rossella Ongaretto precisa: "Bisogna dire che non esistono costituzioni puntuali o decreti che uniformino la forma di sepoltura, ma alcuni provvedimenti presi dai chierici fanno intendere un impegno concreto sulla questione ... Dal Silos sappiamo che il 19 settembre del 1529, il Carafa consacra un nuovo cimitero, appositamente preparato per impedire la sepoltura nella chiesa di S. Nicola dei Tolentini [Venezia]. Poco dopo, a Napoli, Gaetano toglierà dalla chiesa di S. Paolo tutte le lapidi sepolcrali, e in seguito, il 5 aprile 1552, proprio per iniziativa dei Teatini, fu costruito un nuovo cimitero"²¹.

Ragioni di sobrietà e rigore formale, ispirate al voto di povertà dell'ordine nonché al clima di controriforma, erano alla base di un siffatto atteggiamento che conosce, tuttavia, alcune eccezioni già nei primi anni 80 del XVI° secolo proprio a Roma²².

Poste tali premesse, il nostro progetto pare assumere un atteggiamento ancipite rispetto alla questione: all'interno della chiesa vengono pre-

¹⁹ Valerio PAGANO, *Breve relazione del principio e progressi de la religione de chierici regolari e delle attioni d'alcuni di essi padri notate da don Valerio Pagano dell'istessa religione*, 1616, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. fondo S. Martino, n° 564, ff. 35-36. Ringrazio, per la trascrizione fattane, la dott.ssa R. Ongaretto e il dott. F. Lenzo.

²⁰ Esse furono approvate con breve di Clemente VII il 28 luglio 1604; vedi *Constitutiones Congregationum Clericorum Regularium*. Roma 1604.

²¹ Vedi R. ONGARETTO, *L'Architettura dei Teatini nel secolo XVI e il contributo di Baldassarre Peruzzi* (Tesi di dottorato in Conservazione dei Beni Architettonici, Università degli Studi "La Sapienza", Roma, XVI ciclo, tutore prof. A. Bruschi), 35ss.

²² Il dott. Fulvio Lenzo mi segnala che già nel 1580, presso la chiesa di S. Silvestro al Quirinale, i Teatini acconsentono all'erezione di una cappella privata per la famiglia di Pier Francesco Bandini; i proventi in denaro ricavabili dalle cappellanie diventano un cespite irrinunciabile nel quadro di autofinanziamento delle varie imprese edilizie avviate dai Teatini.

viste ben dieci cappelle destinate evidentemente a sepolture private, mentre al di fuori di essa si colloca il cimitero, probabilmente riservato ai membri dell'ordine, quasi che esigenze di totale isolamento della comunità religiosa impediscano anche la sepoltura dei chierici all'interno della chiesa.

A tal proposito mi sembra opportuno segnalare come la suddivisione, poi, del cimitero in quattro settori trovi spiegazione ancora nelle modalità abituali di utilizzo del camposanto da parte dei teatini: a San Paolo Maggiore, come abbiamo visto, prima dell'avvio di ristrutturazione della chiesa nell'anno 1588 circa, esistevano ancora due giardini posti davanti l'ingresso del tempio, entrambi destinati ad accogliere sepolture; a proposito di essi, Il Pagano precisa:

li nostri Padri quando pigliorno questa Casa, e Chiesa di San Paolo l'anno 1538 (come si è deto) ritrovorno, che sopra queste volte l'Abbati ci haveano fatti dui giardinetti, con una strada nel mezzo, la quale li divideva, e per essa si entrava, et usciva alla Chiesa, e a questi giardinetti si ci saliva con alcuni pochi pochi scalini, poiché ci era molta poca terra sopra sopra le volte. E li Padri si serviro di questi per Cimitero et in quello che stava da la parte destra nel uscir di Chiesa sepeivano li nostri in luogo separato, per che tenevano divisi ogn'un di questi in quattro quadri, havendo nel mezzo di essi posto una colonnetta di marmo con una croce di ferro in cima; et in uno di essi quadri ponevano li nostri Padri, e nell'altri tre li benefattori, e devoti particolari, e nel altro a man sinistra l'altre persone, che si ci volevano sepeire²³.

L'infermeria: la presenza di questo ambiente confermerebbe la primitiva 'vicinanza' degli ideali caritatevoli ed assistenziali della compagnia del Divino Amore all'opera di assistenza agli ammalati perseguita anche dai teatini: in seguito all'istituzione nel 1515, per volontà di Leone X dell'Arciospedale di San Giacomo degli Incurabili, la cui gestione era affidata ai fratelli di Santa Maria del Popolo, con cui collaboravano anche i confratelli del Divino Amore, troviamo annoverati tra i membri di questo istituto, Bonifacio del Colle (1523) e Gaetano di Thiene (1524), due dei quattro fondatori dell'ordine teatino²⁴.

Le riflessioni sin qui svolte rendono necessaria una breve anticipazione attributiva: nonostante risulti non supportabile da alcuna fonte a me nota un'ipotesi di attribuzione del progetto panciatichiano ci sembra tuttavia utile ricordare, seppur in modo assai sintetico, alcuni architetti o intendenti di architettura che si muovono tra le fila dei teatini.

Negli anni immediatamente successivi all'insediamento dei chierici regolari di Sant'Andrea in palazzo Piccolomini (1587) diventa preposto

²³ Valerio PAGANO, *Breve relazione* (come in nota 19), f. 114^r.

²⁴ Vedi ONGARETTO, *L'architettura dei Teatini* (come in nota 21).

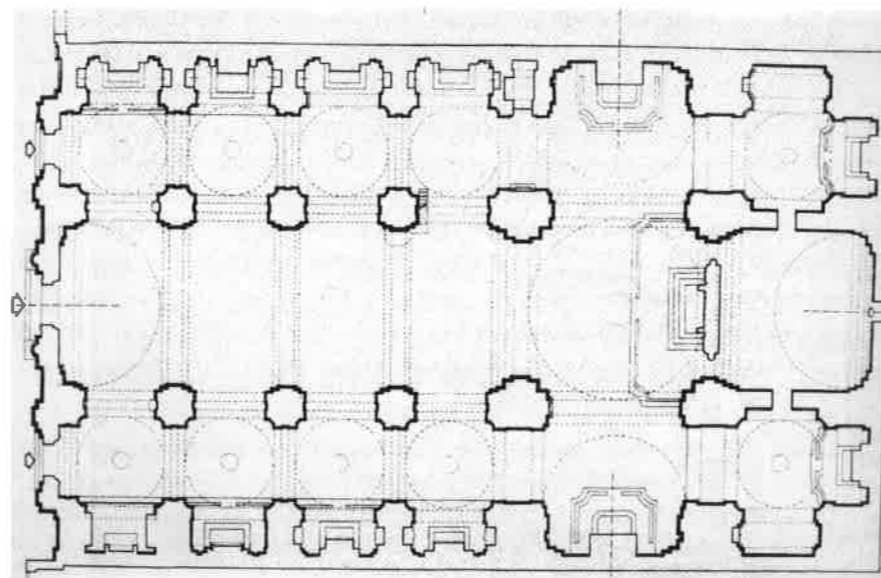


Fig. 6: Francesco Grimaldi, S. Maria degli Angeli a Pizzofalcone, 1600, pianta (da S. SAVARESE, Napoli 1986).

il padre Marco Palescandolo cui era stata affidata la redazione del progetto del convento di S. Andrea delle Dame a Napoli e la cui costruzione è avviata intorno al 1584²⁵. Nei medesimi anni, a partire dal 1586, anche padre Francesco Grimaldi, architetto, vive presso la comunità teatina di Roma per rimanervi sino al 1598, nonostante la sua presenza non sia registrata nel 1594, 1596 e 1597²⁶; di lui ricordiamo la chiesa di S. Maria degli Angeli a Pizzofalcone (fig. 6) i cui tratti di similitudine con parte della chiesa rappresentata sul foglio Panciatichi sono inequivocabili.

È probabile, dunque, che sin dai primi anni in cui si elaborano progetti per la nuova sede dei teatini, il contributo degli stessi padri sia molto ricco e venga assunto come una riflessione culturale e compositiva di loro specifica pertinenza, al di fuori delle imposizioni pesanti a livello stilistico e formale volute successivamente dall'ingombrante Gesualdo a proposito della chiesa; non ci pare qui fuori luogo ricordare nuovamente le parole con cui nel 1596 Costanza Piccolomini consegna nelle mani dei teatini una seconda donazione di rendite *pro constructione eorum domum vel pro fabbrica eiusdem domus sancti andree pro ut ipsis Reverendis PP*

²⁵ Vedi S. SAVARESE, Francesco Grimaldi e l'architettura della Controriforma a Napoli. Roma, 1986, 36.

²⁶ ASAV, *Erezione della Casa di S. Andrea della Valle*, ms .110.

*melius videbitur (non comprehensa fabbrica ecclesie nam construitur per Cardinalem Gesualdum, ut dictum est)*²⁷.

Al di fuori della generica considerazione del rigido impianto rettangolare che serra il convento, dell'impiego di pilastri quadrati al posto di colonne secondo uno schema assai diffuso in epoca controriformista, dell'ingenuità-rigidità compositiva dell'impianto rispetto al lotto (laddove non soccorra tale schema planimetrico una già ricordata esigenza di 'isolamento' e vero e proprio distacco dai confini del mondo esterno) potremmo assegnare il progetto del convento all'ambito di una cultura architettonica e compositiva ordinata su modelli collaudati, arcaicamente ortodossi, prodotti in seno ad un solido quanto autentico ambito 'dilettantesco' e teatino.

LA CHIESA

L'impianto della chiesa è evidentemente ispirato alle numerose composizioni della seconda metà del '500 strutturate sul registro, ambiguo, dello spazio centrale e dell'aula basilicale; si distinguono nettamente infatti, nel corpo della fabbrica, due arti ben distinti: un nucleo compatto di proporzione quasi quadrata leggibile come possibile mutilazione di un originario 'quincunx', di cui sopravvivono solo la cupola centrale e le due minori ai lati del coro rettangolare, e una protesi, nel senso stretto del termine, che si aggancia, attraverso un passaggio non senza forzature, al sistema cupola-transetto-coro; un'aula longitudinale, con tre cappelle per lato, infatti, conduce dalla zona del transetto alla controfacciata nella quale, tre porte tutte accessibili dall'aula centrale, immettono in un podio esterno rettangolare sollevato dal piano stradale (*piazza di Siena*) a mezzo di un'ampia scalinata.

Anche il disegno della chiesa, che esaminiamo per esigenze di chiarezza separatamente da quello del convento, presenta alcune difficoltà di interpretazione e lettura.

Innanzitutto l'impianto, appunto mutilo, di un quincunx di notevoli dimensioni che assume come centro una cupola di 74 palmi di diametro (16,50 m circa) esattamente identica alla misura deducibile dalla pianta attribuita al Maderno²⁸ e praticamente uguale a quella realizzata.

²⁷ ASAV, fasc. 589.

²⁸ ASR, Teatini, 2110, 21; In questo disegno sono presenti due possibili alternative per la cupola; a tal proposito, H. HIBBARD, Carlo Maderno. Milano 2001, 192, osserva: "Il disegno mostra il pilone nord-orientale della crociera ampliato nel transetto per sostenere una cupola più grande. La linea che rappresenta la proie-

L'altare, posto quasi al di sotto della cupola, frappono, attraverso due ali con rispettive porte d'accesso che si protendono sino alle pareti laterali, una barriera fisica tra il coro e l'area dell'altare e del transetto²⁹; ai lati dello stesso si collocano due cappelle a pianta quadrata corredate probabilmente di lesene poste sugli angoli smussati; all'interno di questi due vani si inserisce la proiezione di una cupoletta perfettamente circolare terminante in un lanternino. Di fronte ad esse, cui si accede a mezzo di un ampio arco, si collocano i bracci del transetto coperti da una crociera e destinati ad ospitare, sulle pareti terminali, due altari incorniciati da edicola retta da due colonne libere; a lato si dispongono, una per parte, due nicchie. A controcanto delle due cappelle cupolate, invece, si situano rispettivamente due maniche di accesso alla chiesa da due porte esterne, una ad est sull'attuale piazza Vidoni, l'altra ad ovest su via de' Chiavari che segnano un passaggio trasversale nell'invaso della basilica.

Da qui, attraverso un repentino cambio di registro si accede alla grande nave interna larga anch'essa 16,50 m e lunga circa 135 palmi (30,20 m circa) scandita da una teoria di tre cappelle per lato a pianta rettangolare con angoli smussati; sopra ciascuna di esse insiste una crociera unghiata in prossimità degli smussi. Tutta la nave è scandita da un ordine di lesene ribattute le cui riseghe del profilo planimetrico vengono riassunte dai costoloni che innervano la grande botte di copertura nella quale si ritagliano i pennacchi di probabili finestroni superiori. Nell'inerzia muraria della controfacciata, infine, si ricavano due nicchie con scale a lumaca direttamente comunicanti col primo paio di cappelle e fuochi terminali dei due percorsi longitudinali che attraversano la successione delle stesse. La facciata, infine è dominata da un impaginato tripartito, al cui centro si pongono i tre accessi frontali e il grande accento battuto da due colonne alveolate, e ai cui lati si pongono, leggermente arretrate, due nicchie; un ordine di lesene commenta tutto il prospetto.

zione della cupola col minor diametro è in relazione con le possibilità offerte dagli altri tre piloni raffigurati. Essa avrebbe dovuto avere un diametro interno di circa 16,5 m (74 palmi). ... Così come è stata costruita, la crociera segue da vicino l'impianto originario visibile nella pianta, e la cupola ha presumibilmente un diametro interno di 76 palmi."

L'alternativa osservata da Hibbard modifica anche il trattamento esteriore dell'edificio: in prossimità del muro esterno del braccio sinistro del transetto si nota una diversa articolazione della superficie e tutta la massa muraria è traslata in avanti tanto quanto il pilone 'maggiorato'.

²⁹ L'altare in oggetto presenta la medesima struttura del disegno attribuito a Mardero ASR, *Disegni e Mappe*, 85, n. 480.

Una lettura più circostanziata ed attenta della struttura compositiva di questa pianta tuttavia consente di mettere in evidenza, come abbiamo già anticipato, alcuni anacronismi e passaggi critici.

Innanzitutto il coro: esso è nettamente separato dalla grande aula della nave quasi a ribadire una perentoria separazione tra lo spazio destinato ai religiosi e quello destinato, invece, ai fedeli; una simile prassi compositiva sembra potersi riferire ai primi anni di vita dell'ordine; Valerio Pagano, ricordando la presa di possesso nell'anno 1538 della basilica di S. Paolo Maggiore a Napoli, scrive:

Accomodorno anco li Padri il Choro piccolo, e polito dietro l'Altare maggiore con cortine acciò stessero segregati anco da la vista ai secolari quando recitavano li divini officij. E questo fu di tanta devotione, e piacque tanto tal ritiramento, e ritirato modo de officiare che in San Pietro Martire Chiesa principale di Padri di San Domenico ove era Priore il P. Maestro Ambrosio di Bagnoli, huomo molto zelante, con buona, e santa emulatione fece levar il choro che in quella chiesa stava nel mezzo, e lo fece ponere dietro l'Altare conforme a' nostri Padri, e così anco poi con il tempo furono levati tutti li Chori da le Chiese di Napoli, che stavano in mezzo, e perciò occupati nel tempo de li divini officij bona parte di essi da secolari con poco decoro, e con molta distractione³⁰.

Di ispirazione napoletana, dunque, si potrebbe definire la cesura dello spazio del coro dal resto della chiesa, nonostante non manchino anche nell'area romana provvedimenti finalizzati ad eliminare qualsiasi contaminazione tra il presbiterio e lo spazio riservato ai fedeli.

Accanto a questi caratteri di rigorosa moralità compositiva esibiti dal progetto panciatichiano, che paiono ispirarsi ad un *mos maiorum* a cui è difficile ancora sottrarsi, la pianta della zona dell'altare mostra, a nostro avviso, qualche ulteriore carattere di ambiguità formale: le volte a crociera sui bracci del transetto e a copertura del coro ci sembrano non adeguate alla struttura aulica e all'antica di un quincunx, seppur mutilo, per il quale la tradizione costruttiva suggerirebbe, invece, delle volte a botte.

Sottoponiamo, dunque, tale schema planimetrico ad una verifica di plausibilità tridimensionale: partendo dall'assunto che l'invaso della nave sia scandito da un ordine gigante che inquadra gli archi di accesso alle sei cappelle laterali, e ritenendo che il medesimo registro sia conservato anche per l'ordine che misura la parete terminale del coro, emerge immediatamente un uso differente delle lesene: a triplice fascio lungo la nave (e lo desumiamo da una supposta coerenza anche con i costoloni ribattuti della volta a botte che la conclude), si sostituiscono, poi, delle lesene

³⁰ Valerio PAGANO, Breve relazione (come in nota 19), f. 35^v.

semplici sulla parete di fondo del presbiterio, senza il minimo accorgimento volto a impedire o correggere la simultanea percezione dei due differenti ordini, se si esclude il parziale filtro della quinta dell'altare. La geometrica precisione, poi, con cui si disegnano le proiezioni di archi e volte, non riscontrabile in nessun altro disegno riferibile direttamente a S. Andrea, suggeriscono, ancora sulla parete del coro, la presenza di un arco identico a quello a sostegno della cupola maggiore, ma replicato su un piano arretrato. Da ciò è possibile immaginare, sulla parete di fondo all'altare, un ordine di lesene con trabeazione su cui poggia un arco del diametro (lo si legge nel disegno) di 74 palmi. Sulle pareti laterali del coro, inoltre, il minimo oggetto delle lesene angolari suggerisce il calco, poco profondo, di un altro arco di cui si segna scrupolosamente la proiezione distinta dalla parete a tergo; tale arco, subordinato alla sintassi dello stesso ordine, dovrà avere le proprie imposte alla medesima quota della trabeazione; tuttavia, essendo di raggio minore rispetto a quelli della cupola, dovrebbe collocare la sua chiave ad una quota inferiore rispetto a quella dell'arco maggiore, generando uno spicchio fortemente verticalizzato a raggiungere la quota di chiave dell'arco più grande; in somma sintesi, porre una crociera su un vaso simile, significa, a nostro avviso, imprimere allo spazio una dinamica tensione, antagonista della cupola maggiore e non cosciente dei valori di serena fluidità volumetrica suggerito dalle tre cupole.

Analoga riflessione si può fare per i bracci del transetto.

Altro passaggio poco convincente della pianta della chiesa è, come dicevamo, l'aggancio del transetto alla navata centrale risolto a mezzo di uno spazio neutro utilizzabile come accesso laterale alla chiesa.

Ad una lettura neppure troppo sofisticata ed attenta notiamo come tale percorso sia l'anacoluta in-compreso tra due proposizioni architettoniche di registro e sintassi diversissime: da un lato un grande arco o passaggio corrispondente a quello che immette nella cappella cupolata, dall'altro un piccolo varco, funzionale solo all'attraversamento longitudinale delle tre cappelle; anche qui ci pare che il retorico accento rimarcato dall'arco sia riposto, inspiegabilmente, sul vuoto o silenzio di una porta di passaggio e che tale distribuzione planimetrica, sia dunque il lapsus di una dissertazione più ampia (il quincunx)³¹: una semplice verifica dei prospetti ricostruibili dei fronti est ed ovest della chiesa evidenzia bene le tracce della supposta mutilazione: il ritmo dell'alternanza di

³¹ Per questo passaggio non è suggerita alcun tipo di copertura; certo è che sarebbe dovuto risultare un vano oblungo ma alto almeno quanto l'arco che immette alle due cappelle cupolate.

superfici lisce e accenti verticali (scanditi da doppie lesene a distribuzione simmetrica rispetto ad un asse centrale) è sbilanciato in prossimità dei due accessi laterali: qui una semplice lesena chiude il volume compatto del transetto, laddove, sul lato opposto, una doppia lesena definisce, con forza, lo stesso volume.

Notiamo, infine, l'uso di volte a crociera unghiate sopra le cappelle; una soluzione di questo tipo non è riscontrabile né nella produzione di Francesco Grimaldi, né in quella di Giacomo della Porta. L'impiego di una simile soluzione sembra, in questo caso, porre l'accento sugli smussi delle cappelle, che vengono, in tal modo, notevolmente enfatizzati. Sotto il profilo meramente tecnico, e non stilistico, l'impiego di volte siffatte potrebbe rappresentare una delle poche alternative alla cupola ellittica laddove si debba realizzare una copertura intradossata su un rettangolo ad angoli smussati: la scelta di un sistema rispetto all'altro, poi, è fatto meramente estetico e non credo possa essere rintracciato in motivazioni di oggettiva necessità³².

³² Anticipando qui che la meticolosa grafia della copertura delle cappelle possa essere considerata una sovrascrittura del copista (l'Albertini), faccio notare, tuttavia, che tra il 1610 e il 1612, su commissione del cardinale Scipione Borghese, viene prodotto, per la risistemazione interna della chiesa di S. Pietro a Bologna, un disegno che presenta, per le volte delle cappelle laterali, la medesima soluzione leggibile nel disegno panciatichiano: gli autori di tale soluzione sono Carlo Maderno e Flaminio Ponzio (Archivio Arcivescovile di Bologna, Miscellanea, Vecchie Cart. 705, K/387, mazzo XII, n.384). All'epoca dell'intervento dei due architetti, la chiesa bolognese di San Pietro presentava un coro realizzato su disegno di Domenico Tibaldi (1575-1578), ed un'aula destinata ai fedeli già parzialmente definita sulla base di un progetto assegnato al Mazenta (1611). Al disegno è allegata la relazione dei due architetti: *si habbia solo di conservare quella parte che serve di Presbiterio, o vero coro, per essere di bon disegno e ben ornato, e mutare tutto el rimanente, per essere di forma assai indecente, d'ingombro e incomodo, sproportionato nelle alzate di dentro laterali, e con una sol nave soverchiamente larga e alta, alla sua lunghezza, che è cortissima; [il nuovo progetto propone una ridistribuzione interna] in forma di tre navi e tre archi laterali ben compartiti, e le cappelle laterali comode e disgiunte assai più l'una dall'altra delle fabbricate. Come è chiaro dal testo e dal disegno, significativamente anche in questo caso viene proposto un impianto planimetrico misto ma di maggior e più stringente coerenza complessiva. Inoltre, pur con una sensibilità più fine, anche nel progetto bolognese gli accessi laterali alla chiesa fungono da sutura tra l'impianto centrale dell'altare e la grande aula longitudinale; a prescindere dalla diversa cronologia della cattedrale di San Pietro rispetto alla basilica di Sant'Andrea della Valle, nonché ai diversi obiettivi che si prefiggeva il 'restyling' progettato dai due architetti, Carlo Maderno e Flaminio Ponzio ricorrono qui alla definizione di cappelle laterali con angoli smussati sopra le quali realizzano crociere pseudoellittiche, nel tentativo, forse, di rievocare delle pseudocupole sopra di esse; l'impasse tecnico imposto da*

LA QUESTIONE DELLA FACCIATA

La facciata della chiesa rappresentata nella pianta panciatichiana ha esattamente le stesse dimensioni di quella realizzata; la struttura compositiva, tuttavia, è completamente diversa: essa è contraddistinta, quanto meno nella schematizzazione planimetrica dell'ordine inferiore, da tre accessi, uno maggiore e due minori e dalla presenza di una edicola aggettante sorretta da due colonne alveolate; al piano di ingresso si accede a mezzo di una gradinata che immette in un ampio podio che abbraccia tutta la larghezza della nave interna ed una porzione delle cappelle laterali; la presenza di sei pile paracarri a protezione della rampa d'accesso separa la fabbrica dalla *via papalis*, nella quale è ipotizzabile un modesto allargamento indicato come *piazza di siena*.

una copertura a falda che vieta la realizzazione di una vera cupola, conduce ad una siffatta scelta, in grado di garantire, tuttavia, sopra le cappelle laterali, un effetto di morbida fluidità spaziale altrimenti negata dall'impiego di semplici crociere. A Sant'Andrea, il medesimo problema, tetto a falda con attuali cupole intradossate, potrebbe aver condotto, in una fase preliminare di progettazione, all'uso della stessa soluzione, la cui presenza, tuttavia, nel disegno panciatichiano, potrebbe essere ascritta, come vedremo, anche al contributo di Francesco Capriani, che suggerirebbe qui una soluzione simile a quella della romana cappella Dandolo in S. Maria della Consolazione (1592). Un eventuale coinvolgimento di Flaminio Ponzio nel cantiere di Sant'Andrea, inoltre, è di difficile determinazione: lo troviamo come misuratore di alcune case nel sito della chiesa nel giugno del 1592 (ASR, Teatini, 2161-159). Nel marzo del 1593 è ancora al servizio dei padri teatini: *Adi 15 marzo 1593 in Roma | Misura e stima della casa e bottega e lavatore e rimessa che vende M. S. Francesco Caffarelli alli RR. Padri Teatini Chierici Regulari di S. andrea alla Valle posta in su la strada Papale, et nel viculo incontro al palazzo d. M.S. Gio. Pietro Caffarelli et per li latri lati confinano con le case di detti RR. PP. et con la casa di Mag.º Vincentio Bonatti misurati e stimati da noi sottoscritti cioè m.º Bernardino Valperga per la parte di detto S.º Francesco et io Flaminio Pontio per la parte di detti RR. PP. e prima* (ASR, Teatini, 2110, *Liber Instrumentorum*, tomo I, f. 43).

Nel 1590 era stato misuratore nel cantiere del convento delle suore cistercensi annesso alla chiesa di Santa Susanna, allora diretto da Francesco da Volterra. Uno sporadico passaggio, invece, di Carlo Maderno nel cantiere teatino già prima del 1608, potrebbe essere in linea, come sostiene lo stesso Hibbard, con il consueto transito ereditario di quasi tutti i lavori del Volterra, defunto nel 1594, nelle mani dell'architetto ticinese: "Esiste anche la possibilità che Maderno (non menzionato dalle fonti contemporanee) fosse già coinvolto nel progetto ... ma non c'è evidenza dell'attività del Maderno a Sant'Andrea prima del 1600" (HIBBARD, Maderno [come in nota 28], 192); in realtà alcune fonti degli anni 40 del '600 reintrodurrebbero il Maderno nel cantiere della chiesa addirittura agli anni della fondazione gesualdiana; vedi paragrafo successivo.

Il disegno non consente nessun altro tipo di considerazione; tuttavia esso può essere letto in relazione ai disegni della facciata di Sant'Andrea ancor oggi conservati.

Un primo esplicito riferimento ad un disegno compiuto per la basilica dei teatini è contenuto nella raccolta di memorie prodotta in occasione della già ricordata lite tra i padri di Sant'Andrea e gli eredi del Gesualdo³³:

Ite[m]. Io so anchora il disegno di d[ett]a Chiesa eletto et accettato da d[ett]o Cardinale nel quale vi era come al presente vi è il nome, cognome e titolo d'esso Card.º quali erano nella facciata d'esso disegno la qual facciata è stata messa in stampa in un volume nel quale sono impresse molte altre Chiese e tempj di questa città stampato nell'anno S.º prossimo passato nel qual volume e disegno di Chiesa l'autore fa mentione che d.º Chiesa è stata fondata dal Card.º Gesualdo il qual libro è intitolato mirabilia Romae al quale mi riferisco.



Fig. 7: Facciata di Sant'Andrea della Valle, da G. FRANZINI, *Le cose meravigliose dell'alma città di Roma*. Roma 1600.

Il disegno al quale si fa riferimento è stato individuato nella facciata di Sant'Andrea della Valle riprodotta nell'opera di Girolamo Francino [Franzini] e Prospero Parisio *Le cose meravigliose dell'alma città di Roma*, pubblicato nel 1600 (fig. 7).

A commento di tale immagine è riportato il seguente testo:

S. Andrea in via papale, sopra le rovine dell'antico teatro di Pompeo, fu già Palazzo dei Signori Piccolomini, poi consecrato al S. Apostolo della pietà del Illustrissima Signora D. Costanza Piccolomini Duchessa d'amalfi ultimamente è stato fondato dalla Magnanimità dell'Illustrissimo Card. Alf. Gesualdo, con tal principio che se conforme al disegno gli corresponderà il rimanente, comparirà al pari tra gli antichi e il secondo appresso S. Pietro tra li moderni templi di Roma.

La facciata rappresentata nella xilografia del Franzini sembra corrispondere esattamente allo schema planimetrico del disegno fiorentino: ampio podio, triplice ingresso, nicchie in prossimità delle cappelle laterali; un plastico portale d'ingresso, inoltre, sembra impostare anche la

³³ ASR, Teatini, 2148/127 nella trascrizione che ne fa H. HIBBARD, *The Early History of Sant'Andrea della Valle*. *ArtBull* 43 (1961), 313: si tratta della deposizione di un testimone.

sintassi dei piani dell'ordine superiore: "il progetto mostra una forte influenza della facciata di Della Porta per il Gesù e si ricollega anche alla contemporanea facciata di Santa Susanna nella progressione di movimento dagli assi più esterni a quello centrale; sembra andare oltre Santa Susanna nel collegamento verticale degli ordini che vengono portati in avanti che continua fino nel timpano ... ma a differenza di Santa Susanna mostra anche un portale su colonne"³⁴.

Il commento di Hibbard, dunque, avanza l'ipotesi di una suggestione maderniana nella facciata in esame.

Individuare la fonte del Franzini è praticamente impossibile; è tuttavia interessante far notare come l'editore romano intraprenda la sua raccolta delle immagini delle chiese di Roma già nel 1596; a quella data il piano del suo lavoro editoriale si risolveva in un volume di *mirabilia* articolato in quattro parti: *Antiquitates Urbis Romae*, *Templa Deo et Sanctis eius dicata*, *Palatia Procerum Romanae Urbis*, *Icones Statuarium antiquarum Urbis Romae*. Come ha fatto notare l'Ashby³⁵ il Franzini, tuttavia, pare recuperare immagini già pubblicate nel 1587-88 in un'opera dal titolo *Stationes Quadragesime*, la cui versione italiana verrà data alle stampe nel 1595; "Nel 1600 fu pubblicata una nuova edizione di Cose Meravigliose ... Le incisioni delle chiese sono identiche ed adoperate quasi nello stesso ordine come per l'edizione del 1595 [Stationes Quadragesime], fino ad oggi esse non sono state riscontrate criticamente: vi si trova una sola nuova incisione ed è quella di S. Andrea in piazza di Siena a pag. 141"³⁶.

La comparsa del fronte di Sant'Andrea della Valle come unica novità dell'edizione del 1600, conferma da un lato il fermento progettuale alimentato dal Gesualdo intorno alla propria chiesa, dall'altro l'impaziente necessità di rendere pubbliche e, almeno concettualmente, definite le decisioni circa le sorti della fabbrica: di lì a tre anni, infatti, il cardinale Gesualdo morirà a Napoli.

Nel medesimo anno giubilare vede la luce un'altra raccolta di *mirabilia* di Ottavio Panciroli³⁷; tale edizione, tuttavia, non contiene che qualche immagine di antichità romana³⁸.

³⁴ HIBBARD, Maderno (come in nota 28), 202.

³⁵ T. ASHBY, Note sulle varie guide di Roma che contengono xilografie di Gerolamo Franzini. *Roma*, Settembre-Ottobre 1923, 345-352.

³⁶ Ibidem, 352.

³⁷ O. PANCIROLI, I tesori nascosti nell'alma città di Roma raccolti e posti in luce. *Roma* 1600.

³⁸ Eppure, secondo quanto ricordano i documenti, il Panciroli aveva preparato un discreto repertorio di immagini di chiese, la cui pubblicazione, tuttavia, gli viene

Le xilografie di Girolamo Franzini conosceranno numerose successive edizioni; nel 1725 Francesco Posterla pubblica, riesumando l'opera del Panciroli, una *Roma Sacra e Moderna*³⁹ utilizzando legni "nuovi più brutti degli originali e nemmeno tanto fedeli"⁴⁰. Ed infatti alla chiesa di Sant'Andrea della Valle, all'epoca già definitivamente compiuta, viene assegnato un prospetto assolutamente improbabile, mentre l'immagine a commento della chiesa teatina nell'edizione del Franzini del 1600, viene riassegnata alla chiesa di S. Maria della Vittoria e di SS. Ambrogio e Carlo.

Un altro disegno di facciata da sottoporre al confronto con la pianta panciatichiana è quello segnalato dalla Caflisch nel 1934 ed attribuito a Giacomo Della Porta⁴¹ (fig. 8): anche questo disegno, pur presentando le medesime caratteristiche generali di quello riprodotto dal Franzini (ampio podio d'ingresso, triplice accesso, accento posto sull'aggetto del fron-

impedita; a proposito della chiesa di Sant'Andrea della Valle, troviamo, quindi, la seguente descrizione: *Dietro di questa Chiesa, e nell'ultima parte di lei stava un palazzo, che fu de due gran Cardinali Senesi, e della famiglia Piccolomini, con ascendere ambidui al pontificato, l'uno fu Pio II l'altro Pio III nipote dello stesso Pio II. Per ciò, fin al giorno d'oggi, si chiama questo luogo palazzo, e piazza di Siena; Non molti anni sono, che fu questo palazzo donato dalla Duchessa di Melfi alli Padri Teatini, così detti dal fondatore loro, che rinunciando il vescovato di Teatino, si ritirò con alcuni compagni a far vita contemplativa, e Santa, per le cui virtù meritò anch'egli d'esser innalzato alla cattedra di S. Pietro, e fu detto Paolo IV; E perché questa religione dei Padri Teatini era quelle dei Chierici Regolari la più antica, di qui è, che il volgo dimanda tutti li Chierici regolari col nome di Teatini, con tutto che altri si dichino di s. Paolo decollato, altri Gesuiti, altri della congregazione Sommasca, altri della dottrina Christiana, altri chierici minori, altri degli infermi. | Degno, e memorabile sito è questo della presente Chiesa, perché il glorioso martire di Cristo S. Sebastiano l'honorò con la presenza del suo benedetto corpo, quando li ministri dell'empietà, perché non fusse riverito dalli Christiani, lo nascosero in questa chiavica, che si vede su la piazza della Chiesa, e la dentro, in alto, lo attaccarono ad un uncino ma nel mezzo dela note il glorioso martire apparve ad una molto divota signora romana chiamata Lucina, e insegnandogli, dove era il suo corpo, li disse, che lo seppellisse alle catacombe fuori, che hora di s. Sebastiano si chiamano, benche, come si è detto nel trattato de i cimiterj, ebbero varij nomi, e per questo sopra di questa chiavica, fin'à tempi nostri, si è visto una Chiesa, che si chiamava di s. Sebastiano, e però degna impresa fu quella ancora d'Alfonso Cardinale Gesualdo Decano del sacro collegio de cardinali, dando principio in un luogo tale ad una sì bella e magnifica Chiesa. Una seconda edizione della medesima opera nel 1625 viene privata anche delle poche immagini presenti nell'edizione del 1600.*

³⁹ F. POSTERLA, *Roma sacra e moderna*. Roma 1725.

⁴⁰ ASHBY, Note sulle varie guide (come in nota 35), 352.

⁴¹ Vedi N. CAFLISCH, *Carlo Maderno*. München 1934, 45-55. Il disegno è conservato a Vienna, presso l'Albertina, Az. Italien unbekannt 1287.

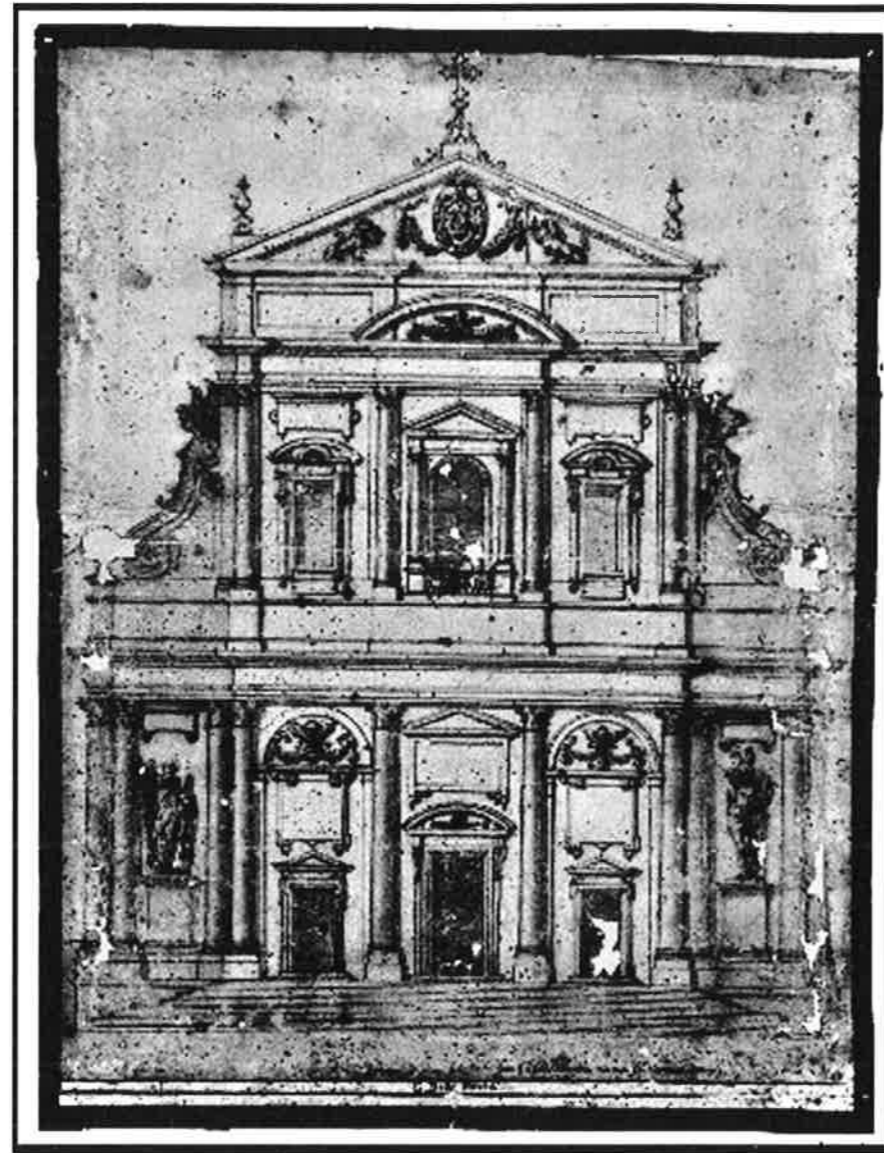


Fig. 8: Giacomo Della Porta (attr.), Progetto per la facciata per Sant'Andrea della Valle, Vienna, Albertina, Az. Italien unbekannt 1287.



Fig. 9: Maderno e Borromini, Progetto per la facciata per Sant'Andrea della Valle, Firenze, Uffizi, UA 6734.

te, nicchie laterali) esibisce altresì alcune difformità nella struttura dell'ordine inferiore; nel disegno della Porta, tutto l'ordine inferiore è costruito su un unico piano avanzato sul quale vengono collocati, senza distinzione, paraste e colonne aggettanti; nella pianta fiorentina, invece, sembra evidente la proposizione di un unico forte accento in prossimità della porta maggiore e di un sistema di lesene ribattute ai lati. Il confronto tra i due disegni esclude la dipendenza dell'uno dall'altro.

Ancora un altro disegno che sottoponiamo al confronto con la pianta panciatichiana è la facciata, attribuita alla collaborazione Maderno-Borromini, conservata agli Uffizi⁴² (fig. 9) e messa in relazione da Hibbard con la xilografia del 1600: "A parte alcuni dettagli minori - e trascurando la variazione da tre porte ad una - il progetto è molto simile alla xilografia del Franzini, pubblicata da Parisio nel 1600"⁴³.

A noi sembra, tuttavia, che le discrepanze tra i due disegni siano invece di maggiore ampiezza: la grande finestra che campeggia nel secondo livello della fabbrica proposta dal Franzini presenta una evidente serliana non presente nel disegno degli Uffizi; quest'ultimo inoltre evidenzia nella facciata l'uso sistematico di un ordine binato laddove nella xilografia in esame è evidente, come abbiamo detto, l'uso di triplici fasci di lesene o paraste. Ci sembra dunque di poter sostenere che la permanenza di alcuni tratti comuni tra le due facciate sia piuttosto da ascrivere alle medesime caratteristiche della fabbrica per la quale esse sono progettate e che tra i due disegni esista invece uno scarto compositivo abbastanza evidente; ciò, tuttavia, non esclude di potervi ravvisare l'intervento, in due fasi distinte, dello stesso architetto.

Gli altri disegni, invece, oggi conservati che si riferiscono alla facciata di Sant'Andrea non ci paiono confrontabili con la pianta panciatichiana⁴⁴. La cronologia del cantiere della facciata, infatti, è di molto posteriore alle vicende nelle quali si colloca probabilmente la genesi del disegno fiorentino; ciononostante, l'avvio delle riflessioni e delle ipotesi progettuali risale già ai primi anni di cantiere della chiesa e condizionano, attraverso un percorso non rettilineo, fatto di anticipazioni e ritorni, la

⁴² Firenze, Uffizi, *Progetto della facciata di Sant'Andrea della Valle*, UA 6734.

⁴³ HIBBARD, Maderno (come in nota 28), 202. Precisiamo, inoltre, che, contrariamente a quello che scrive Hibbard, Franzini è raccoglitore ed editore delle xilografie e che Gerolamo Parisio, invece, nell'edizione del 1600, scrive la sezione riguardante le antichità romane.

⁴⁴ Ne riportiamo l'elenco: *Pianta e prospetto di un pilastro della facciata di Sant'Andrea della Valle*, UA 6743; *Disegno per un prospetto assegnato a Borromini (?)* Vienna, Albertina, Az. Rom 118; *Versione definitiva della facciata assegnata alla cerchia del Maderno*, Oxford, Ashmolean Museum, Largest Talman Album, f. 19.

scelta definitiva del prospetto; vale dunque la pena di ricordare, pur molto sinteticamente, che i lavori per il completamento della facciata iniziano nel 1661 e si concludono nel 1666⁴⁵; la letteratura critica ha assegnato alternativamente il disegno del prospetto di Sant'Andrea al Maderno o a Carlo Rainaldi; Il Baglione propende per una attribuzione maderniana⁴⁶; il Titi, invece, assegna la facciata attuale al contributo del Rainaldi: "E anche vi è di suo [del Maderno] il disegno della facciata vaga, e ricca di statue, che va in stampa. Quella però che si è fatta ultimamente è stata architettata dal Cav. Rainaldi ed è riuscita una delle belle facciate di Roma"⁴⁷.

Il Posterla riprende esattamente la posizione del Titi e chiarisce le motivazioni, che condussero alla sostituzione del progetto del Maderno con quello rainaldiano: "La facciata fu architettata dal Cavalier Carlo Rainaldi, non essendo stato di piena soddisfazione il disegno fatto dal suddetto Maderno"⁴⁸. La stessa attribuzione è sostenuta anche dal Milizia⁴⁹.

Acquisita ormai pacificamente tale sostituzione di architetti, il Nibby aggiunge, seppur in maniera assai sintetica, una valutazione di ordine formale: "Questa chiesa piglia il nome dal prossimo palazzo. Essa venne edificata nel 1591 con disegno di Pietro Paolo Olivieri; Carlo Maderna vi aggiunse il coro e la cupola; Carlo Rainaldi la facciata. Essa è una delle prime in cui, mediante risalti forti, si cercò di dare un'impressione di grandiosità e ricchezza. A suo tempo fu stimata un capolavoro"⁵⁰.

Tutto il dibattito attributivo è ben riassunto, e apparentemente chiuso, da Furio Fasolo: "Gli interrogativi sul nome dell'architetto del prospetto di Sant'Andrea della Valle minacciavano di trovare risposta, ma risposta non del tutto esplicita e la questione da semplice che era, si avviava a diventare complessa e poco chiara. Avevano iniziato ai loro tempi il Baglione ed il Titi a trovarsi in disaccordo attribuendo l'uno al

⁴⁵ Vedi HIBBARD, Maderno (come in nota 28), 206.

⁴⁶ G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 insino ai tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*. Roma 1642; ma, d'altronde, alla data del 1642 il progetto del Rainaldi non era ancora stato redatto e per il compimento della facciata, ancora al rustico, era disponibile solo il disegno del Maderno.

⁴⁷ F. TITI, *Studio di pittura, scultura et architettura nelle Chiese di Roma*. Roma 1674.

⁴⁸ POSTERLA, Roma sacra (come in nota 39), 577, "Chiesa de Padri Teatini di S. Andrea".

⁴⁹ F. MILIZIA, *Memorie degli architetti antichi e moderni*. Venezia 1785.

⁵⁰ A. NIBBY, *Guida di Roma*. Roma 11891, 279.

Maderno, l'altro al Rainaldi, l'opera. Col Titi poi erano poi il Venuti, il Pascoli, e più tardi il Milizia. Superata questa prima fase riguardante la trasmissione (direi quasi orale) di notizie, operata nell'ambiente dei biografi dell'arte e dei compilatori di guide della seconda metà del '600, e superati i risentimenti neoclassici, entrati nel primo Novecento in fase di revisione, una confusione inattesa l'aveva causata il Boni.

Egli riprendeva infatti la tradizione che al Maderno assegnava il prospetto. Tale asserzione era in realtà superata per l'esplicito inquadramento stilistico che veniva facendosi da lì a poco da parte degli studiosi sul piano propriamente critico del barocco e delle sue più espressive figure. È appena qui il caso di ripetere i nomi ben noti del Brinckmann, dell'Escher, dell'Hempel, del Giovannoni, del Muñoz, del Wölfflin⁵¹.

Ma i più recenti contributi di Hibbard ridimensionano l'attribuzione del Fasolo e assegnano al Rainaldi il ruolo di 'interprete' del progetto del Maderno⁵².

Questa breve digressione sulla facciata della basilica, unitamente ad una memoria redatta dai teatini intorno agli anni 40 del '600, può rimettere in discussione l'ingresso di Maderno nel cantiere teatino ed anticiparlo rispetto alla data ufficiale del 1608⁵³.

Scrivono i teatini:

3. *In questo mentre [durante l'abbattimento di S. Sebastiano] essendosi fatti molti disegni fù solo approvato dal sig. Card.^{le} Gesualdo quello del Sig.^{re} Carlo Maderno Architetto al quale poi successe il sig.^{re} Carlo Rainaldi che seguì i disegni fatti dal primo. I Padri che non sapevano ancora quale disegno piacesse al Card.^{le} avevano fatte molte compre di case tanto verso levante quanto verso tramontana perche i disegni proposti alcuni andavano verso la via papale altri verso i Cesarini.*

4. *Venendo come si è detto approvato dal S.^{re} Card.^{le} Gesualdo il disegno di Carlo Maderno della nuova Chiesa che aveva la sua facciata sulla Via Papale il s.^{re} Cur.^{le} Rusticucci fece sopra di ciò un decreto nel qual dice che si debba incorporare nella*

⁵¹ F. FASOLO, Carlo Rainaldi e il prospetto di Sant'Andrea della Valle a Roma. *Palladio* 34 (1951), 1. L'autore argomenta la sua attribuzione sulla base del disegno conservato agli Uffizi, Coll. Disegni n. 3688 e dei libri contabili della fabbrica (ASR, Teatini, 2197, *Libro mastro della fabbrica della facciata di Sant'Andrea della Valle*).

⁵² Vedi HIBBARD, Maderno (come in nota 28); la medesima posizione è condivisa da L. SCHUDT in: C. PERICOLI RIDOLFINI, *Guide Rionali di Roma*. Roma 1980, 76; dello stesso avviso F. ANDREU, *La facciata di Sant'Andrea della Valle*, s.l. e s.d., 15.

⁵³ La memoria in oggetto è quella relativa alla causa intentata dai teatini con i Maestri di Strada per impedire l'abbattimento dell'isola del *Lavatore*, un piccolo complesso di case che è sopravvissuto sino alla creazione di Corso Vittorio e che sorgeva tra l'attuale chiesa e il fronte di palazzo Caffarelli; tale *isola* è assente nel progetto panciatichiano.

nuova chiesa da farsi la chiesa di S. Sebastiano, cioè l'altare maggiore e le prime due cappelle ... Si principiò al primo di maggio 1591 la fabbrica e fino a tutto ottobre 1597 vi si spesero scudi 39813⁵⁴.

Tale documento, forse in maniera eccessivamente liquidatoria, decostruirebbe la complessa 'architettura' degli avvicendamenti e dei contributi nel cantiere di Sant'Andrea, anticipando addirittura agli anni della fondazione della chiesa il coinvolgimento di Carlo Maderno; ciò consentirebbe, dunque, di riconsiderare con attenzione l'attribuzione all'architetto ticinese del prospetto riprodotto nella xilografia del Franzini del 1600, e, per quel che attiene il disegno panciatichiano, di non escludere anche l'ipotesi maderniana tra i possibili test di verifica cui sottoporre il disegno di Alessandro Albertini⁵⁵.

ALESSANDRO ALBERTINI: FONTI SCRITTE E DISEGNI

A conclusione della nostra presentazione del disegno panciatichiano, è necessario affrontare il problematico inquadramento del suo presunto autore, Alessandro Albertini, il cui nome è riportato sul verso del nostro disegno.

Sul profilo biografico di questo personaggio le notizie oggi disponibili sono poche e frammentarie, generalmente desumibili da un quadro di fonti archivistiche di carattere contrattuale e finanziario, che riportiamo di seguito; sul suo profilo specificatamente culturale e professionale il reperimento di tracce e fonti scritte ha dato esito addirittura negativo. Ciononostante, la ricomposizione dell'immagine del nostro personaggio, di cui si cerca in questa sede di comprendere il ruolo all'interno delle vicende del S. Andrea o quanto meno le ragioni che lo relazionano alla genesi e alla produzione del disegno panciatichiano, si può avvalere di

⁵⁴ ASR, Teatini, 2140/37 *Informatione della Fabbrica della Chiesa di S. Andrea della Valle in piazza di Siena e compre de siti*.

⁵⁵ Quanto si afferma nel documento sopra riportato va, a nostro avviso, attentamente vagliato: in esso, infatti, si rievocano eventi accaduti almeno 37 anni prima (il documento, non datato, infatti, riporta ad un certo punto, nella narrazione delle vicende, l'anno 1628; come abbiamo visto, tuttavia, esso potrebbe essere stato redatto alla metà del XVII secolo) e introduce la figura del Maderno nel cantiere di Sant'Andrea già a partire dal 1591; la successione qui ricordata, Maderno-Rainaldi, effettivamente vi fu, ma esattamente a partire dal 1658, in occasione dell'ultimazione della facciata; ci pare dunque che il documento possa aver fatto confusione tra le vicende della chiesa e quelle del solo prospetto; non siamo in grado di verificare l'attendibilità di questa fonte; vale tuttavia, tener presente nel prosieguo e con le dovute riserve, anche questa testimonianza.

altre fonti, nella fattispecie disegni, in parte autografi in parte a lui attribuiti, capaci di fornire utili indizi all'esito della nostra ricerca.

Le fonti archivistiche: alla data del 1597 i registri delle spese dei lavori eseguiti a S. Giovanni in Laterano ricordano, con il soprannome de *il sordo* un Alessandro Albertini che lavora nel cantiere del SS. Sacramento⁵⁶; il nostro è ancora citato quale scultore per la realizzazione di un capitello in marmo nella medesima cappella nei mesi di febbraio-marzo 1598; nello stesso anno, nel mese di agosto, lavora nel cantiere dell'organo nuovo ancora in S. Giovanni⁵⁷. Albertini (talvolta detto anche Albertoni o *il sordo* per evidenti errori di trascrittura) appartiene quindi a quella vasta schiera di artigiani e lapidici impegnati all'interno di S. Giovanni in Laterano.

E le notizie riportate anche da altri autori sin dalla fine dell'Ottocento, quali ad esempio, Antonino Bertolotti, hanno il carattere di precisazioni puntuali ed isolate, afferenti sempre alle poche e appena citate fonti⁵⁸. A dilatare la cronologia della presenza documentata del nostro fiorentino a Roma sino al 1591 contribuisce un documento proveniente dagli archivi della *Congregatio Lapidiorum* pubblicato già nel 1886 ancora da Antonino Bertolotti: l'Albertini, in qualità di *console* della congregazione dei lapidici, stabilisce assieme ad altri *consules* la realizzazione di una lapide commemorativa di Giovanni Pietro Annoni⁵⁹.

⁵⁶ Vedi ASR *Camerale I*, b.25, reg.3, cc. 10, 15, 21, 33, 35, 36.

⁵⁷ Vedi ASR *Camerale I*, b 1524, reg. .2 riportato da L. MAURO, Gli statuti dell'Università dei marmorari a Roma: scultori e scalpellini (1406-1756). *Studi Romani* 45 (1997), 228; l'Albertini è ricordato, nel mese di agosto, per la fattura di una parte di capitello per un nembretto del contropilastro delle colonne gialle sotto l'organo nuovo.

⁵⁸ A. BERLOTTI, Spigolature storico-artistiche. *Arte e Storia* 3 (1884), 86: "Il Zani [Enciclopedia metodica di Belle Arti] ricorda vari artisti cognominati Albertini ed altri soprannominati sordo; ma non vi è compreso il seguente che lavorava a Roma sul finire del sec XVI, come risulta dai pagamenti fattigli dalla Tesoreria Pontificia: 30, 9bre 1597, a Mr Alessandro, alias il sordo scultore, a bon conto di quello doverà avere per la fattura di un capitello e di una impresa di marmo, che fa per servizio della Cappella di sua Santità scudi 10. | 26, 8bre ... scudi 8 ad Alessandro Albertini detto il sordo a bon conto, etc. (R.Mandati, f. 35)".

⁵⁹ A. BERLOTTI, Artisti svizzeri in Roma nei secc. XV, XVI e XVII. Bellinzona 1886, 22: "Era presente il Bianchi alla adunanza tenuta il 9 giugno 1591 dalla Congregatio Lapidiorum con i seguenti consules: Mr Alexander Albertinus florentinus et Baptista Rusconi de Saltio, Julius de Coltrice, Philippus Casella, Ottavius Scardona, Achilles de Blanchis, Melchior Cremona, Nicolao de Orz, Mutius de Quartis. Fu stabilito in detta adunanza di far eseguire una lapide che ricordasse Gio Pietro Annon, comasco, benefattore del sodalizio degli scultori sotto la protezione dei quattro Santi Incoronati." L'autore non identifica esattamente la fonte. Ed

In breve il nostro autore, secondo le fonti scritte, compare attivo a Roma negli anni 1591 e 1597-1598.

I disegni: alcuni altri interessanti frammenti sul profilo del nostro personaggio emergono da alcuni disegni riferibili a lui e conservati a Firenze in parte agli Uffizi e in parte ancora all'interno del fondo panciatichiano della Biblioteca Nazionale. Tale materiale, peraltro di consistenza copiosa in relazione all'esiguità delle citazioni scritte o alla loro alterna qualità formale ed artistica, ci suggerisce qualche altra indicazione cronologica e, indirettamente, alcuni elementi interessanti per schizzare i tratti salienti dell'ambiente professionale e culturale entro il quale Albertini operò.

Per ragioni di raffronto stilistico e formale necessario all'attribuzione anche dei disegni non firmati, la breve analisi di seguito prende avvio dall'esame di un disegno sicuramente autografo e conservato nel fondo Panciatichi, al volume 257, foglio 36^v (fig. 10).

Inventore Raffaello da Urbino santino; in fiorenza è questo p[a]laz[z]o in via San Gallo misurato da me Alessandro Albertini fiorentino l'anno 1566.

Il disegno, di dimensioni di 255 x 420 mm ca., riproduce la pianta dettagliatamente quotata in braccia fiorentine del piano terra di palazzo Pandolfini.

Essa è immediatamente confrontabile con la medesima pianta conservata ancora presso la Biblioteca Nazionale di Firenze e catalogata Ms. II-I 429, f. 51⁶⁰.

I due disegni sono strettamente dipendenti: coincidono perfettamente le didascalie dei vari ambienti ed alcune quote (laddove espresse omogeneamente in braccia); completamente diverso è l'orientamento dell'edificio; nel disegno di Alessandro Albertini si predilige un approccio dalla via pubblica, parallelamente alla quale si dispongono tutte le misure e le note scritte; inoltre: nel disegno dell'Albertini il passaggio dalla loggia verso il giardino al *Ricetto* interno appare molto più piccolo che nel corrispondente disegno anonimo. La porta di collegamento tra la cappella e il giardino, poi, trova nei due disegni una collocazione diversa.

Ad un esame dettagliato, poi, appaiono altre discrepanze proporzionali tra gli ambienti corrispondenti e il posizionamento delle rispettive aperture; sarebbe interessante poter stabilire l'esatto rapporto di dipen-

in effetti essa sarebbe in contrasto con un documento conservato presso l'Accademia di S. Luca, secondo il quale egli fece il suo ingresso nella Congregazione solo il 2 novembre 1597.

⁶⁰ Vedi a tal proposito, P. N. PAGLIARA, Rilievo in pianta del piano terreno di palazzo Pandolfini, in: C. L. FROMMEL-S. RAY-M. TAFURI, Raffaello Architetto. Milano 1984, 193. Le dimensioni di questo disegno sono invece 190 x 280 mm ca.

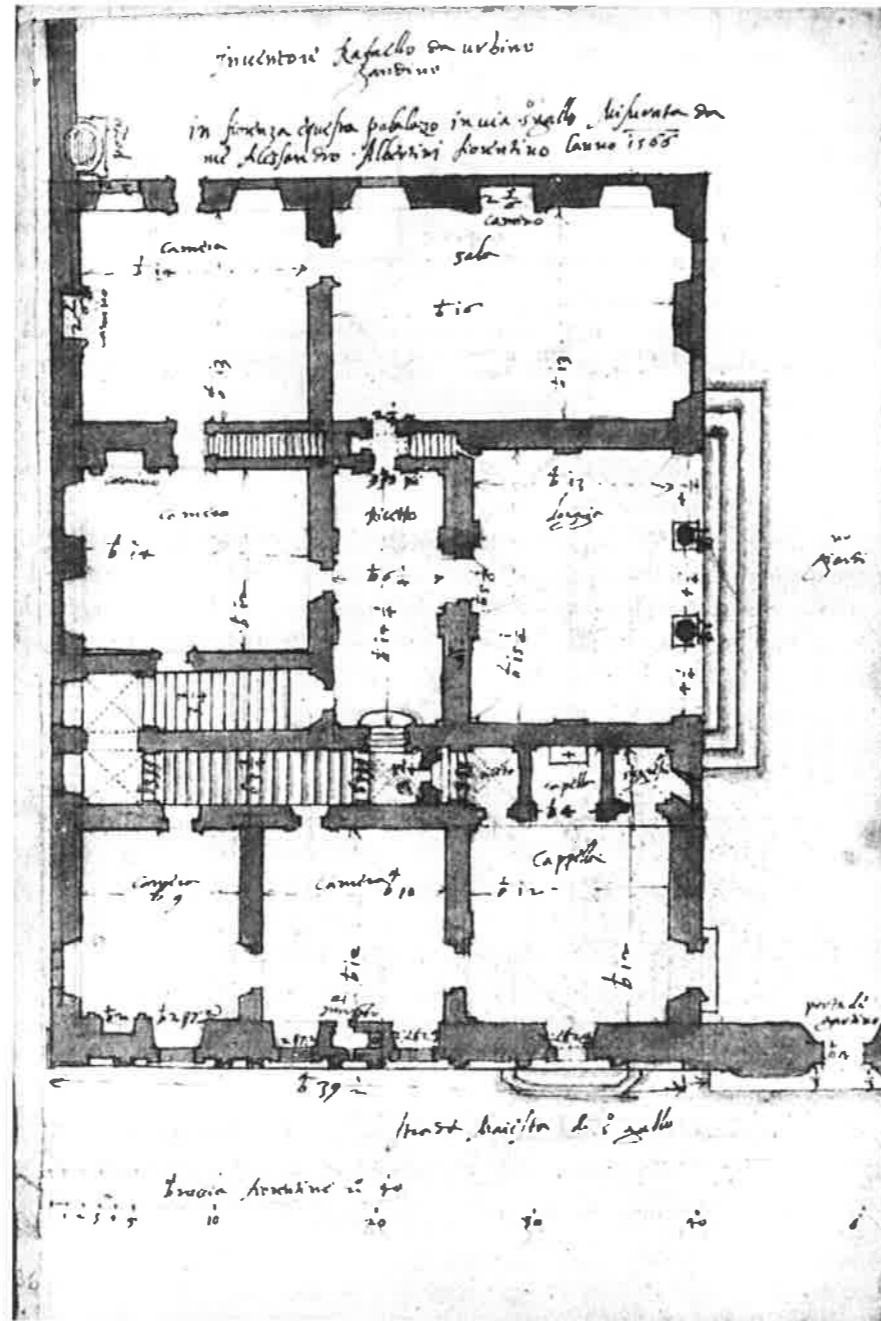


Fig. 10: Alessandro Albertini, *Inventore Raffaello da Urbino santino*; in Firenze è questo pl[ano] in via San Gallo misurato da me Alessandro Albertini fiorentino l'anno 1566, Firenze, Biblioteca Nazionale, Fondo Panciatichi 257, foglio 36.

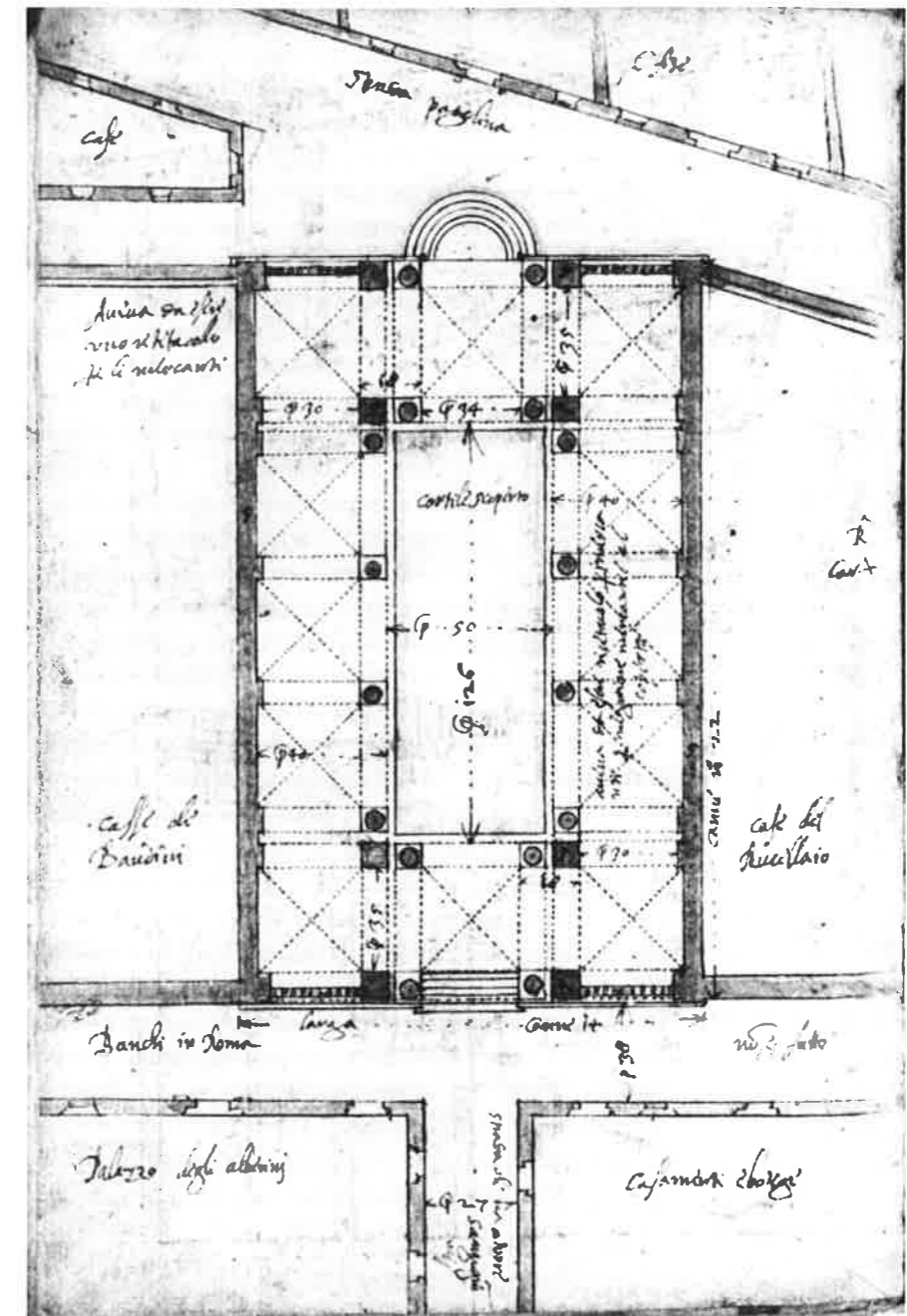


Fig. 11: Alessandro Albertini, *Loggia in via dei Banchi a Roma*, Firenze, Biblioteca Nazionale, Fondo Panciatichi 257, fol.32.

denza tra i due disegni; in linea di massima si può dire che il disegno dell'Albertini, sul quale si leggono anche tracce a matita, sembra proporre un modello planimetrico leggermente più regolare nell'organizzazione simmetrica dei vari ambienti o nella corrispondenza delle aperture.

In somma sintesi, la chiarezza grafica del disegno di Alessandro Albertini e il tono della didascalia esplicativa che ricorda l'edificio come 'invenzione' di Raffaello, fanno pensare a questo documento come ad un esercizio di lettura e ridisegno di un modello architettonico ritenuto esemplare dall'autore e spendibile sia quale paradigma cui riferirsi nella pratica compositiva sia come 'prova d'abilità' per un catalogo di rilievi forse destinato alla sua promozione professionale come misuratore. E la scelta di un 'testo' architettonico illustre sarebbe funzionale a ciò.

Un altro disegno faciente parte verosimilmente del corpus fiorentino dell'Albertini è il panciatichiano 257, fol.32^v (fig. 11)⁶¹.

Si tratta di una pianta quotata in canne e palmi di un edificio a loggia ad uso commerciale situabile a Roma tra via Paolina e via dei Banchi: *Aveva da essere ricettacolo per i mercanti per negoziare mercanzie al coperto*. La totale permeabilità della corte all'attraversamento tra le suddette strade nonché la precisa e strategica collocazione degli accessi tetrastili rispetto alle due vie (di cui si rilevano dettagliatamente i sistemi di affaccio e di passaggio) fanno pensare ad uno spazio pubblico ambiguamente delineato come luogo di sosta (*per negoziare al coperto*) e via di passaggio. Il disegno rigidamente simmetrico, ampiamente quotato, consapevole anche dell'andamento altimetrico del luogo (le scale di accesso alla corte interna, infatti, servono a superare il dosso ancor oggi presente tra le due vie) e senza sostanziali pentimenti o stratificazioni grafiche sembra, a partire dal tono delle didascalie, il ridisegno pulito di un altro disegno o di un'idea progettuale senza seguito: l'uso dell'imperfetto in espressioni quali *Aveva da essere ricettacolo per li mercanti* non mi sembra lasciare dubbi a proposito. Lo stesso Alessandro Albertini fiorentino *misura* sul recto del medesimo foglio una casa con botteghe vicino a piazza Navona; vi si legge: *Misurata da me Alessandro Albertini fiorentino*; e nel riportare la scala metrica, scrive: *Palmi n.80 a l'uso di ogi anno 1596*. Ancora una volta le date che documentano l'attività a Roma del nostro autore si addensano all'interno dell'intervallo temporale 1591-1598⁶².

⁶¹ L'assegnazione del disegno ad Alessandro Albertini può essere sostenuta sulla base di un confronto calligrafico tra le note di questo disegno e quello del precedente (Panciatichi 257, f. 36).

⁶² A tal proposito suggerisco l'ipotesi che il disegno in oggetto rappresenti il prodotto di una committenza fiorentina; il luogo ove si situa è l'area di pertinenza dell'

I disegni conservati agli Uffizi, invece, costituiscono, ad eccezione di uno forse, i frammenti di un'altra opera forse più omogenea e sistematica di rilievi dall'antico. Il piccolo corpus consta di tre tavole su carta bianca di dimensioni pressoché uguali (200 x 276 mm circa) disegnate sul recto e sul verso a penna e bistro e di un disegno a penna riprodotto il profilo e l'assonometria di una cornice; le dimensioni di quest'ultimo sono di 427 x 230 mm circa.

Anche in questo caso procederemo prendendo l'avvio dall'unico disegno attribuibile all'Albertini: UA 2064 (fig. 12).

Questo piedistallo è a l'arco di Settimio soto a campidoglio e tuto soto terra fu scoperto a tempo di pio IV e io alessandro albertini lo misurai a palmi romani; questa è la didascalia riportata in basso a sinistra sotto l'immagine della base dell'ordine dell'arco di Settimio Severo; sotto il disegno di sinistra, invece, si legge *a palazzo maggiore soto terra*.

La lettura della prima nota riportata impone immediatamente un nodo interpretativo riguardante la datazione del disegno o quanto meno del rilevamento da parte dell'Albertini: la frase consente ambiguamente di assegnare al regno di Pio IV sia lo scavo della base del monumento in questione sia la campagna di misure; ovvero consente di assegnare a quest'ultima un tempo successivo, confrontabile, ad esempio, con le date

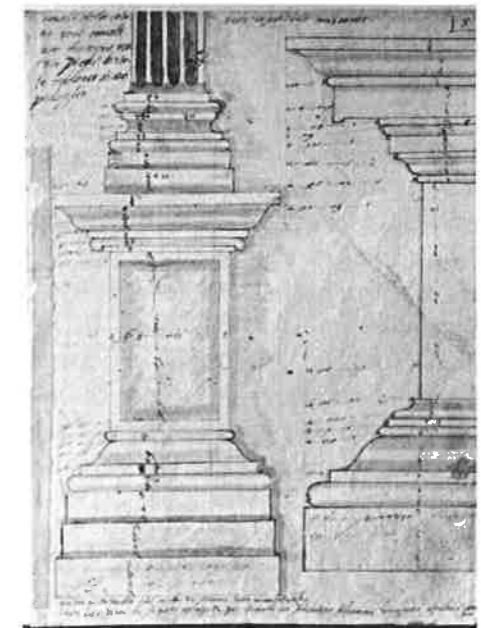


Fig. 12: Alessandro Albertini, Arco di Settimio Severo a Roma, Firenze, Uffizi, UA 2064.

Arciconfraternita fiorentina della Pietà: "Le famiglie impegnate direttamente o indirettamente nella Confraternita erano famiglie occupate principalmente in operazioni mercantili (*mercatori*) ma anche in prestiti depositi e trasferimenti bancari.", cfr. J. VICIOSO, Carlo Maderno e le maestranze ticinesi a Roma. Il cantiere di S. Giovanni dei Fiorentini. *Palladio* 22 (1998), 85. Vedi anche 90, nota 2: "I nazionali fiorentini legati alla chiesa sono continuamente identificati nei documenti notarili dell'epoca come *mercatores fiorentini*"; cfr. procure redatte nel consolato fiorentino conservate all'archivio Storico Capitolino".

certe del 1591 o 1597-1598 durante le quali, ed allo stato attuale dei dati disponibili, è testimoniata la presenza del nostro autore a Roma⁶³.

Inoltre, al dubbio cronologico sollevato dalle parole dello stesso Albertini, si sovrappone l'oscura paternità di una nota, di tutt'altra mano e non senza evidenti sgrammaticature, in cui si legge: *Canali de la colonna sono canali 24 d'intorno e questo piede di stalo è a l'arco di campidoglio*. La stessa mano scrive, in questo disegno e su gli altri due, *tuto a palmi misurato*.

Ancora una osservazione: in alto a destra del suddetto foglio, si legge, in numeri arabi, la cifra 5.

La qualità grafica del disegno, comunque dettagliato e redatto in versione definitiva a stecca e squadra con ombreggiature, è cionondimeno mediocre: la base dell'arco severiano appare rappresentata in modo ipertrofico senza controllo 'pittorico' dei rapporti dimensionali tra le parti e le loro misure: i rapporti numerici tra le varie cifre non vengono rappresentati geometricamente e fisicamente anche nei rapporti tra gli oggetti disegnati. Tuttavia, pur in un rapido test di verifica sommaria, esiste una buona precisione nelle misure rilevate⁶⁴.

Il disegno in oggetto, dunque, pur ponendo alcuni nodi interpretativi di difficile soluzione, suggerisce anche alcuni indizi utili alla riconoscibilità della mano autrice del disegno del complesso di S. Andrea della Valle; il ductus della grafia originale dell'Albertini osservabile nel disegno UA 2064^v, così come nel panciatichi 257, f. 36^v, presenta caratteri di identità con le note e la grafia del documento panciatichi 178, f. 23: la lettera *A*, la *d*, la *s*, la *f* del disegno dell'arco romano e di palazzo Pandolfini sono identiche a quelle leggibili nel disegno di S. Andrea; a tal punto identiche da non far neppure sospettare la frattura temporale di quasi o almeno vent'anni tra i disegni in questione⁶⁵.

⁶³ Il regno di Pio IV (1559-1565), pur anticipando inaspettatamente il soggiorno dell'Albertini a Roma di circa trent'anni, non sarebbe in contrasto con la cronologia professionale del nostro autore, già attivo, come si legge nel disegno panciatichiano 257, f. 36^v, nel 1566. La provenienza fiorentina del papa Medici, peraltro, si potrebbe allineare ad una trasferta romana decisa da alcuni lapicidi e artigiani del tempo; ciò tuttavia non sottende alcuna necessità alla presenza di artigiani toscani a Roma, presenti in realtà già in tutta Italia e spesso anche col medesimo cognome.

⁶⁴ Ho assunto il palmo romano pari a 22,34 cm.

⁶⁵ Tra il disegno del palazzo Pandolfini infatti e qualsivoglia progetto che sia riferibile ad un S. Andrea della Valle a Roma devono passare almeno 22 anni se è solo a partire dal 1588 che iniziano le prime riflessioni progettuali sul nuovo complesso teatino sotto l'egida del cardinale Alfonso Gesualdo: "Plans for a larger church were drawn up even before a patron was found. But very soon, probably no later

Sul verso del medesimo disegno, viene riprodotta la base dell'arco di Costantino⁶⁶ e una cornice corinzia; accanto alla solita mano che annota *tuto a palmi misurato* si legge: *opera corintia a di 17 di magio a spoglia cristo trovata in convento di monache 1562*⁶⁷.

UA 1968: tale disegno che riproduce dettagli dell'arco di Augusto⁶⁸ è di qualità grafica e di impatto formale molto migliori del precedente: si fa notare in questa sede la presenza, come sul disegno precedente, della numerazione originale delle pagine: in alto a destra si legge infatti sempre in cifre arabe, ma riportato due volte, il numero 4. Dimensioni, carta e annotazioni sono omogenee a quelle del UA 2064. Il verso di tale disegno, anch'esso di buona qualità disegnativa, riproduce ancora alcuni dettagli dello stesso arco.

UA 1969: tale disegno riproduce sul recto una base antica *in santi Cosma e Damiano dentro in chiesa antica*⁶⁹; sul verso del disegno si riproducono fedelmente alcuni dettagli della cornice dell'attico del già citato arco di Augusto, una base antica e una base con colonna, lungo il fusto della quale si legge *a palazzo maggiore si trova in su questa basa antica in roma*.

Quest'ultimo disegno merita la nostra attenzione in quanto presenta forti analogie (anzi si potrebbe dire quasi 'derivato') dal disegno del medesimo dettaglio architettonico riprodotto al foglio 9^v del codice Vaticano Latino Barberiniano 4424⁷⁰; non è ovviamente possibile fare alcuna ipotesi riguardo una eventuale conoscenza dell'Albertini del libro di Giuliano da Sangallo; tuttavia segnaliamo come all'epoca di Giorgio Vasari il giovane (1550 ca.-1625), che si servì del libro sangallescico dal quale trasse alcune copie, "il gran 'libro' ed il 'libretto' di Giuliano stavano ancora uniti, e probabilmente presso la famiglia Sangallo a Firenze: forse non molto dopo la famiglia si spense, e mentre del taccuino si perdeva ogni

than 1588, Cardinal Alfonso Gesualdo decided to underwrite a large new church." HIBBARD, *The Early history* (come in nota 33), 291.

⁶⁶ Nel disegno si legge: ... *de l'arco di colosseo*.

⁶⁷ Anche per questa data si pone lo stesso dubbio interpretativo già sollevato per la scritta autografa del recto.

⁶⁸ Detto nel disegno *L'arco pantano*.

⁶⁹ La mano che scrive è ancora quella del commentatore che anche qui annota *tuto a palmi misurato*.

⁷⁰ Cfr. C. HUELSEN, *Il libro di Giuliano da Sangallo, Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma 1984 (1^a edizione 1910): "Cornicione dell'attico del foro di Nerva [arco di pantano] riconosciuto pure dall'Egger". La riproduzione che ne fa Albertini è molto fedele a meno di due listelli lavorati che il nostro fiorentino rappresenta sinteticamente lisci.

traccia per un secolo incirca, il gran volume era trasferito a Roma nella biblioteca Sacchetti⁷¹.

L'ultimo disegno di cui, per esigenze di cronaca e completezza, facciamo menzione, è lo UA 2151: dimensioni (427 x 230 mm), tecnica di rappresentazione (assonometria), qualità del supporto cartaceo sono disomogenei rispetto al precedente gruppo di tre disegni; esso inoltre non contiene note esplicative né quei tratti che contraddistinguono in maniera costante gli altri disegni (numerazione, sovrapposizioni evidenti di mani, espressioni ricorrenti).

Pur senza attribuire, quindi, il contenuto dei disegni della Biblioteca Nazionale alla paternità intellettuale ed artistica del nostro personaggio, laddove, ad esempio, non siano attribuibili ad autori notissimi (palazzo Pandolfini), possiamo invece assegnare con qualche certezza la redazione degli stessi ad Alessandro Albertini.

Il problema dell'individuazione, in realtà, delle architetture rappresentate dal nostro autore potrebbe far luce sugli ambienti culturali e professionali alle cui fonti e documenti egli ha libero accesso, e consentire una più esatta collocazione del disegno di S. Andrea; tuttavia, questa verifica imporrebbe una amplissima digressione rispetto al nostro percorso per il tracciamento del quale, invece, possiamo già desumere alcuni utili elementi da alcune semplici considerazioni sui disegni di cui si è fatto cenno. Innanzitutto la questione cronologica: tra i disegni datati del fondo panciatichiano esiste una divaricazione temporale di trent'anni esatti; il rilievo di palazzo Pandolfini (1566) precede proprio di un trentennio il rilievo di case con botteghe in piazza Navona del 1596; non solo: il disegno UA 2064 cita la data del 17 maggio 1562.

La presenza dell'Albertini a Roma già negli anni 60 del '500 come ci suggerisce la nota del disegno UA 2064, tuttavia, sembra non trovare alcuna conferma altrove: la totale assenza di altre fonti che depongano in favore di tale ipotesi imporrebbero di pensare a questa prima esperienza romana dell'Albertini come ad un 'passaggio' nella città per ragioni di studio e formazione, durante il quale misura e ridisegna 'opere di scarpellino' antiche⁷².

⁷¹ Ibidem, XLI.

⁷² È da notare infatti, come tutti i disegni degli Uffizi non riproducano mai l'oggetto architettonico nella sua interezza, ma si soffermino sempre su dettagli decorativi, basi, cornici. Si potrebbe anche pensare che la data riportata faccia riferimento, appunto, alla data del rinvenimento dell'oggetto antico e non alla data della campagna di rilievo.

La presenza attiva dell'Albertini a Roma inizia, invece, come abbiamo visto, dal 1591.

Alcuni documenti, inoltre, dell'Università dei Marmorari conservati presso l'Accademia di San Luca aggiungono altre date a quelle già note dai documenti e dai disegni citati:

Il giorno sopradeto [Adi 2 novembre 1597] fu fatto il Vespero della Madonna et si disì l'officio generale di Morti per l'anima de nostri fratelli et sorelle defonti et per l'anima deli benefattori dela nostra Compagnia ... finito l'oficio fece l'entrata quatro nostri fratelli Alessandro Albertini, Fioravante Albertini, Gratiano di Tuadaci, Gio. Paolo Belini⁷³.

A parte alcune altre estemporanee presenze del nome dell'Albertini nei volumi dell'università dei Marmorari, va menzionato il vol. 111: alla data del 1604 il nostro autore è ancora vivo ed attivo a Roma: *Adi 30 di magio 1604 in Roma | Qui si farà nota di tutti li maestri tanto di quadro quanto di scultura che oggi si ritrovano sotto il consolato dell'arte delli scultori e squadratori di roma ... | ... M. Alessandro albertini fiorentino⁷⁴.*

Il quadro cronologico del nostro personaggio coincide perfettamente con le prime vicende costruttive di S. Andrea della Valle; tuttavia, né all'interno dei documenti finora noti riguardanti la fabbrica dei Teatini, né in qualsiasi altra fonte critica o letteraria è mai riportato il suo nome.

⁷³ ASL, Università dei Marmorari, vol. 66, f. 20. L'ingresso dell'Albertini all'interno della Congregazione, avviene ad un anno dalla rifondazione della stessa; infatti, sempre al vol. 66, f. 1 si legge: *adi 8 di dicembre 1596 per ordine de ss. Consoli et amarlengo dell'arte il nome di ditti consoli agnolo naldini scultore fiorentino Arminio di Iudici da vigo consoli Domenico Carli, Camarlingo fiorentino fu fatta una congregazione generale in casa del notaro m. marcantonio gaza fu preposto dadetti consoli e camarlingo che saria stato bene fondare una compagnia ateso che molte altre arte avevano una compagnia da poter laudare Idio in fuora che la nostra arte già ditti consoli et camerlengo la avevano praticato più giorni e settimane innanzi a questo negotio e avevano trovato ognuno di buon animo piacque a tutti tale proposta e tuti a una voce che era bene e che era cosa da fare e da laudarla di quaranta nuovi homeni et m.ri dell'arte di scultori e scarpellini che c'erano non ce ne fu uno di contrario parere [fu vinto per partito che dovesse portare l'abito bianco] fu nominato un governatore che fu il Cavaliere dalla porta il quale non era presente di poi nonne accettò fu fatto quattro diputati i quali insieme con i consoli et camerlengo avessero autorità di tirare innanzi questo negotio.*

⁷⁴ Vol. 111, f. 91. Per quanto attiene la presenza di altri Albertini all'interno di questi registri, riportiamo i seguenti: Antonio, 1605, lavora a S. Pietro / Bartolomeo 1597, garzone / Benedetto, scarpellino (poi maestro), entra nel 1597; è documentato fino al 1628 / Filippo, 1597, garzone / Fioravanti, 1597 / Francesco, 1596; entra il 19 ottobre 1597, è governatore nel 1597-98; muore a marzo 1619 / Gianozzo, 1597, maestro, / Giulio, 1596 / Lorenzo, 1605.

Il cantiere in cui lavora, alla fine del '500, è quello di S. Giovanni in Laterano; qui egli incontra probabilmente alcune figure che incrociano le vicende costruttive di S. Andrea: Pietro Paolo Olivieri e Matteo Castello, l'uno addirittura indicato come architetto della fabbrica teatina dal Baglione e dal Posterla⁷⁵, l'altro autore della cappella Barberini all'interno della chiesa.

Altre sue presenze in cantieri contemporanei non sono allo stato attuale delle ricerche, verificabili⁷⁶.

CONCLUSIONI

In sintesi, l'inserimento del progetto panciatichiano nelle complesse vicende legate all'erezione di Sant'Andrea della Valle, non fa che confermare alcune ipotesi già brillantemente formulate da precisi contributi

⁷⁵ G. BAGLIONE, *Le vite*, 76: *Pietro Paolo figliuolo di Antonio Olivieri Romano fu scultore e architetto ... Fece il modello e fu architetto della fabbrica di S. Andrea della Valle e a qualche buon termine quella mole ridusse; ... Di quarant'otto anni alli 6 di Luglio 1599 terminò i suoi giorni e qui in Roma nella chiesa della Minerva è sepolto; POSTERLA, Roma sacra e moderna (come in nota 39), 577: Il primo Architetto di questa principalissima Chiesa fu Pietro Paolo Olivieri Romano, per la morte del quale subentrò Carlo Maderno. L'attribuzione del progetto all'Olivieri da parte dei due autori non è sorretta, allo stato attuale delle ricerche, da documenti probanti; l'interessante causa giudiziaria tra i Teatini e gli eredi del Gesualdo cui abbiamo più volte fatto riferimento, collocherebbe l'ingresso dello scultore in cantiere dopo la morte del Volterra e comunque alla vigilia della partenza del cardinale alla volta di Napoli di cui è nominato vescovo nel 1596; da tale data, il cantiere conosce un forte rilancio delle attività, tanto da condurre probabilmente a termine tutti i lavori anche di pietra della porzione di fabbrica sino ad allora eretta e corrispondente alle lotte delle prime quattro cappelle; non è escluso che tale successo organizzativo dell'impresa, dopo anni di incertezza, abbia assegnato a colui che a qualche buon termine quella mole ridusse, il titolo di architetto della fabbrica; confrontate le attività di Pietro Paolo Olivieri, infatti, con alcuni documenti a lui riferibili tra le carte dei Teatini, è possibile che egli non abbia ricoperto che il ruolo di *suprastante* in assenza del cardinale Gesualdo e che sia a lui assegnabile un contributo artistico forse nella messa a punto di tutto il corredo lapideo, di cui redige una stima consuntiva: *Adi 17 di Agosto 1595. / Misura de lavori fatti di scarpello da M.^{ro} Domenico de Marchesij Scarpill.^o ed compagni di manifattura, alli R. di Padri Chierici Reg.^{ti} alla fabrica di S.^{to} Andrea della Valle in piazza di Siena misurati da me sottoscritto eletto perito da tutti e due le Parti, e prima. / Firmato: io Pietro Paulo Oliviero mano propria data questo dì oto di 7mbre 1595 (ASR, Teatini, 2119).**

⁷⁶ La ricerca del nome di Alessandro Albertini in un altro cantiere di Giacomo Della Porta e del Maderno, San Giovanni dei Fiorentini, ha dato esito negativo: il suo nome non compare mai tra le carte del cantiere.

scientifici, primo fra tutti quello di Hibbard: le contrastanti allusioni prodotte dai documenti della fabbrica sulla paternità e l'esistenza di un progetto guida originario, la possibilità di anticipare di ca. 24 anni un coinvolgimento di Carlo Maderno nel cantiere di S. Andrea, il compiersi di un inarrestabile processo di mutazione di un'idea compositiva iniziale ascrivibile sicuramente al Grimaldi, i tentennamenti su posizioni collaudate e tradizionali e le aperture ad una progettualità contemporanea, tutto questo, viene apoditticamente fotografato dal progetto della collezione Panciatichi.

Il quincunx sognato dal Grimaldi nelle iniziali esercitazioni compositive illustrate al cardinale Gesualdo, viene fortemente emendato dal prelado napoletano che, durante un colloquio, licenzia l'architetto con una ambigua, eppur eloquente, formula di commiato: *bene bene padre mio hor' su che il s.^r Giacomo Della Porta Architetto di S. Pietro faremo che lui habbi pensiero di q[ues]te cose di quella fabbrica di Sant'Andrea de Valle⁷⁷*: sembra quasi una destituzione del Grimaldi dal ruolo di padre intellettuale dei suoi progetti per S. Andrea per il futuro dei quali, il Gesualdo, relazionerà solo con *l'Architetto di S. Pietro*. E una prima grave frattura è introdotta nell'anatomia del progetto: ad un impianto centrale si giustappone forse in questo frangente un'aula basilicale.

L'arrivo del Volterra, che sostituisce l'impegnatissimo Giacomo Della Porta, accompagna probabilmente la sovrapposizione al progetto 'bifronte' di una ulteriore modifica, imposta dal Gesualdo: l'incremento della profondità delle cappelle, nella prospettiva, di una loro più facile successiva vendita; le ragioni delle alterne vicende economiche del cardinale reggono ormai le sorti e gli sviluppi del progetto.

Il Volterra, tuttavia, muore, e il progetto 'allargato' viene consegnato nelle mani dell'Olivieri, *suprastante* alla fabbrica, e del cardinale de Medici, fiduciario del Gesualdo che partendo alla volta di Napoli si augura, forse, di veder terminata parte della fabbrica entro il giubileo del 1600.

È in questa fase di cantiere che, allo stato attuale delle ricerche, ci sembra più agevole il guado del 'silenzio documentale' che si frappone tra l'Albertini e il progetto panciatichiano: forse intorno al 1596 la presenza di un collega nel cantiere di Sant'Andrea (Pietro Paolo Olivieri) o di un connazionale (il cardinale Alessandro de Medici) spinge Alessandro Albertini *fiorentino* a copiare un progetto per Sant'Andrea della Valle, retrodatabile, come abbiamo visto, tuttavia, anche sino al 1593, coincidendo la pianta della chiesa rappresentata con la versione 'allargata' impostasi dopo l'intervento del Volterra. Il fine per il quale l'Albertini copia

⁷⁷ ASR, Teatini, 2148/127

il progetto, non è, allo stato attuale delle conoscenze, individuabile; possiamo, invece, ravvisare alcune 'incomprensioni' del testo da parte del nostro copista: le già esaminate crociere poste sui bracci del transetto e sul coro della chiesa non troverebbero conferma nella sintassi costruttiva romana della fine del '500; pur attribuendo questa parte di progetto al Grimaldi, non è possibile rintracciare nella produzione dell'architetto napoletano alcuna soluzione di questo tipo per un impianto centrico: il tamburo da cui spicca la cupola è sempre retto da archi che definiscono, con il loro profilo, volte a botte; ma tale 'sintassi' pare sfuggire all'Albertini, che interpreta e corregge in modo ingenuamente fiorentino il dispositivo del quincunx romano. In ogni caso, il progetto così ordinatamente tracciato, si sarebbe aggiunto alla raccolta di argomento romano che l'Albertini andava realizzando in quegli anni: l'eleganza grafica della tavola e la sovrabbondante notazione *Palazzo Caffarelli in Roma*, farebbero pensare ad una futura ed autonoma circolazione del disegno. Non escluderei la suggestiva ipotesi, inoltre, non supportata da alcun documento, che l'Albertini registri nella propria copia, la traccia di un contributo di ispirazione maderniana alla versione 'allargata' del progetto consegnato nelle mani dell'Olivieri; ovvero, la medesima soluzione delle volte a crociera unghiate (pseudoellittiche) già da noi pensata anche quale *lapsus* che riconduce al Volterra; se il contributo di Flaminio Ponzio non è separabile per il progetto bolognese da quello del Maderno, una insospettata presenza di quest'ultimo nel cantiere di Sant'Andrea nel 1594 e la presenza del *suprastante* Olivieri, con ruoli esecutivi e direzionali, non sarebbero in contrasto con questa ipotesi.

Tra i molti interrogativi, tuttavia, che la nostra ipotesi cronologica solleva, ve n'è uno al quale non siamo per ora in grado di rispondere: se alla luce della 'fedeltà' della produzione grafica dell'Albertini ai modelli riprodotti escludiamo che il progetto fiorentino possa essere un 'pastiche' di idee composto dal nostro autore, come spiegare, tuttavia, alcuni drammatici anacoluti nei registri compositivi della chiesa? E come spiegare l'atteggiamento ambiguo assunto, ad esempio, nei confronti delle sepolture, dei *confessori*? È possibile che l'avvicendamento in cantiere dei progettisti di maggior fama allora presenti a Roma potesse condurre, sia pure come fase transeunte, ad un esito così ambiguo?

Avviati comunque a partire dal 1596 i lavori di copertura delle prime quattro cappelle in modo tale da poter essere vendute e di ricavare il denaro necessario alla prosecuzione del cantiere, l'esigenza del cardinale Gesualdo, di dare visibilità alla propria impresa architettonica in occasione dell'Anno Santo, avrebbe condotto, in mancanza di tempo, al compimento 'virtuale' della fabbrica attraverso una facciata di ispirazione

maderniana (e praticamente identica a quella del disegno dell'Albertini), pubblicata nell'opera del Franzini - Parisio, i quali, non senza iperbole, annunciano: *che se conforme al disegno gli corrisponderà il rimanente, comparirà al pari tra gli antichi e il secondo appresso S. Pietro tra li moderni templi di Roma*⁷⁸; e non ci sembra qui fuori luogo ricordare di nuovo come nella precedente edizione della medesima opera (1596) la facciata di S. Andrea non fosse presente.

Quale siano le ragioni, poi, che spingono il nostro copista a 'memorizzare' anche nei minimi dettagli tale soluzione per S. Andrea della Valle, non è dato, per ora, di sapersi; fatto sta che la morte poi dell'Olivieri intervenuta nel 1599 e quella del Gesualdo (1603) riconsegnano la fabbrica alla condizione di frammento di un testo eccessivamente sovrascritto.

* *
*

REFERENZE FOTOGRAFICHE

- Figg. 2, 10 e 11: Firenze, Biblioteca Nazionale.
 Fig. 3: ASBR, Iconotheca Caccia Vercellone.
 Fig. 4: Milano, Archivio di S. Barnaba.
 Fig. 5: ASR.
 Fig. 8: Vienna, Graphische Sammlung Albertina.
 Figg. 9 e 12: Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni.

⁷⁸ G. FRANZINO-P. PARISIO, *Le cose meravigliose dell'alma città di Roma*. Roma 1600, 141.

<i>EAA</i>	<i>Enciclopedia dell'Arte Antica</i>
<i>EAM</i>	<i>Enciclopedia dell'Arte Medievale</i>
<i>EC</i>	<i>Enciclopedia Cattolica</i>
<i>EI</i>	<i>Enciclopedia Italiana</i>
<i>EUA</i>	<i>Enciclopedia Universale dell'Arte</i>
<i>FlorMitt</i>	<i>Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz</i>
<i>FRA</i>	<i>Fontes Rerum Austriacarum</i>
<i>FSI</i>	<i>Fonti per la Storia d'Italia</i>
<i>GazBA</i>	<i>Gazette des Beaux-Arts</i>
<i>HHStA</i>	<i>Haus-, Hof- und Staatsarchiv</i>
<i>HJb</i>	<i>Historisches Jahrbuch</i>
<i>HVjS</i>	<i>Historische Vierteljahrschrift</i>
<i>HZ</i>	<i>Historische Zeitschrift</i>
<i>IHS</i>	<i>Innsbrucker Historische Studien</i>
<i>JAC</i>	<i>Jahrbuch für Antike und Christentum</i>
<i>JbKhIUG</i>	<i>Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Graz</i>
<i>JbKHM</i>	<i>Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums in Wien (bis 1918: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, von 1918 bis 1999: s. JbKhSW)</i>
<i>JbKhSW</i>	<i>Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien (bis 1918: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, ab 1999: s. JbKHM)</i>
<i>JÖB</i>	<i>Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik (ab 1968: s. JÖBG)</i>
<i>JÖBG</i>	<i>Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistischen Gesellschaft (bis 1968: s. JÖB)</i>
<i>JbPrKs</i>	<i>Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen</i>
<i>JSAH</i>	<i>Journal of the Society of Architectural Historians</i>
<i>JWCI</i>	<i>Journal of the Warburg und Courtauld Institutes</i>
<i>LCI</i>	<i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i>
<i>LMA</i>	<i>Lexikon des Mittelalters</i>
<i>LTbK</i>	<i>Lexikon für Theologie und Kirche</i>
<i>LTUR</i>	<i>Lexicon Topographicum Urbis Romae I–VI, hrsg. von E. M. STEINBY. Roma 1993–2000</i>
<i>MANSI</i>	<i>J. D. MANSI, Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio. Florenz–Venedig 1757–1798</i>
<i>MarbJbKw</i>	<i>Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft</i>
<i>Mededeelingen</i>	<i>Mededeelingen von het Nederlandsch Historisch Instituut te Rom</i>
<i>MEFRA</i>	<i>Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité</i>
<i>MEFRIM</i>	<i>Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée</i>
<i>MEFRM</i>	<i>Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Age</i>
<i>MGH</i>	<i>Monumenta Germaniae Historica</i>
<i>AA</i>	<i>Auctores antiquissimi</i>
<i>DD</i>	<i>Diplomata</i>
<i>LL</i>	<i>Leges</i>
<i>SS</i>	<i>Scriptores</i>
	(die weiteren Reihen in verständlichen Kürzungen)
<i>MüJbBK</i>	<i>Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst</i>
<i>MiÖG (MÖIG)</i>	<i>Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung (1923–1942: des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung; 1944: des Instituts für Geschichtsforschung und Archivwissenschaft in Wien)</i>
<i>MÖStA</i>	<i>Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs</i>
<i>NA</i>	<i>Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde</i>

<i>NapNob</i>	<i>Napoli Nobilissima. Rivista di topografia ed arte napoletana</i>
<i>NDB</i>	<i>Neue Deutsche Biographie</i>
<i>OAW</i>	Österreichische Akademie der Wissenschaften
<i>ÖBL</i>	Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950
<i>ÖNB</i>	Österreichische Nationalbibliothek
<i>ÖZKD</i>	Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege
<i>PG</i>	<i>Patrologia Graeca</i>
<i>PL</i>	<i>Patrologia Latina</i>
<i>PO</i>	<i>Patrologia Orientalis</i>
<i>QuadArchit</i>	<i>Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura. Facoltà di Architettura. Università di Roma</i>
<i>QFIAB</i>	<i>Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken</i>
<i>RAC</i>	<i>Reallexikon für Antike und Christentum</i>
<i>RassArte</i>	<i>Rassegna d'Arte antica e moderna</i>
<i>RBS</i>	<i>Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores</i>
<i>RDK</i>	<i>Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte</i>
<i>RE</i>	<i>Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft</i>
<i>RepFont</i>	<i>Repertorium Fontium</i>
<i>RH</i>	<i>Revue Historique</i>
<i>RHE</i>	<i>Revue d'Historie Ecclésiastique</i>
<i>RHGF</i>	<i>Recueil des Historiens des Gaules et de la France</i>
<i>RHM</i>	<i>Römische Historische Mitteilungen</i>
<i>RIS (RIS²)</i>	L. A. MURATORI, <i>Rerum Italicarum Scriptores</i> ... Mailand 1723–1751, bzw. Editio altera. <i>Rerum Italicarum Scriptores</i> . Raccolta degli storici italiani ... ordinata da L. A. MURATORI. Nuova edizione riveduta ... Città di Castello (ab 1917; Bologna) 1900ff.
<i>RivArte</i>	<i>Rivista d'Arte</i>
<i>RömJbBH</i>	<i>Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana</i> (vor 1989; s. <i>RömJbKg</i>)
<i>RömJbKg</i>	<i>Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte</i> (ab 1989; s. <i>RömJbBH</i>)
<i>RömQua</i>	<i>Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und (für) Kirchengeschichte</i>
<i>RSI</i>	<i>Rivista Storica Italiana</i>
<i>RStCh</i>	<i>Rivista di Storia della Chiesa in Italia</i>
<i>SB</i>	<i>Sitzungsberichte</i> (allgemein)
<i>SC</i>	<i>Sources Chrétiennes</i>
<i>StadelJb</i>	<i>Stadel-Jahrbuch</i>
<i>StM</i>	<i>Studi Medievali</i>
<i>StT</i>	<i>Studi e Testi</i>
THIEME-BECKER	Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. (begründet) von U. THIEME und F. BECKER. Leipzig 1907–1950
<i>TRE</i>	<i>Theologische Realenzyklopädie</i>
<i>WallRJb</i>	Wallraff-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte
<i>WJbKg</i>	<i>Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte</i>
WURZBACH	C. v. WURZBACH; Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Wien 1856–1891
<i>ZAK</i>	<i>Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte</i>
<i>ZKg</i>	<i>Zeitschrift für Kunstgeschichte</i>
<i>ZRg</i>	<i>Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte</i>
<i>Germ.</i>	<i>Germanistische</i>
<i>Kan.</i>	<i>Kanonistische</i>
<i>Rom.</i>	<i>Romanistische Abteilung</i>