

# Sant'Andrea a Mantova: storia, ricostruzione, interpretazione

*Christoph Luitpold Frommel*



Sant'Andrea a Mantova è la chiesa meglio documentata ma – nonostante una lunga serie di studi illuminanti –, allo stesso tempo, una delle più enigmatiche nel contesto delle rare architetture albertiane esistenti. Sia i documenti fondamentali sia l'edificio stesso invitano a un tentativo di comprendere ancora più dettagliatamente i segreti di questo capolavoro<sup>1</sup>.

#### *Gli antefatti*

Le cronache tramandano che, già nel nono secolo, esisteva una chiesetta nella quale era conservata la reliquia del Sangue di Cristo e che era meta dei fedeli. Con l'aumento della venerazione la chiesa fu ampliata e, nel primo Quattrocento, era diventata una basilica con cappelle laterali, tre absidi e, probabilmente, anche un largo transetto. La chiesa primitiva si apriva verso la piazza con un grande portico a colonne e la sua sacrestia era attaccata alla navata settentrionale, sul lato del convento dei Benedettini, poi trasformato in canonica. Il sito preciso della chiesa è ancora sconosciuto, ma essa si estendeva verso Ovest, sull'area compresa tra il campanile e la crociera della chiesa attuale se non oltre<sup>2</sup>. Il suo asse longitudinale seguiva forse quello del vecchio campanile e divergeva quindi dall'asse della chiesa attuale che guarda verso est ed era orientato leggermente più verso sud e verso il filo dell'attuale via Verdi<sup>3</sup>. Le tre navate della chiesa originaria erano divise da arcate su colonne di prezioso marmo mischio e la navata centrale continuava nel coro con l'altare maggiore protetto da un ciborio poggiante su quattro colonne<sup>4</sup>. Ogni anno, nel giorno dell'Assunzione, la reliquia veniva rimossa dalla sua sede per essere esposta su un podio vicino all'altare maggiore<sup>5</sup>. Quando, nel 1401, la reliquia fu esposta per la prima volta ai fedeli – si parla di diecimila persone<sup>6</sup> – la chiesa era già insufficiente per ospitare una tale folla.

L'importanza crescente della chiesa ebbe anche conseguenze politiche ed economiche per la capita-

le del piccolo marchesato. Lodovico e i suoi successori fecero riprodurre la reliquia perfino sulle loro medaglie<sup>7</sup> e, nel 1419, il marchese Guido Gonzaga si fece nominare commendatario della ricca e influente abbazia<sup>8</sup>. Sia la reliquia sia la figura del santo potrebbero aver avuto perfino qualche peso nella decisione di Pio II di convocare i principi europei per la Dieta, proprio a Mantova, per preparare la liberazione dei paesi estereuropei dagli infedeli. Durante il suo soggiorno mantovano, tra maggio 1459 e gennaio 1460, il papa, dopo aver pregato davanti alla reliquia, guarì da una malattia. Egli nutriva inoltre una particolare venerazione per sant'Andrea, l'apostolo della Chiesa orientale, e nel 1460 festeggiò con un'importante cerimonia la traslazione del teschio del santo dalla Grecia a Roma, teschio che fece deporre nella navata sinistra di San Pietro, a lui dedicata, dove si farà poi seppellire<sup>9</sup>.

Il marchese Lodovico Gonzaga ebbe dei benefici dalla presenza del papa: nel 1461 riuscì a far nominare il figlio Francesco cardinale. Nel 1466 questi divenne protettore di Sant'Andrea e nel 1472 il convento fu soppresso e la chiesa trasformata in una collegiata poco autonoma<sup>10</sup>. A questo punto si sono create le condizioni favorevoli per la ristrutturazione del luogo più magico e prestigioso di Mantova, impresa molto meno personale che non la costruzione di San Sebastiano, il presumibile mausoleo di Lodovico e, grazie al cardinale protettore, a generosi donatori, a indulgenze ed elemosine, anche più facilmente finanziabile<sup>11</sup>.

L'idea di sostituire la chiesa medievale potrebbe addirittura risalire a un suggerimento dello stesso Pio II<sup>12</sup>. Qualche settimana dopo il suo arrivo, nel maggio 1459, il marchese fa venire Antonio Manetti Ciaccheri (1405-1460) che presenta un "modello", probabilmente quello per la ricostruzione di Sant'Andrea, modello del quale parla Alberti nella sua lettera dell'autunno 1470<sup>13</sup>. Manetti è, all'epoca, l'architetto preferito di Cosimo de' Medici e sta costruendo, su suo incarico, le navate e cappelle

lateralis di San Lorenzo a Firenze e, probabilmente, anche la Badia Fiesolana (fig. 1)<sup>14</sup>. Lodovico è amico di Cosimo e ha già incaricato Manetti dei lavori al castello di Revere e al coro della Santissima Annunziata di Firenze, iniziato da Michelozzo per le messe in suffragio di suo padre<sup>15</sup>. Come la chiesa della Badia e, come poi anche il progetto esecutivo di Alberti, il modello di Manetti consisteva forse già in una navata con volta a botte e cappelle laterali, in una crociera con cupola, in un transetto della stessa profondità delle cappelle e in un lungo coro<sup>16</sup>. Ma Manetti muore nel novembre 1460 e il suo progetto non ha seguito.

#### *Progettazione e costruzione dal 1470 al 1785*

Solo nel 1470 Lodovico pensa di nuovo alla ristrutturazione di Sant'Andrea. Il 23 settembre invita Alberti, allora forse già a Mantova, per risolvere, tra l'altro, problemi legati alla costruzione di San Sebastiano, di raggiungerlo nella sua sede di Gonzaga per parlare di diversi progetti<sup>17</sup>. Non è chiaro quando i due si incontrano ma solo a Mantova Alberti viene informato da Luca Fancelli delle recenti discussioni su Sant'Andrea e vede il modello di Manetti: "Ceterum io intesi a questi di", scrive al marchese nella famosa lettera databile probabilmente alla prima metà di ottobre e accompagnata da un rapido schizzo, "che la S.V. et questi vostri cittadini ragionavano de edificare qui a Sancto Andrea. Et che la intenzione principale era per havere gran spatio dove molto populo capesse a vedere el sangue de Cristo. Vidi quel modello del Manetti. Piacquemi. Ma non mi par apto a la intenzione vostra. Pensai et congettai questo qual io vi mando. Questo sara piu capace piu eterno piu degno piu lieto. Costera molto meno. Questa forma de tempio se nomina apud veteres Etruscum sacrum. Sel ve piassera daro modo de notarlo in proporzione"<sup>18</sup>. Fancelli, l'architetto principale di Lodovico e il responsabile dell'esecuzione del San Sebastiano, conosce i progetti e le idee sia del marchese sia di Alberti.

Questo non parla negativamente del progetto di Manetti, ma è sicuro della superiorità del proprio e si offre a disegnarlo in scala, se ciò dovesse compiacere il marchese. Egli lo descrive come più spazioso, più rappresentativo, più lieto e più economico dell'altro e propone la tipologia del tempio etrusco che crede di aver riconosciuto nella Basilica di Costantino<sup>19</sup>: un'aula unica a tre campate aperte su ogni lato in ambienti secondari, con volte a crociera, abside e pronao in forma di portico<sup>20</sup>. È caratteristico che Alberti non cerchi tanto una tipologia adatta alla venerazione del Sangue di Cristo quan-

to piuttosto l'occasione di realizzare le sue idee sul tempio antico.

Un sito vasto come quello destinato al progetto esecutivo era sufficiente per un'aula composta da tre campate quadrate, campate di cui ciascuna avrebbe potuto avere, secondo il progetto originario, le stesse dimensioni della crociera della chiesa realizzata (si veda scheda). Inizialmente, Alberti potrebbe aver seguito il primitivo orientamento della vecchia chiesa e aver pensato di integrare il campanile nel pronao<sup>21</sup>. Un progetto simile avrebbe evitato il conflitto tra pronao e rosone, avrebbe creato una chiesa ancora più capace, luminosa e organica non solo del presumibile progetto di Manetti, ma anche della chiesa poi costruita<sup>22</sup>.

Il 23 ottobre il marchese risponde da Gonzaga: "Havemo etiam visto el designo de quello tempio ne haveti mandato, el quale prima fatie ne piace ma perche non lo possiamo ben intendere a nostro modo aspectaremo che siamo a Mantova poi parlato che habiamo cum vui et dictovi la fantasia nostra et intesa anche la vostra faremo quanto ne parera sia il meglio"<sup>23</sup>. Lo scetticismo che traspare tra le righe si spiega anche con l'esperienza di San Sebastiano, cominciato dieci anni prima e poi aspramente criticato dal cardinale Francesco, perché non fedele alla tradizione cristiana<sup>24</sup>. Sembra che da questo dialogo delle "fantasie", del marchese e dell'artista, sia nato il progetto esecutivo per Sant'Andrea, frutto senz'altro di un compromesso (figg. 7, 9-14). Solo le sei grandi cappelle, della navata ricordano il "tempio etrusco"<sup>25</sup>. La croce greca della crociera corrisponde alla cripta, che è accessibile da quattro chiocciole nascoste nei pilastri, e l'altare maggiore avrebbe dovuto essere posizionato esattamente sotto il centro della cupola e sopra la reliquia. Sembra che nella trasformazione delle colonne, dei tronchi di trabeazioni e delle crociere della Basilica di Costantino in paraste con trabeazione continua e volta a botte, Alberti si sia ispirato anche all'architettura del *Miracolo della mula* dell'altare del Santo di Padova.

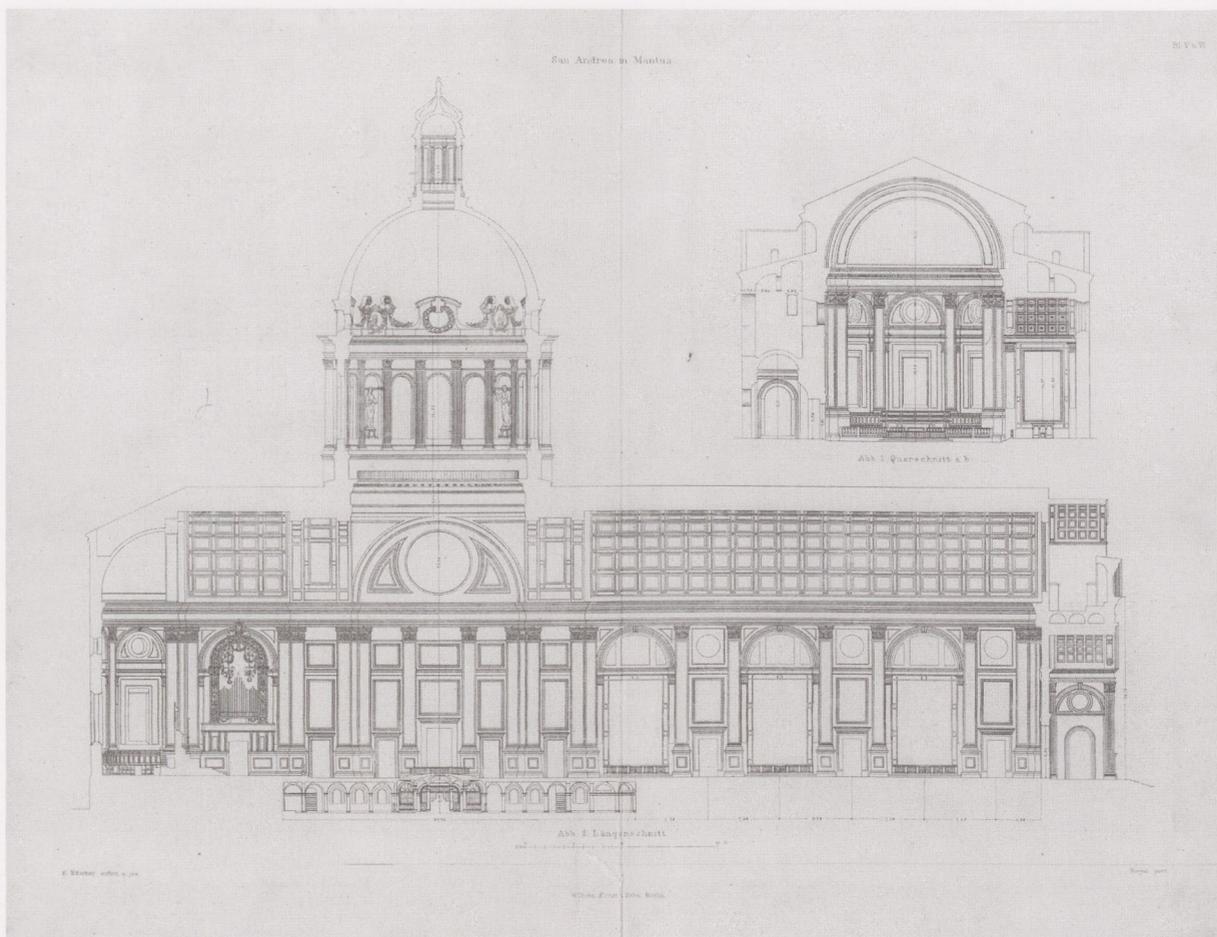
Alberti deve aver cominciato a elaborare il progetto esecutivo a Mantova, dove risiede ancora alla fine di novembre 1472<sup>26</sup> e ha quindi l'occasione di studiare la complessa situazione topografica *in situ* e a stretto contatto con Fancelli, il futuro esecutore. Già nel mese di gennaio 1471, l'impaziente Lodovico incarica Fancelli di comprare "cento carra di calcina per S. Andrea" e ad aprile e a maggio cerca di assicurarne il finanziamento<sup>27</sup>. I tempi necessari per la soppressione dell'abbazia potrebbero aver ritardato la richiesta del permesso di distruggere la vecchia chiesa fino all'inizio del



1472<sup>28</sup>: “vorressimo dar principio alla chiesa di Sant’Andrea”, Lodovico scrive, il 2 gennaio, al figlio Francesco, “alla qual fabbrica abbiamo volto il core si per esser de necessitate, che la viene a terra, si etiam per onor vostro e nostro e di questa citade”<sup>29</sup>. Lodovico – le cui due motivazioni principali sono quindi la funzione della chiesa e la gloria della sua dinastia – vuol demolire prima solo la navata e l’atrio e utilizzare il coro e il transetto della vecchia chiesa fino al compimento della nuova navata. In tal senso prega papa Sisto IV di consentirgli di poter fare la nuova chiesa “più longa, in

alcuni loghi piu larga et in alcuni piu stretta” e “come pare a noi”.

Il permesso papale viene immediatamente concesso: il 6 febbraio comincia la distruzione della navata e si ipotizzano ventidue anni di lavori fino al compimento di tutta la fabbrica<sup>30</sup>. La parte orientale della vecchia chiesa deve essere stata murata sul lato della navata e il tamponamento probabilmente è da identificare con i muri che Lodovico, senza aver consultato l’arrabbiato Fancelli, vuole far erigere nel luglio 1472 “dal pavimento del coro in su”<sup>31</sup>. Alberti era morto all’inizio di aprile dello stesso



anno, ma deve aver mandato a Mantova in tempo utile o un modello o disegni sufficienti a Fancelli per eseguire il progetto<sup>32</sup>. Alla fine di aprile si espone, come al solito, la reliquia sul vecchio "poggio", probabilmente ancora una volta su quello situato nel vecchio coro<sup>33</sup>, risistemato per l'occasione da Fancelli. Il 12 giugno Lodovico pone la prima pietra e in agosto la fondazione della parte settentrionale della navata è già in corso. I lavori comprendono anche "il fondamento dela fazada", procedono dal campanile verso est e proseguono lungo la parte meridionale della navata: nell'autunno i muri cominciano già a essere visibili fuori terra<sup>34</sup>. Nell'inverno 1472-1473 si lavora ai pilastri occidentali, alle doppie scale a chiocciola poste nel loro nucleo interno e che scendono alla cripta<sup>35</sup> e, probabilmente, si inizia anche la costruzione dell'ala occidentale della cripta stessa che si trova tra i due pilastri. Di conseguenza, la parte conservata della vecchia chiesa con l'altare maggiore deve essere stata ubicata a est dei due pilastri nell'area del transetto, probabilmente senza essere accessibile dalla nuova navata. Nel maggio 1473 si "leva" la "porta grande" della navata – argomento a favore del quale già allora ce n'erano altre due piccole. In agosto non si è ancora arrivati all'altezza di 20 braccia (circa 9,30 m) dei

muri prevista per questa data, e cioè fino sotto i capitelli dell'ordine minore<sup>36</sup>. Nel 1477 Fancelli chiede di poter chiamare quattro scalpellini da Firenze "per far lavorar quella preta de sancto andrea", probabilmente le basi e i capitelli degli ordini<sup>37</sup>. I lavori continuano anche dopo la morte di Lodovico: nel marzo 1478 e nel 1480 il cardinale Francesco può consacrare dieci delle dodici cappelle laterali: le prime due cappelle grandi di sinistra dedicate al Crocifisso e a san Giovanni evangelista e le prime due di destra a sant'Anna. Nel luglio 1482 l'ultima cappella di sinistra viene dedicata a san Bonaventura, mentre la consacrazione dell'ultima cappella di destra a san Longino non è documentata<sup>38</sup>. La dedicazione delle cappelle grandi è quindi concentrata sul culto della Madonna e sulla Crocifissione di cui la Vergine, san Giovanni evangelista e san Longino erano stati sommi testimoni. Le cappelle piccole sono invece dedicate a san Giovanni Battista – che viene poi data a Mantegna<sup>39</sup> –, all'Annunciazione e a sant'Antonio abate a sinistra, e a destra ai santi Michele e Agata, Matteo e Benedetto e a san Bartolomeo apostolo<sup>40</sup>. La maggior parte dei titoli delle cappelle piccole e le ossa dei donatori più importanti sono state probabilmente traslate dalla chiesa vecchia alla nuova, e per ogni

cappella piccola è prevista una tomba, mentre per le cappelle grandi sono due. Le cappelle, probabilmente protette contro le intemperie con protezioni provvisorie, sono quindi utilizzate per le messe in suffragio dei morti prima della copertura della navata. Sembra che a causa dei lavori alla cripta le due ultime cappelle grandi non siano state consacrate. La cripta, che comprendeva probabilmente solo l'ala occidentale e la campata centrale con l'altare della reliquia, è da identificarsi con la cappella dedicata al Sangue di Cristo, consacrata in agosto 1481<sup>41</sup>. Per poter officiare nella navata mancava la volta e Federico, figlio e successore di Lodovico, deve aver deciso di finirla entro poco.

Al momento del completamento della navata si deve essere posto il problema di creare una struttura provvisoria non solo per chiudere la navata verso est con una parete, ma anche per contenere un altare maggiore, un piedistallo per esporre la reliquia e un coro per i canonici. Ancora nel 1600 la volta della navata è lunga solo 104 braccia (48,57 m) e finisce quindi immediatamente davanti alle paraste originali dei pilastri della crociera<sup>42</sup>. Il muro perimetrale della navata, la famosa "paredana", fu probabilmente innalzato sopra il muro occidentale della cripta e, per non sovraccaricarlo, la sua metà superiore venne alleggerita con assi di legno<sup>43</sup>. Contemporaneamente, sopra l'ala occidentale della cripta, deve essere stata costruita anche la cappella provvisoria del coro, raffigurata nel disegno di Cesare Pedemonte del 1580 e, probabilmente, sufficientemente vasta da contenere gli stalli dei canonici e un loro altare collocato sotto il centro della futura crociera. Poiché il disegno mostra la cappella senza porte e senza finestre e poiché sono visibili sia il tetto soprastante la volta della navata sia gli angoli dei pilastri della crociera, ancora al rustico, Pedemonte deve averla disegnata ponendosi a est<sup>44</sup>.

Pedemonte spera di poter sostituire la "paredana", la parete provvisoria, con una costruzione degna del Sant'Andrea e, in un irrealizzato progetto, propone di ridurre l'altezza della cappella provvisoria, che si innalza dalla navata<sup>45</sup>. L'altare maggiore viene fiancheggiato da quattro aperture: un passaggio di raccordo col transetto settentrionale verso il convento e tre porte, delle quali due interne danno accesso alla provvisoria cappella del coro e una laterale a una zona antistante le scale a chiocciola della pila sud-ovest che scendono nella cripta. Sopra la cappella, ribassata a circa 11 braccia e mezzo (5,37 m), si alza un colonnato corinzio che segue un ritmo trionfale e la cui campata centrale sopra l'altare sembra destinata all'esposizione della reliquia. Questo colonnato corrisponde approssimativamente ai

pilastri occidentali della crociera. Pedemonte deve quindi aver proposto di spostare la "paredana" sull'allineamento orientale dei pilastri, forse evitando, con l'ausilio di un arco di scarico, che pesi troppo sulla volta della cripta. Questo progetto, mai realizzato, fa supporre che già prima del 1580 la "paredana" si aprisse con due porte sulla cappella del coro e che l'altare maggiore poggiasse nel suo centro. Infatti nel 1575 la messa viene celebrata con un altare ligneo e mobile che, assieme alla cappella del coro, assolve alla funzione del vecchio coro<sup>46</sup>.

Nel 1488, dicevamo, quando Mantegna dipinge il tondo nel frontone sulla facciata principale, il pronao è già ultimato<sup>47</sup>. Nel 1490 si comincia, nonostante gravi problemi finanziari, la messa in opera della parte iniziale della grande volta centrale, corrispondente a un terzo circa della sua lunghezza, la cui parte finale – ovvero l'ultimo terzo – è ultimata solo dopo il 1494<sup>48</sup>. In questi anni Fancelli potrebbe aver dato inizio alla distruzione dei resti della vecchia chiesa e alla costruzione dei due pilastri orientali della crociera, pilastri che originariamente non erano previsti con le aggiunte che saranno realizzate solo da Giulio Romano e da altri dopo il 1524<sup>49</sup>. Nel 1472 Lodovico aveva comunicato al papa di voler completare la navata prima di distruggere i resti della vecchia chiesa e prima di cominciare la parte orientale della nuova. Trattandosi in primo luogo di una chiesa di pellegrinaggio non stupisce che la prima fase dei lavori sia stata concentrata sulla navata, sul coro provvisorio e sull'accesso alla cripta, tutti requisiti che rispondevano alle "necessità" funzionali più urgenti – diversamente da numerose cattedrali medievali – e dalla ricostruzione del nuovo San Pietro, dove la priorità assoluta viene data sempre al coro. Questo calendario minuziosamente calcolato delle diverse fasi costruttive faceva senz'altro parte del progetto albertiano.

Dopo un lungo intervallo i lavori riprendono solo dopo la morte del marchese Francesco e con l'arrivo, nell'autunno del 1524, di Giulio Romano a Mantova, che diventa l'architetto onnipotente del nuovo marchese, Federico Gonzaga<sup>50</sup>. In un contratto del 1536 Giulio figura come l'unico architetto tra i tre "superioribus Fabricae sancti Andree de Mantua" e lo è sicuramente già nel 1526, quando vengono acquistati terreni, probabilmente nella zona a sud della crociera, per costruire il transetto allargato<sup>51</sup>. Nel luglio 1528, quando Federico fa sostituire il soprastante dei lavori, Brianza, con un certo Francesco de Donino<sup>52</sup>, i lavori sono probabilmente già iniziati. Nel 1530 Federico riesce ad aumentare i proventi destinati al cantiere grazie alle entrate di un'indulgenza plenaria concessagli dal



3. Chiesa di Sant'Andrea, Mantova, interno visto dall'abside

papa Clemente VII e, nel 1532, ammonisce “massari e deputati” dei castelli mantovani a pagare le tasse dovute per il finanziamento di Sant'Andrea<sup>55</sup>. Secondo la data incisa in un cassettoni della volta del pronao settentrionale, quest'ultimo nel 1550 è quasi finito e il transetto sinistro è quindi già arrivato all'altezza della volta (fig. 7)<sup>54</sup>. Dopo la morte di Federico nel 1540, di Giulio nel 1546 e del cardinale Ercole Gonzaga nel 1563 i lavori subiscono un'ulteriore fase di rallentamento al punto che, nel 1575, l'inviato per la visita apostolica si lamenta del fatto che da dieci anni non sia stato fatto niente<sup>55</sup>. Al culmine della Controriforma e con grande stupore del visitatore l'altare maggiore è ligneo e mobile, nel suo calice si trovano resti del Sacro Sacramento, le cappelle della navata non sono dotate e le finestre sono coperte di polvere.

La successiva campagna edilizia parte solo nel

1597-1600, sotto la direzione dell'architetto A.M. Viani e del canonico primicerio Petrozanni<sup>56</sup>. In questa fase, il transetto meridionale e la parte orientale della chiesa con il coro “ovale” vengono conclusi, anche se in maniera meno precisa del transetto settentrionale, fino alla trabeazione interna “conforme all'antico disegno del Marchese Lodovico”, benché evidentemente si tratta di quello di Giulio Romano<sup>57</sup>. Tutta la parte orientale della chiesa viene elevata di tre gradini, che probabilmente erano ubicati tra i pilastri occidentali della crociera, e coperta con un tetto provvisorio; l'altare maggiore viene collocato nel centro della crociera, sopra la volta della campata centrale della cripta ampliata nel frattempo a forma di ottagono<sup>58</sup>; la paredana e la cappella provvisoria vengono eliminate e le due parti della chiesa messe in comunicazione.

Nel 1667 l'architetto bolognese Giuseppe Torri comincia a decorare la chiesa con stilemi barocchi di dubbio gusto e senza rispetto dei suoi predecessori, dotati di maggiore ingegno<sup>59</sup>. Egli costruisce nel transetto e nel coro volte lunettate con finestre e vuole inserirne altre simili anche nella navata; sposta l'altare maggiore nell'abside ed elimina la zona rialzata del presbiterio di modo che la volta della cripta sporga leggermente sopra il pavimento della crociera<sup>60</sup>. Torri distrugge anche la parte superiore del pronao settentrionale per liberare il rosone del transetto, rosone forse già esistente e ripetuto nel transetto meridionale<sup>61</sup>, e innalza, a partire dai muri dei transetti e dai pilastri della crociera, contrafforti in forma di goffi archi monumentali. Rinuncia infine al pronao meridionale e fortunatamente non riesce a modificare lo schema sintattico della navata.

La cupola viene costruita da Juvarra negli anni 1732-1733<sup>62</sup>. L'architetto, nelle snelle arcate e nell'ordine paratattico del tamburo, tenta di avvicinarsi allo spirito rinascimentale e, forse, si ispira addirittura a un progetto cinquecentesco. Ma solo nel periodo neoclassico si risvegliano il rispetto e l'ammirazione per Alberti e, negli anni 1778-1783, l'architetto Paolo Pozzo ricostruisce le finestre tonde, la trabeazione interna e regolarizza l'abside e il muro occidentale della navata<sup>63</sup>.

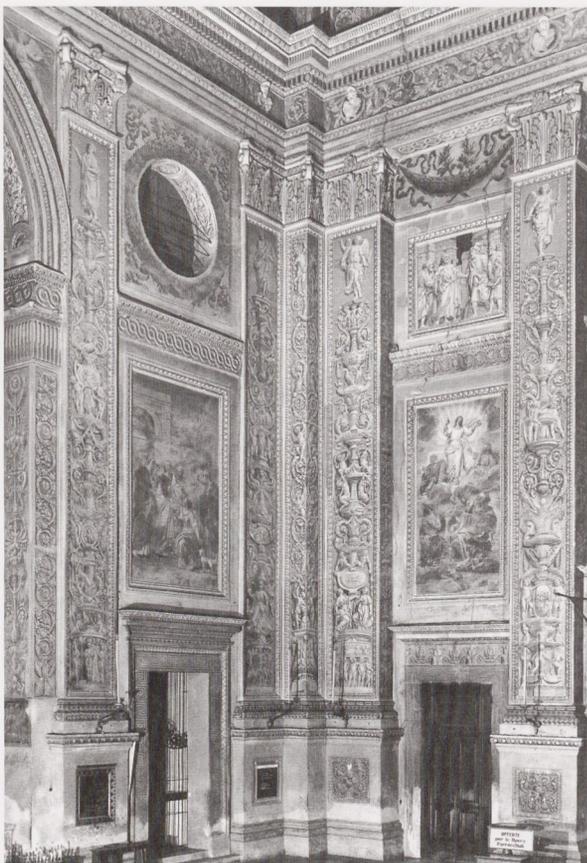
#### *Il progetto esecutivo di Alberti e la sua interpretazione*

##### *L'interno*

Alberti fa di tutto per conferire anche al progetto esecutivo il grande respiro dei monumenti antichi, ma difficilmente avrebbe potuto denominarlo ancora “tempio etrusco”<sup>64</sup>. La larghezza interna tra i muri della navata, di 40 braccia mantovane (18,60

4. Chiesa di Sant'Andrea,  
Mantova,  
facciata con il campanile





m)<sup>65</sup>, supera sicuramente quella della chiesa precedente e del progetto di Manetti e si avvicina a quella della Basilica di Costantino e di San Pietro. Per arrivare a questo risultato Alberti comprime la zona dei pilastri e delle cappelle a una misura minore della metà della larghezza della navata e quindi molto di più che non nella Badia Fiesolana (fig. 1). Come nel Pantheon, le grandi cappelle sono alternate a pilastri leggermente più larghi delle cappelle stesse, all'interno dei quali sono scavate cappelle minori le cui cupolette ne assicurano però l'indispensabile coerenza statica. I quattro pilastri della crociera, che devono sostenere anche la grande cupola centrale, contengono invece solo due doppie chiocciolle che, per ragioni statiche, sono collocate nei punti più distanti dalla crociera stessa. Con l'aiuto di contrafforti quasi equidistanti e di nicchie scavate nella parte alta dei muri esterni, Alberti distribuisce sia il peso sia la spinta della volta della navata sui pilastri e sulle volte delle cappelle maggiori (fig. 7). Questa razionalizzazione del sistema portante a uno scheletro con muri abbastanza sottili, che aiuta a diminuire i costi, come promesso nella lettera del 1470, è ispirata in primo luogo al Pantheon, ma si distingue dalle costruzioni antiche per la quasi totale assenza di masse murarie scavate da nicchie e si avvicina in questo alle costruzioni gotiche.

Le cappelle grandi ampliano notevolmente lo spazio

della navata e, con le loro volte a botte, somigliano – benché siano molto più piccole e benché la loro sezione sia molto più snella (circa 1:2,2) – agli ambienti laterali della Basilica di Costantino e quindi al presumibile “templum etruscum”. Queste cappelle, assieme ai pilastri e alle paraste ugualmente snelle della navata, aumentano ulteriormente l'effetto statico e classicheggiante della navata, che ha un rapporto proporzionale di circa 2:3. L'interno albertiano avrebbe dovuto essere interrotto da una crociera meno luminosa e avrebbe dovuto sfociare in un'abside forse leggermente più larga e illuminata solo da finestre laterali (fig. 9). Con la sua lunghezza complessiva di circa 94 metri doveva però suggerire il dinamismo longitudinale di una tipica chiesa cristiana e, come nella Badia Fiesolana (fig. 1), il rapporto tra la lunghezza e la larghezza era circa di 1 a 5.

Lo scheletro portante che, come nelle crociere brunelleschiane, combina un ordine gigante con uno piccolo, è ridotto a un rilievo quasi lineare – differentemente dalle facciate del Tempio Malatestiano e di Santa Maria Novella, ma in maniera simile alla facciata di San Sebastiano. Quest'astrazione è annunciata nel *De re aedificatoria*, dove Alberti descrive la colonna, dal punto di vista costruttivo, come parte della parete e, dal punto di vista estetico, come ornamento indispensabile del tempio in cui vede il culmine della gerarchia architettonica<sup>66</sup>. Per Alberti la semicolonna e la parasta sono la parte visibile di una colonna tonda o quadrangolare parzialmente inglobata nel muro, una *columnatio afficta* e, quindi, ornamento non meno degno della colonna intera. Nelle sue architetture l'ordine è in primo luogo decoro e, non rappresentando quasi mai le forze statiche, non ha bisogno di spessore.

Nell'interno del Sant'Andrea egli preferisce, evidentemente, la continuità visiva di pareti quasi piane a un forte rilievo plastico e nicchie profonde per conferire la priorità assoluta allo spazio. Sia le aggiunte dei pilastri della crociera, ripetute sui lati corti del transetto, della navata e nell'abside, sia la riduzione della larghezza della crociera e degli intervalli tra le paraste dei suoi pilastri e dei primi pilastri della navata sono posteriori<sup>67</sup>. Alberti preferisce anche una volta liscia al forte rilievo che viene suggerito dai cassettoni dipinti con mezzi illusionistici.

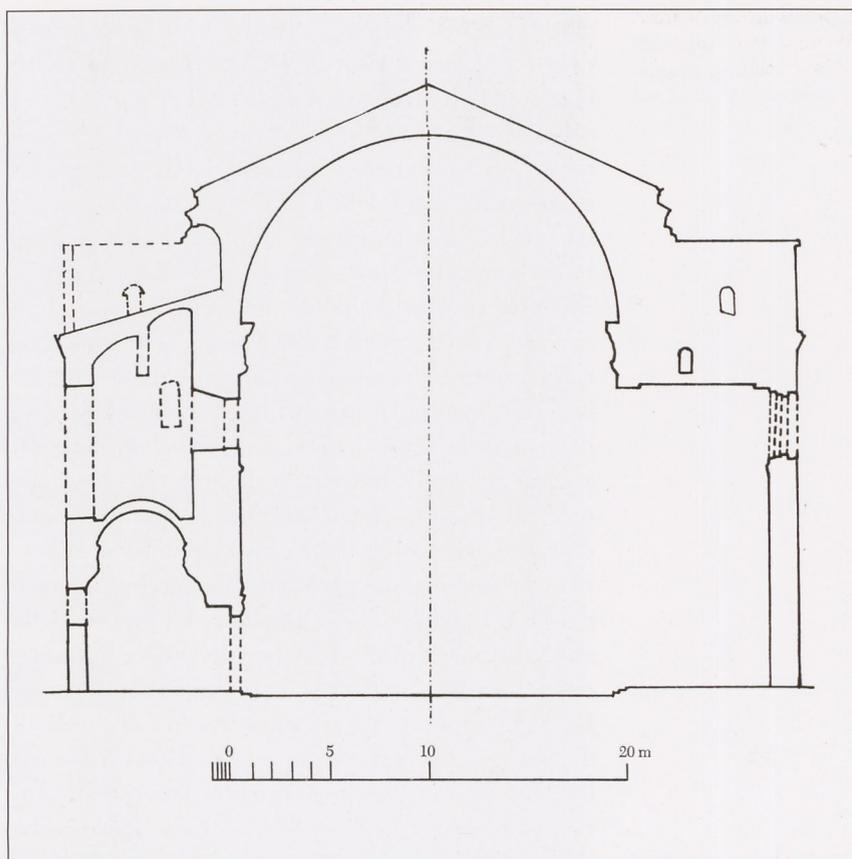
Nel progetto di Alberti, il ritmo dell'ordine gigante è determinato dai larghi intervalli che permettono di aprire porte e finestre nei pilastri. Originariamente, le porte di accesso alle chiocciolle si aprivano verso il transetto e verso la navata, mentre le finestre prendevano luce anche dall'esterno. Dopo il 1524, a causa della costruzione delle cappelle del

transetto, le finestre esterne delle chiocchie furono chiuse e sostituite da aperture poco eleganti poste negli angoli tra navata, transetto e coro (fig. 10)<sup>68</sup>, mentre le porte e le finestre interne delle chiocchie furono spostate.

Il rapporto gerarchico tra l'ordine gigante della navata e l'ordine minore delle cappelle ripete quello tridimensionale: l'ordine maggiore sembra sostenere la grande volta, e l'ordine minore la volta più piccola della cappella. L'allusione delle cappelle all'arco trionfale – il motivo preferito di Alberti dal Tempio Malatestiano in poi – non è solo bidimensionale. Le cappelle – con la cornice d'imposta architravata dell'ordine minore, con le file di cassettoni delle volte, con le superfici rientranti delle pareti laterali e con le volute in cima alle arcate – imitano direttamente l'Arco di Tito e suggeriscono lo spirito trionfante e "lieto" promesso nella lettera (figg. 7, 8). Stranamente solo nell'ultima cappella a sinistra, originariamente dedicata a san Bonaventura, le file di cassettoni corrispondono esattamente al numero dispari di quelle dell'Arco di Tito, mentre nelle volte delle altre cinque cappelle le file sono dieci e la loro chiave di volta è accentuata da una fascia, indice di un atteggiamento piuttosto arcaico che si trova anche nella cappella Pazzi, nella *Trinità* di Massaccio o nel vestibolo di palazzo Venezia e che quindi potrebbe risalire a una modifica di progetto voluta o dal marchese stesso o da Fancelli. All'atmosfera di festa contribuisce anche il ricco decoro classicheggiante delle basi, dei capitelli e delle trabeazioni, che supera quello delle opere precedenti di Alberti e degli stessi archi antichi.

Strettamente collegato alla sintassi costruttiva è il sofisticato sistema di illuminazione, anch'esso ispirato agli interni brunelleschiani. Alberti non viola la stereometria pura delle volte semi-cilindriche che aveva già usato nella cappella Rucellai e che segue l'esempio del tempio di Venere e Roma, del pronao del Pantheon e del vestibolo della cappella Pazzi. Per la stessa ragione, probabilmente, non aveva neanche previsto né un tamburo né costoloni per la cupola della crociera né membrature o finestre visibili da lontano per l'abside<sup>69</sup>. La luce doveva penetrare in primo luogo dai tre grandi rosone, dalle porte del transetto e della navata e dalle pareti laterali di quest'ultima.

Come la cappella d'altare della cappella Pazzi le cappelle grandi erano illuminate da finestre tonde nelle lunette e da finestre rettangolari sottostanti che attiravano l'attenzione del visitatore sulla loro profondità. Le finestre rettangolari, le cui cornici in cotto sono ancora visibili dall'esterno, saranno tamponate per sistemare pale d'altare che Alberti non



sembra aver previsto<sup>70</sup> (fig. 10). Infine sembra che, originariamente, anche l'oculo sopra la porta grande corrispondesse a quello delle cappelle grandi.

Le cappelle piccole erano illuminate dalle porte, dai tondi nelle lunette posti sui lati esterni e, almeno una di loro, lo era anche da un oculo nell'apice della cupola<sup>71</sup>. Sono così basse da lasciar penetrare la luce attraverso le grandi arcate nel muro esterno. Questa luce illumina la teoria di oculi posti in alto tra le paraste della navata e di cui solo il tondo del secondo pilastro di destra riceve luce secondo il progetto di Alberti<sup>72</sup>. Il rosone nella controfacciata della navata sarà distrutto da Torri e ricostruito da Paolo Pozzo che lo incornicerà, forse seguendo l'esempio di Giulio Romano nel transetto settentrionale, con decorazioni triangolari al posto delle nicchie originali<sup>73</sup>.

Le finestre tonde tra le paraste alleggeriscono la parte superiore dei pilastri e, alternandosi ritmicamente con quelle più lontane delle cappelle sia grandi sia piccole, sottolineano ancor di più l'effetto tridimensionale dell'interno. Prima della decorazione grigia del tardo Cinquecento, l'effetto di tante diverse fonti di luce era moltiplicato dal riflesso di un intonaco chiaro.

Senza la volta, la sezione della navata è quadrata e le sue misure corrispondono a braccia mantovane intere e alle proporzioni musicali di Alberti<sup>74</sup>. Le misure della larghezza della navata sono di 40 brac-

6. Sistema costruttivo della chiesa di Sant'Andrea

cia (18,60 m), dei lati della cripta di 20 braccia e delle cupolette delle cappelle piccole di circa 10 braccia (4,35 m). Il rapporto della sezione trasversale della navata di 2:3, il famoso "superbipartiens tertias" di Vitruvio, si avvicina a quello della Basilica di Costantino e delle sale termali, ma si allontana da quello più comune di circa 1:2 delle basiliche brunelleschiane, della Badia Fiesolana e del San Pietro di Bramante. La lunghezza della navata fino al vano della crociera è 120 braccia (circa 56 m) e tutto l'interno doveva misurare probabilmente 200 braccia (fig. 9)<sup>75</sup>. Il rapporto del vano dalle arcate delle cappelle (circa 15 braccia) con la larghezza dei pilastri (circa 18 braccia) è di circa 5:6. Neanche nelle basiliche di Brunelleschi le proporzioni sono così studiate, così perfette e così equilibrate. Alberti era probabilmente partito da una larghezza esterna di 80 braccia e non dalle circa 78 braccia della chiesa attuale che non sono ben divisibili e non sono collegabili con il sistema proporzionale dell'interno. Le misure dell'ordine gigante derivano dall'altezza di 40 braccia della parete sotto la volta. Le paraste sono larghe 3 braccia, alte circa 28,5 braccia e quindi hanno una proporzione di circa 1:9,5 – un rapporto che corrisponde alla norma vitruviana secondo la quale il corinzio supera lo ionico (1:9) grazie all'altezza maggiore del capitello<sup>76</sup>. Le paraste poggiano su piedistalli alti circa 6 braccia e sostengono una trabeazione di circa 5 braccia, una proporzione quindi di circa 3 1/3 moduli che, nonostante l'altezza maggiore della cornice, non è lontana da quella vitruviana. La larghezza delle paraste di 3 braccia rappresenta quindi l'unica misura intera che risulta dalla partizione di un muro di 40 braccia ed è, come lo sarà ancora nella *Regola* di Vignola, il risultato di una suddivisione e non il punto di partenza della progettazione modulare, come invece sosteneva Vitruvio<sup>77</sup>.

#### *La cripta*

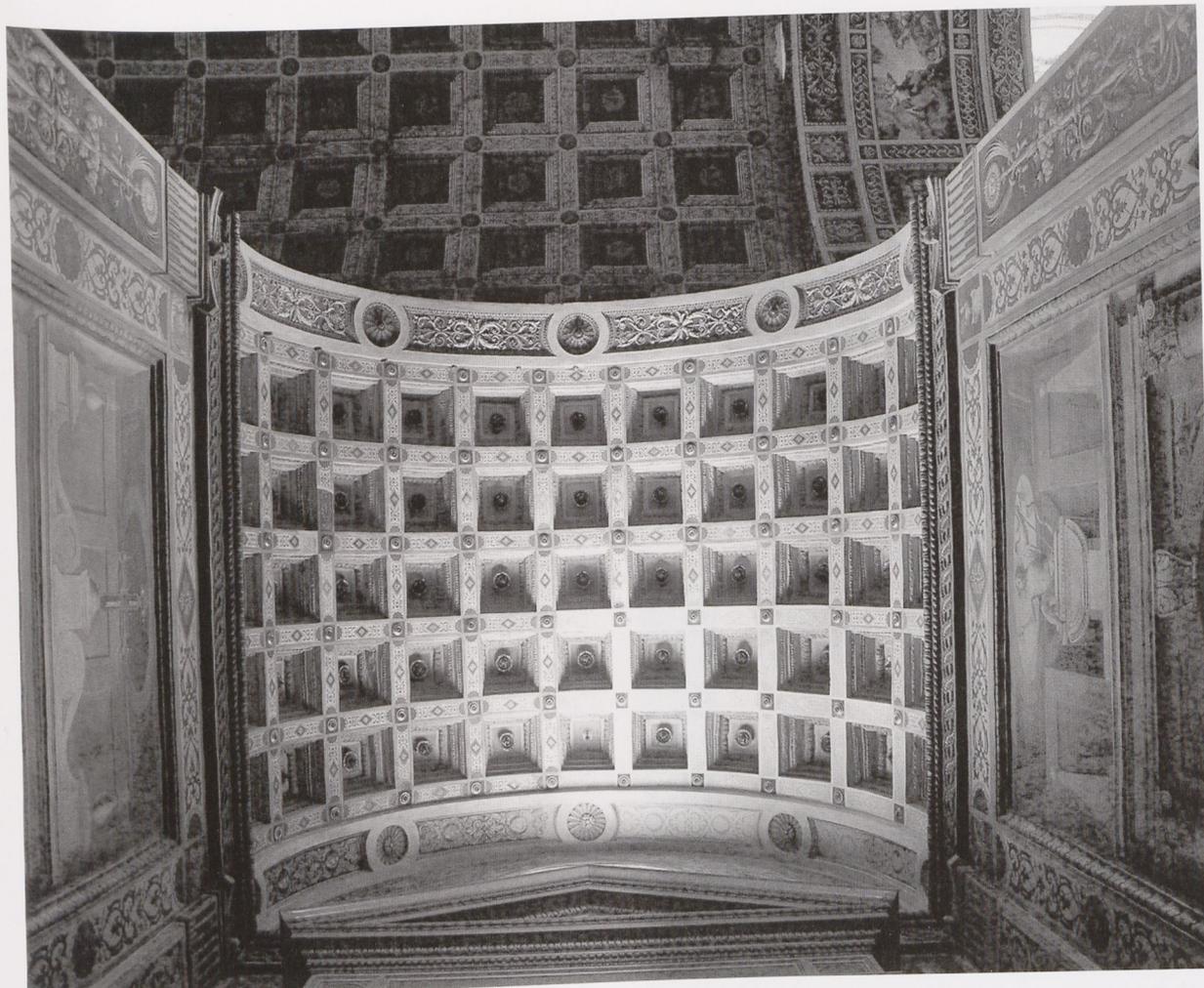
Nel 1481, probabilmente, solo l'ala occidentale della cripta, che faceva parte di un impianto centralizzato<sup>78</sup>, è consacrata, un caso unico nell'architettura ecclesiastica del primo Rinascimento (si veda scheda). Nel Duecento e nel Trecento le cripte avevano perso il loro significato e nel vecchio Sant'Andrea, ma neanche nei progetti rinascimentali per il nuovo San Pietro, sarà prevista una cripta per rendere accessibili le reliquie e i luoghi santi. I sotterranei di San Lorenzo a Firenze, di San Sebastiano a Mantova e di tante altre chiese rinascimentali erano utilizzati come cimiteri e non come cripte. L'idea della cripta di Sant'Andrea è senz'altro la conseguenza della venerazione crescente del Sangue di Cristo e potrebbe risalire al marchese, ad Alberti o addirittura

a Pio II stesso e al progetto di Manetti. In seguito, due seguaci di Alberti, Giuliano da Sangallo nel "Succorpo" del duomo di Napoli e Bramante nel duomo di Pavia e nell'ipogeo del Tempietto, ne riprenderanno il concetto.

Sia la cripta di Sant'Andrea sia le doppie chiocciolate inserite in ognuno dei quattro pilastri della crociera, una destinata alla discesa e l'altra alla salita, tengono conto di una crescente folla di pellegrini. La pianta della cripta corrisponde a quella della crociera albertiana e la sua croce greca riunisce il simbolo della crocifissione con l'ideale di un edificio a pianta centrale<sup>79</sup>. Due file di arcate su colonne che hanno riscontro nelle pareti sotto forma di paraste e sono completate da semplici capitelli tuscanici dividono ognuno dei quattro bracci in tre navate. La navata centrale, larga il doppio delle laterali, è coperta da una bassa volta a botte lunettata, mentre le collaterali sono suddivise da archi in campate quasi quadrate con volte a crociera che anch'esse si alzano solo leggermente sopra le arcate. Le paraste incorniciano nicchie semicircolari scavate nel muro a metà altezza e sono completate da archi ciechi che, probabilmente, avrebbero dovuto essere utilizzati per monumenti sepolcrali. Usciti dalle chiocciolate e entrati nella navata centrale di uno dei quattro bracci della cripta, i pellegrini potevano avvicinarsi all'altare con la reliquia e adorarla inginocchiati, come farà il visitatore apostolico nel 1575<sup>80</sup>, per poi tornare da una delle navate laterali alla chiocciola. Originariamente l'impianto della campata centrale della cripta era quadrato, mentre i suoi quattro bracci terminavano sul filo esterno delle scale. La cripta raggiungeva quindi, sui suoi due assi, una lunghezza di circa 60 braccia, tre volte la larghezza di 20 braccia delle quattro ali. Per allargarne il centro in un ottagono durante la campagna dei lavori degli anni 1597-1600 quattro colonne originali sono state tolte e, nella stessa occasione, i pilastri e le pareti all'inizio di ognuna delle quattro ali modificati. La cripta era illuminata da aperture nelle volte, chiuse con grate di ferro, aperture che, verso il 1697, saranno ingrandite<sup>81</sup>. Anche il linguaggio dei capitelli e delle volte è in favore di un'attribuzione ad Alberti<sup>82</sup> che, nel suo trattato, aveva descritto arcate su colonne senza trabeazione come *columnatio arcuata* caratteristica delle basiliche e le aveva già usate nel cortile di palazzo Rucellai e nel campanile di Ferrara<sup>85</sup>.

#### *Il pronao*

Il pronao si compone come gli archi trionfali della navata di un vano centrale e di due pilastri, ma è incoronato dal frontone del tempio (figg. 2, 4, 13, 14)<sup>84</sup>. Benché sicuramente costruito da Fancelli negli anni 1472-1488, secondo il progetto di Alber-



7. Chiesa di Sant'Andrea,  
Mantova,  
cappella grande  
con 11 file di cassettoni

ti, e benché preludio di tutta la chiesa, ne rappresenta però la parte di gran lunga più problematica. La sua larghezza, con circa 50 braccia (23,34 m), 1 braccio meno lunga degli archi trionfali della navata, era condizionata dall'asse longitudinale della chiesa e dalla posizione del campanile. La misura ridotta tra le paraste, che in questo punto corrisponde solo alla larghezza di due paraste rispetto alle quasi tre della navata, rafforza la spinta ascendente dei due pilastri laterali. Sia il distacco dell'arcata centrale dalle paraste sia il suo ordine completo diminuiscono notevolmente la somiglianza con l'Arco di Tito (fig. 8). Le paraste scanalate continuano negli aggetti della trabeazione e, solo grazie alla sima, la larghezza dell'archivolto corrisponde a quella delle paraste<sup>85</sup>. L'arcata si conclude in un *porticulum*, l'edicola protettiva del tempio corinzio descritta da Vitruvio, che Alberti aveva già realizzato nelle facciate del Tempio Malatestiano e di Santa Maria Novella<sup>86</sup>. Esso imita il sistema delle cappelle maggiori senza arrivare alla loro stessa perfezione linguistica e alla loro stessa straordinaria fattura. La volta del piccolo vestibolo destro è articolata da

undici file di cassettoni e cioè dal classico numero dispari, mentre la volta grande da dieci file, come nella maggior parte delle cappelle grandi, e la volta del vestibolo sinistro perfino da dodici<sup>87</sup>. I capitelli originali, che saranno sostituiti durante il grande restauro degli anni 1828-1832 e i cui frammenti superstiti, in parte colorati, sono ancora visibili, sono attribuibili più a Fancelli che non al maestro dell'interno e della cappella Rucellai<sup>88</sup>. Questo vale anche per il portale decorato esclusivamente da ghirlande d'acanto, che non è facilmente paragonabile con quelli più classicheggianti di Santa Maria Novella e di San Sebastiano<sup>89</sup>.

Poco organica è anche la pianta del pronao (fig. 14). Il *porticulum* – le cui semiparaste sugli angoli interni non continuano in archi "soffittati" – penetra nel muro della navata, muro che, prima dell'aggiunta delle paraste nel XVII secolo, era sottilissimo. Le cornici dell'imposta dei vestiboli minori sono semplificate e i loro archivolti vengono brutalmente tagliati dalle paraste.

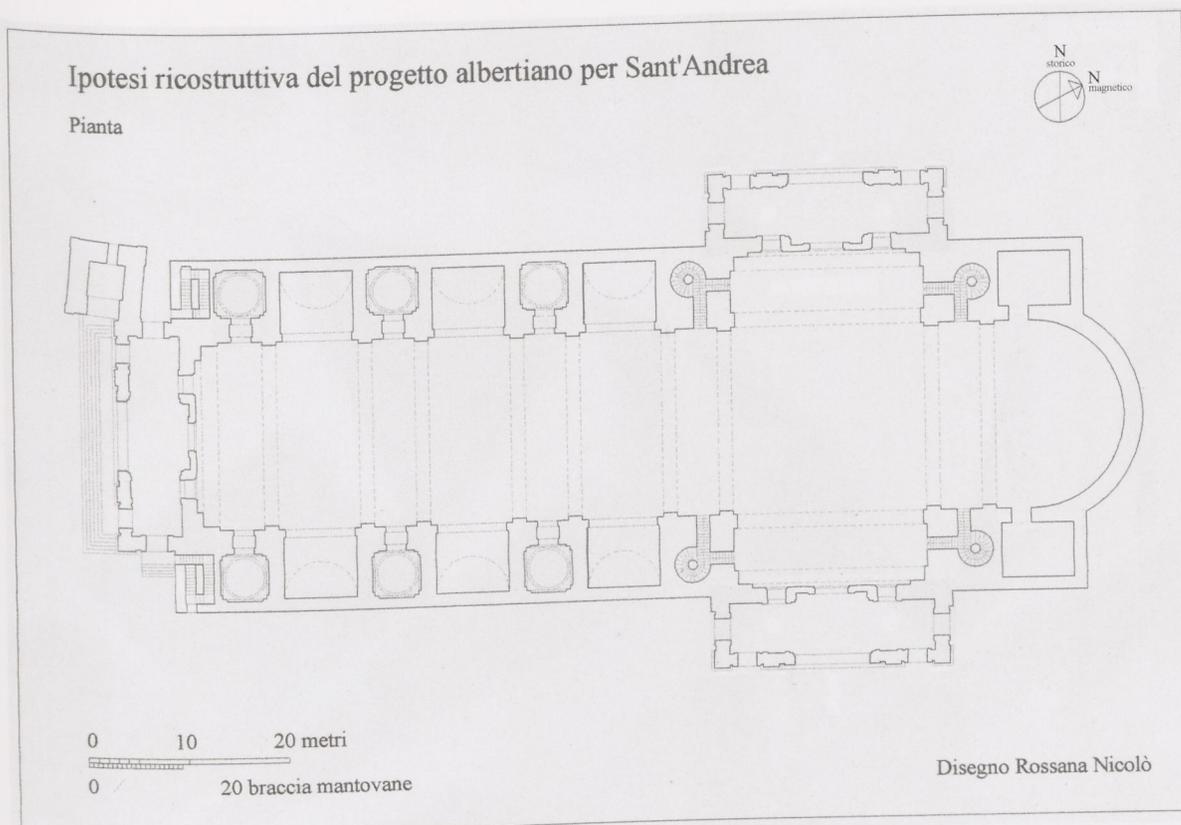
Evidentemente la profondità disponibile non bastava per raggiungere la stessa raffinatezza formale delle cappelle e un portico più esteso, verso ovest,



8. Arco di Tito, Roma

d'altra parte, avrebbe lasciato un vuoto poco opportuno tra pronao e campanile. Tutto questo sarà poi corretto da Giulio Romano nel pronao settentrionale, il cui muro perimetrale è molto più spesso<sup>90</sup>. Poco convincente è anche il rapporto tra le porte laterali del pronao, che sono troppo eccentriche per avere un riscontro con le porte laterali della navata<sup>91</sup>. Problematico è inoltre il fatto che la trabeazione del fronte destro del pronao non continua nella cornice della navata, ma ne viene parzialmente coperta (fig. 13). Tutto il pronao è collegato in maniera molto meno organica con il corpo della chiesa che non a San Sebastiano, e tutto questo disturba la "concinnitas" perfetta che caratterizza solo l'interno. Con qualche probabilità non solo l'ultimo terzo della volta, ma anche la parte superiore della crociera con "l'ombrellone" saranno stati realizzati

solo dopo la morte di Fancelli (fig. 2, 4)<sup>92</sup>. I muri esterni sopra le prime due cappelle piccole della navata sono chiusi e non lasciano penetrare la luce dai tondi dei pilastri<sup>93</sup>. Nel Cinquecento l'ombrellone è documentato solo dal disegno di Peter Vischer il Giovane, del 1515 circa, che lo rappresenta con un ordine completo e in asse sopra le paraste interne della facciata e quindi di dimensioni molto più grandi che non quelle realizzate. Forse Vischer era impreciso, forse correggeva una forma della quale non era convinto o forse riproduceva un progetto irrealizzato. Le forme attuali sono in ogni caso ancora meno compatibili con il linguaggio di Alberti e questa incomprensibile aggiunta si spiega probabilmente con motivi di ordine pratico. Dato che l'ordine grande del pronao corrisponde esattamente a quello della navata (fig. 2), il suo frontone e il suo tetto dovevano sovrapporsi a più della metà del rosone, e creando, come allo stato attuale, un terrazzo dietro il frontone del pronao, si rischiava che l'acqua piovana causasse gravi danni. Già Alberti e Fancelli devono aver cercato di risolvere questo problema – forse costruendo una falda, la cui inclinazione partiva dalla facciata e si concludeva nel muro perimetrale del pronao e creando un sofisticato sistema per il deflusso dell'acqua piovana, come proporrà poi Marconi alla fine del Settecento. Difficilmente l'ombrellone doveva diminuire invece la luce solare proveniente da Occidente, i cui raggi penetrano anche in numerose cattedrali medievali attraverso un rosone occidentale. È anche impossibile che un posto talmente disadorno e alto potesse servire all'annuale esposizione della reliquia, documentata, del resto, solo per l'interno della chiesa<sup>94</sup>. Il pronao settentrionale, finito nel 1550, segue quasi alla lettera quello occidentale, ma non sembra che Giulio Romano abbia progettato o cominciato un ombrellone. Alla fine del Settecento l'architetto Pozzo voleva evidentemente eliminarlo per poi inclinare il tetto del pronao davanti al rosone. Sul disegno di Marconi del 1788 il muro occidentale della navata appare senza ombrellone e i due speroni che aggettano dai lati del pronao non sono ancora simmetrici – diversamente da quello che si può vedere nei suoi disegni successivi o dallo stato attuale, che risale al progetto di Pozzo. All'interno degli speroni laterali si trovano due scale la cui continuazione fino alla quota del tetto risale probabilmente solo ai lavori al 1698 e difficilmente corrisponde al progetto di Alberti<sup>95</sup>. Ispirandosi al frontone superiore del Pantheon, che fa parte della cella e non del pronao, Alberti – che aveva infatti previsto frontoni sintetici per tutti e quattro i prospetti del San Sebastiano – potrebbe



aver pensato a un frontone superiore simile a quello che realizzerà poi Pozzo<sup>96</sup>.

Dalle ammorsature dei muri laterali della navata risulta che le nove coppie di contrafforti che rinforzano la grande volta dovevano salire, come a Sant'Agostino di Roma, fino sotto il tetto (fig. 10)<sup>97</sup>. La prima coppia dei contrafforti avrebbe dovuto essere integrata nella facciata occidentale della navata e il presumibile frontone superiore avrebbe dovuto essere prolungato fino ai contrafforti stessi. Le numerose incongruenze del pronao potrebbero spiegarsi con un repentino cambiamento di progetto. Alberti deve aver sperato, in un primo momento, di poter integrare e poi di poter eliminare il campanile<sup>98</sup> per far corrispondere il pronao alla sezione della navata, come sarà, per esempio, nelle successive opere di Bramante o nel progetto di Raffaello per il San Pietro<sup>99</sup>. Se così fosse stato, il fronte occidentale sarebbe stato articolato da un ordine colossale e incoronato da un unico frontone che avrebbe coperto i muri spogli e sporgenti ai lati del pronao. Il *porticulum* avrebbe ripreso le dimensioni della navata e protetto il rosone e il conflitto tra le porte interne ed esterne avrebbe potuto essere evitato. Dopo il fallimento di una tale soluzione "grande" potrebbero essere mancati i disegni precisi per una soluzione ridotta e, dopo la morte di Alberti, Fancelli, non dotato di uguale talento, potrebbe essere stato costretto a completarla secondo le sue capacità.

#### *I prospetti laterali*

Probabilmente già Alberti avrebbe voluto caratterizzare le due facciate del transetto con pronai uguali a quello occidentale. Se avesse semplicemente continuato i muri esterni della navata lungo il transetto, le facciate laterali sarebbero diventate troppo esili. Il pronao meridionale doveva aprirsi sull'attuale via Verdi, sarebbe stato visibile dal castello e, per questo motivo, Lodovico difficilmente avrebbe accettato botteghe lungo il fianco sud della navata. Il ritmo delle aperture nei muri esterni avrebbe dovuto essere molto più regolare di quello attuale. Grandi arcate, poste nella parte alta del muro perimetrale esterno, sovrastavano i tondi corrispondenti alle cappelle piccole. Tondi sovrapposti a finestre rettangolari corrispondevano invece alle cappelle grandi e si alternavano, nella zona alta, con i contrafforti e le nicchie tonde. Probabilmente l'abside avrebbe dovuto essere fiancheggiata da sacrestie delle stesse dimensioni delle cappelle grandi della navata, sopra le quali, dall'esterno, si sarebbe potuta vedere la calotta absidale. Alberti potrebbe aver previsto, sopra la crociera, una cupola emisferica senza tamburo e con gradoni esterni, come sarà realizzata, pochi anni dopo la sua morte, a Sant'Agostino di Roma, e circondata dalle quattro cupolette che dovevano proteggere le chiocciole dei pilastri dalla pioggia. Tutto l'esterno – come il pronao occidentale – doveva essere unificato da un intonaco chiaro.



10. Chiesa di Sant'Andrea, Mantova, esterno del lato sinistro

*Il progetto di Giulio Romano*

Solo Federico II riesce di nuovo a trovare un architetto a lui congeniale, e Giulio Romano deve essere rimasto affascinato quando è stato incaricato, verso 1525, di completare e di ammodernare il progetto del grande precursore della scuola romana, precursore del quale Raffaello deve avergli parlato. Probabilmente i due pilastri occidentali della crociera erano già stati cominciati da Fancelli, ma Giulio Romano è libero di allargare i tre bracci della crociera<sup>100</sup>. Raddoppiandone la profondità egli assimila la lunga e relativamente stretta chiesa al progetto raffaellesco per San Pietro – proposta funzionalmente giustificata sia dalla crescente massa dei pellegrini sia dal contesto urbano. Il pronao meridionale avrebbe dovuto essere ancora di più avvicinato a via Verdi e tra la sporgenza del transetto meridionale e la navata si sarebbe potuto creare lo spazio necessario per nuove botteghe. La distanza tra il transetto e il palazzo antistante sarebbe stata ridotta alla larghezza di una strada.

Riprendendo la sintassi e il vocabolario del progetto albertiano e rispettando la *conformitas* Giulio

segue l'atteggiamento di Raffaello e di Sangallo a San Pietro e di Peruzzi a San Niccolò di Carpi e a San Petronio di Bologna. Per allargare i tre bracci della crociera Giulio aggiunge a ogni pilastro una grande cappella.

Poiché i pilastri della crociera corrispondevano a quelli della navata, egli deve ridurre i lati esterni dei pilastri della crociera per poterne continuare nel transetto l'articolazione sintattica. Per poter dare alle nuove cappelle la stessa profondità di quelle della navata e per non alterare troppo lo schema esterno egli assottiglia lo spessore dei muri perimetrali esterni. Infine, probabilmente per dare alle arcate delle nuove cappelle un rapporto meno snello, egli riduce la larghezza del loro ordine minore. Sembra che Giulio abbia pensato a una cupola più pesante, con tamburo come fonte di luce. I due lati dei pilastri della crociera, che non erano contraffortati da cappelle, avevano quindi bisogno di paraste più corporee che dovevano proseguire negli archi della volta. Di conseguenza, le porte delle chiocciolate dovevano essere spostate, le loro finestre in buona parte chiuse e le nuove paraste avvicinate una



all'altra. Sia la maggiore plasticità del rilievo parietale sia il contrasto tra i pilastri caratterizzati da una maggior ascensione verticale e le arcate meno snelle delle cappelle del transetto ricordano immediatamente il San Pietro di Bramante, altro argomento per attribuire questi cambiamenti a Giulio Romano. Egli sostituisce, nella controfacciata del transetto sinistro, le esili paraste di Alberti con paraste più corporee, a comporre un ritmo trionfale, e fa corrispondere ai fasci delle paraste angolari le paraste strutturali della cupola.

Per poter assimilare la controfacciata occidentale della navata a quella del transetto settentrionale, Torri dovrà diminuire, nel 1702, la distanza tra le paraste dei primi pilastri della navata, e quindi spostare le porte delle due prime piccole cappelle leggermente fuori asse<sup>101</sup>; e, per lasciare inalterata la posizione delle porte laterali, dovrà ridurre la larghezza dei fusti delle due paraste centrali e lo spazio compreso tra queste in corrispondenza della controfacciata. Nel progetto albertiano, invece, la parasta occidentale dei primi pilastri avrebbe dovuto continuare sotto forma di parasta unica sulla con-

trofacciata, senza ulteriori aggiunte, come invece sarà nel progetto di Giulio Romano (fig. 9). Come nel San Pietro di Bramante e di Raffaello, le paraste corporee e aggettanti dei pilastri della crociera continuano negli archi della volta, benché lo stato attuale di questi ultimi non corrisponda esattamente alle idee di Giulio Romano. Lo spazio si allarga poi nella campata tra le sacrestie per restringersi di nuovo nell'abside che, secondo l'originario progetto di Alberti, avrebbe dovuto essere probabilmente più larga. Giulio riprende anche la soluzione dell'illuminazione con finestre tonde, mentre le finestre termali delle cappelle grandi saranno realizzate solo durante i lavori del 1597-1600, quando la chiusura delle finestre rettangolari richiederà l'ampliamento di quelle superiori (fig. 10)<sup>102</sup>. Per le finestre termali non erano stati predisposti né i muri della navata né quelli sul lato occidentale del transetto, al contrario delle nicchie tra i contrafforti delle finestre delle cappelle piccole o delle finestre termali sul lato orientale del transetto che risalgono solo alla fine del Cinquecento. Le finestre termali sono ancora rappresentate sui primi rilievi di Mar-

11. Chiesa di Sant'Andrea Mantova, interno visto dall'entrata



coni, ma saranno poi ritrasformate in tonde nel 1788 dall'architetto Paolo Pozzo.

La firma di Giulio si manifesta anche nelle differenze tra il pronao settentrionale dal suo prototipo occidentale. Giulio non sposta solo le porte per poter conferire alla controfacciata interna un carattere trionfale, ma ne aumenta anche la profondità, e riduce a quattro le file di cassettoni per poter realizzare un *porticulum* simmetrico e per evitare che le paraste taglino gli archi dei vestiboli laterali. La semplificazione del dettaglio non risale solo al progetto non finito, ma anche a una voluta astrazione tipica proprio delle sue prime architetture. Egli avrebbe dovuto aggiungere successivamente in stucco solo le mostre delle porte e delle nicchie, così come l'archivolto della grande arcata del *porticulum*, mentre per l'ordine minore e per i cassettoni non sembra siano stati previsti ornamenti di stucco.

#### *Il Sant'Andrea di Alberti*

La lunga e non sempre fortunata storia di Sant'Andrea insegna che la chiesa, come la vediamo oggi, non rappresenta un organismo perfetto e coerente, ma che ci vuole, come per tante altre architetture storiche significative, ricerca e immaginazione per riscoprirne il concetto originario. L'idea guida del progetto definitivo di Alberti era la fusione di tipo-

logie antiche come l'arco trionfale e il tempio con la tipologia di chiese monastiche come San Francesco a Rimini o la Badia Fiesolana. Il pronao collega l'arco trionfale e il fronte del tempio ed è, come il pronao del Pantheon, staccato dalla cella colossale e disadorna. Allo stesso tempo funziona come atrio di una chiesa, immediatamente riconoscibile come tale grazie al corpo longitudinale e alla sezione basilicale. Nella navata il visitatore avrebbe ammirato il profondo spazio di una chiesa a croce latina con cappelle e crociera e la cui tipologia risaliva al tardo medioevo, e sarebbe stato stupefatto dalla sua straordinaria larghezza di circa 18,60 metri che superava perfino quella del duomo di Firenze e ricordava la Basilica di Costantino, il presumibile tempio etrusco dedicato alla pace. La volta e, probabilmente, anche l'edra spoglia dell'abside dovevano ricordare il Tempio di Venere a Roma, le luminose cappelle l'Arco di Tito e l'alternanza di larghi pilastri e di cappelle il pianterreno dell'interno del Pantheon.

Nonostante tutte queste allusioni a prototipi pagani aspetti essenziali dell'interno – e non solo quelli tipologici e funzionali – sono di indubbia discendenza medievale. Come nelle cattedrali gotiche la luce doveva penetrare in maniera miracolosa da diversi livelli e da varie profondità. Le quaranta

13. Chiesa di Sant'Andrea, Mantova, pronao occidentale



14. Chiesa di  
Sant'Andrea, Mantova,  
pronaio,  
interno del *porticum*





finestre dovevano però essere inserite in lunghe pareti continue e la loro luce non essere filtrata da vetrate policrome con scene figurative, ma riflessa e moltiplicata da un intonaco bianco-marmoreo. Provenendo dai lati, essa non avrebbe abbagliato chi percorreva la navata verso est. Benché Alberti dia alla navata un rapporto netto e preferisce volumi spogli e stereometrici, egli, collegando le membrature in un sistema coerente e facendo corrispondere il pronao all'interno, si ispira di nuovo agli interni gotici.

Per arrivare alla crociera e alle cappelle, il visitatore doveva salire tre gradini. Avvicinandosi all'altare maggiore egli avrebbe visto la calotta sferica perfetta della cupola e i bracci del presbiterio, corti ma ben illuminati, che avrebbero conferito alla chiesa la forma simbolica della Croce. L'altare maggiore, uno dei pochissimi del Rinascimento a essere collocato esattamente nel centro della crociera, avrebbe dovuto indicare il punto sotto il quale era ubicata la reliquia. Forse l'altare avrebbe dovuto essere incoronato da un baldacchino con un

podio soprastante sul quale, nel giorno dell'Ascensione, la reliquia avrebbe potuto essere esposta e adorata dalle migliaia di fedeli che gremivano la chiesa. I pellegrini sarebbero potuti scendere da una delle quattro chiocciole alla cripta – una croce greca avvolta nella penombra e divisa da arcate su tre navate che ricorda più le chiese paleocristiane che non i templi pagani e che, come luogo, era anche formalmente il più adatto al culto del Sangue di Cristo. Le sue almeno ventidue nicchie nelle pareti laterali erano state probabilmente pensate per essere integrate in monumenti funebri destinati a personalità di spicco, privilegiate di essere sepolte “*ad sanctum*”.

Diversamente dal fasto interno, l'articolazione esterna doveva concentrarsi sui tre fronti del tempio e sulla cupola, mentre l'enorme volume spoglio della fabbrica sarebbe stato scandito soltanto dalle aperture scavate nel muro, come le chiese mendicanti o come il Pantheon senza l'originale decoro esterno. Ovviamente Alberti cercava il contrasto, caratteristico delle chiese medievali, tra esterno e interno, anticipando già nel pronao, come nell'*ouver-*

*ture* di un'opera lirica, i motivi principali. L'interno doveva rappresentare l'utopia di un mondo solenne, luminoso ed equilibrato. Come nessuna opera precedente esso visualizza il sogno rinascimentale dell'antico, di un mondo basato su ragione e bellezza, sulle leggi della natura, sull'uomo misura di ogni cosa e sull'ordine gerarchico dell'universo, di un mondo allo stesso tempo trionfante ed elevato da ideali metafisici. Il pronao annunciava questo mondo al credente che, appena entrato, si sentiva liberato dalle sofferenze, dal peso e dal caos della vita quotidiana ed era circondato da un cosmo vasto e statico senza dinamismi inquietanti. Incoronando il Sangue di Cristo con la cupola del Pantheon e le cappelle dei santi con archi trionfali, la chiesa glorificava l'anima umana e la sua origine divina senza nessun conflitto con l'antico paganesimo. Solo un maestro come Alberti – vero precursore dell'età post-medievale –, che combinava erudizione umanistica e rivelazione teologica e filosofica con l'esperienza creativa dell'architetto, era in grado di inventare una tipologia simile che, più di qualsiasi altra, rimarrà esemplare per secoli.

<sup>1</sup> E. Ritscher, *Die Kirche S. Andrea in Mantua*, in “*Zeitschrift für Bauwesen*” 49, 1899, pp. 1-20, 181-200, tavole 1-5. A Ritscher dobbiamo non solo i primi rilievi precisi, ma anche la prima analisi ancor oggi attuale, forse più di tante pubblicazioni successive; E. Hubala, *Alberti's Langhaus von Sant'Andrea in Mantua*, in *Festschrift Kurt Badt zum siebenzigsten Geburtstag*, Berlin 1961, pp. 83-120; E.J. Johnson, *S. Andrea in Mantua*, University Park, London 1975; H. Burns, *Leon Battista Alberti*, in F.P. Fiore (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, Milano 1998, pp. 149-156. Senza l'aiuto di Livio Volpi Ghirardini, che mi ha fatto accedere alle aree della chiesa non aperte al pubblico, questo studio non sarebbe stato possibile.

<sup>2</sup> F. Cerchiari, *La fabbrica di Sant'Andrea attraverso i documenti*, in A. Calzona, J. Connors, F.P. Fiore (a cura di), *Leon Battista Alberti: architetture e committenti*, atti del convegno (Firenze, Rimini, Mantova 2004), Firenze (in corso di stampa).

<sup>3</sup> Il nord storico devia di circa 45 gradi da quello geografico.

<sup>4</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, p. 77, doc. 10.

<sup>5</sup> Vedi Cerchiari in questo stesso catalogo.

<sup>6</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, p. 162.

<sup>7</sup> S. Balbi Di Caro (a cura di), *I Gonzaga. Monete, arte, storia*, Milano 1995, pp. 198-201.

<sup>8</sup> D.S. Chambers, *Sant'Andrea at Mantua and Gonzaga Patronage 1460-1472*, in “*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*”, 40, 1977, pp. 99-127; E.J. Johnson, *op. cit.*, pp. 6 ss., 61-64; P. Carpeggiani, C. Tellini Perina, *Sant'Andrea in Mantova un tempio per la città del principe*, Mantova 1987, pp. 11ss.; F. Cerchiari in c.d.s.

<sup>9</sup> C.L. Frommel, *Francesco del Borgo architetto di Pio II e Paolo II*, in Frommel in corso di stampa.

<sup>10</sup> Vedi F. Cerchiari in questo stesso catalogo.

<sup>11</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, pp. 64-68, 73ss., doc. 5, 6, 12, 18, 20, 21, 42, 44, 45, p. 77, doc. 8.

<sup>12</sup> P. Carpeggiani, E. Tellini Perina 1987, p. 18.

<sup>13</sup> P. Carpeggiani, E. Tellini Perina 1987, pp. 14-19.

<sup>14</sup> C.L. Frommel, *Villa Medici e la genesi della villa rinascimentale*, in C.L. Frommel in corso di stampa.

<sup>15</sup> B.L. Brown, *The Patronage and Building History of the Tribuna of the SS. Annunziata in Florence: a Reappraisal in the Light of new Documents*, in “*Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*” 25, 1981, pp. 117ss.

<sup>16</sup> Per l'attribuzione della Badia Fiesolana, si veda C.L. Frommel, *Villa Medici...*, in Frommel 2006.

<sup>17</sup> L. Volpi Ghirardini, *La presenza di Ludovico II Gonzaga nei cantieri delle chiese albertiane di San Sebastiano e di Sant'Andrea*, in a cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli (a cura di), *Il Principe architetto*, Atti del Convegno Internazionale (Mantova, 21-23 ottobre 1999), Firenze 2002, pp. 279-296.

<sup>18</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, p. 64, doc. 2.

<sup>19</sup> Leon Battista Alberti, *L'architettura (De re edificatoria)*, a cura di P. Portoghesi, Milano 1966.

<sup>20</sup> Vitruvius, *De architectura*, libro IV. 7, 1-2; R. Krautheimer, *Alberti's Templum Etruscum*, in “*Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*”, 4, 1961, pp. 65ss.

<sup>21</sup> Si veda infra. Con fusti larghi circa 5 braccia (2,35m). L'ordine di un portico di queste dimensioni sarebbe stato più piccolo di quello di San Pietro (2,68 m). La campata centrale della navata avrebbe dovuto essere illuminata solo ai lati, quella occidentale forse sia dai lati sia dal portico stesso.

<sup>22</sup> Si veda infra.

<sup>23</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, p. 64, doc. 3.

<sup>24</sup> A. Calzona, L. Volpi Ghirardini, *Il San Sebastiano e Leon Battista Alberti*, Firenze 1994.

<sup>25</sup> Si veda infra.

<sup>26</sup> A. Calzona in A. Calzona, L. Volpi Ghirardini 1994, pp. 188, doc. 113.

<sup>27</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, p. 64, doc. 4.

<sup>28</sup> D. Chambers 1977, pp. 99-127.

<sup>29</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, p. 65, doc. 7.

<sup>30</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, p. 65, doc. 8.

<sup>31</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, p. 66, doc. 13. In questa data non si può ancora trattare dei muri della nuova chiesa (cfr. ivi, p. 11).

- <sup>32</sup> Si veda infra.
- <sup>33</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, p. 10, 66, docc. 11, 12.
- <sup>34</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, pp. 67 ss., docc. 17-23.
- <sup>35</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, pp. 68 ss., doc. 25.
- <sup>36</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, p. 70, doc. 29.
- <sup>37</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, p. 72, doc. 39.
- <sup>38</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, pp. 15, 75, doc. 48.
- <sup>39</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*
- <sup>40</sup> La maggior parte di queste dediche fu poi cambiata e il battistero trasferito alla prima cappella a destra (Volpi Ghirardini 1992, p. 151, fig. 1).
- <sup>41</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, pp. 16, 75, doc. 47.
- <sup>42</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, p. 80, doc. 4; si veda infra.
- <sup>43</sup> Si veda infra.
- <sup>44</sup> In questo modo si spiega come sul disegno il piano di spiccatto sia sopraelevato di circa 0,60 m rispetto alla navata e come la paredana e il lato della cappella siano meno alti della stessa misura rispetto a quello verso la navata centrale. Il livello più elevato della crociera rispetto alla navata si spiega con la necessità di coprire la chiave di volta della campata centrale della cripta, più alta delle altre campate della cripta stessa.
- <sup>45</sup> P. Carpeggiani (a cura di), *Storia dell'architettura e dintorni. Dal Cinquecento al Novecento*, Milano 2002.
- <sup>46</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, p. 78, doc. 10.
- <sup>47</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, p. 18.
- <sup>48</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, p. 75, docc. 49, 50.
- <sup>49</sup> Si veda infra.
- <sup>50</sup> A. Belluzzi, K.W. Forster, *Palazzo Tè*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra, Mantova 1989, p. 317.
- <sup>51</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, p. 76, docc. 1-3. Nel 1553 e 1556 un muratore deve permettere agli operai della chiesa di traversare la sua bottega, anch'essa situata a sud della chiesa (E.J. Johnson, *op. cit.*, pp. 76ss., docc. 4, 5).
- <sup>52</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, p. 77, doc. 7.
- <sup>53</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, p. 77, doc. 9.
- <sup>54</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*
- <sup>55</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, p. 79, doc. 10.
- <sup>56</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, pp. 80ss., docc. 2, 3.
- <sup>57</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, pp. 80ss., docc. 2, 3.
- <sup>58</sup> Si veda il progetto di Vian (P. Carpeggiani, E. Tellini Perina 1987, pp. 159ss.) che propone di trasformare la cripta in un mausoleo destinato alla dinastia dei Gonzaga, con un solo accesso diretto dalla chiesa e con la chiusura delle chiocciolate.
- <sup>59</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, p. 34, 83 ss., doc. 3. Hubala (pp. 91-96) elogia Torri ("hohes Lob") e gli attribuisce i rinforzi dei pilastri e delle testate. Con criteri wölffliniani egli contrappone la travata ritmica tipicamente rinascimentale di Alberti a quella tipicamente barocca di Torri.
- <sup>60</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*
- <sup>61</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, pp. 35, 85, doc. 3.
- <sup>62</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, p. 87ss., docc. 1-5.
- <sup>63</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, pp. 87-91, docc. 8-17.
- <sup>64</sup> L. Volpi Ghirardini, *Sulle tracce dell'Alberti nel Sant'Andrea a Mantova. L'avvio di un'analisi archeologica e iconometrica*, in J. Rykwert, A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, catalogo della mostra, Milano 1994, pp. 224-241.
- <sup>65</sup> Le misure seguono i rilievi di Ritscher 1899, il braccio mantovano misura 0,4668 m e i calcoli sono di L. Volpi Ghirardini, *L'iconometria del San Sebastiano*, in Calzona, Volpi Ghirardini 1994.
- <sup>66</sup> C.L. Frommel, *La colonna nel "De re aedificatoria"*, in A. Calzona, F.P. Fiore (a cura di), atti del convegno "Il De re aedificatoria di Leon Battista Alberti" (Mantova 2002), in corso di stampa.
- <sup>67</sup> Si veda infra.
- <sup>68</sup> Si veda infra.
- <sup>69</sup> Si veda infra.
- <sup>70</sup> P. Carpeggiani, E. Tellini Perina 1987, pp. 67ss., figg. 3, 4, 8.
- <sup>71</sup> L. Volpi Ghirardini, *Annotazioni dal giornale dei lavori di restauro della Basilica di S. Andrea in Mantova dal 1985 al 1988*, in "Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana di scienza, lettere ed arti" 60, 1992, pp. 137-164.
- <sup>72</sup> L. Volpi Ghirardini 1892. L'ipotesi di H. Saalman (*Le finestre termali*
- del Sant'Andrea a Mantova*, in "Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana di scienza, lettere ed arti" 63, 1995, pp. 45-64) che le finestre termali siano originali non convince. Nel 1575 il visitatore apostolico ordina che le finestre delle cappelle siano fatte di vetro: "vitreum aliquid oculum non deesse cognoscatur" (E.J. Johnson, *op. cit.*, p. 78, doc. 10); e nel 1595 "l'occhio della Cappella di S.to Longino" viene "discoperto" (E.J. Johnson, *op. cit.*, p. 81, doc. 6).
- <sup>73</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, pp. 21ss., figg. 30, 51, 61.
- <sup>74</sup> P. Naredi Rainer, *Musikalische Proportionen, Zahlenästhetik und Zahlenymbolik im architektonischen Werk L. B. Alberti*; L. Volpi Ghirardini, *Numero e architettura*, in "Quadrante Padano", XV, n. 2, 1994, pp. V-VI; M. Frascari, L. Volpi Ghirardini, *Contra divinam proportionem, in Nexus II: architecture and Mathematics*, ed. K. Williams, Fucecchio 1998, pp. 65-74.
- <sup>75</sup> Si veda infra.
- <sup>76</sup> Vitruvius, III, 5.
- <sup>77</sup> C. Thoenes, *La dottrina della regola*, in R. Tuttle, B. Adorni, C.L. Frommel, C. Thoenes, *Vignola Jacopo Barozzi*, Milano 2002, pp. 341ss.
- <sup>78</sup> Si veda infra.
- <sup>79</sup> Si veda infra.
- <sup>80</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, p. 78, doc. 10.
- <sup>81</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, p. 82, doc. 1.
- <sup>82</sup> Si veda infra.
- <sup>83</sup> C.L. Frommel, *La colonna*, cit.
- <sup>84</sup> L. Volpi Ghirardini, *Ipotesi per una lettura globale della facciata della Basilica di Sant'Andrea in Mantova*, "Civiltà mantovana", terza serie, n. 7, Modena 1993, pp. 11-25.
- <sup>85</sup> L. Volpi Ghirardini, *La trabeazione del pronao del Sant'Andrea*, in *Leon Battista Alberti* 1994, pp. 519-521.
- <sup>86</sup> C.L. Frommel, in *La colonna*, cit.
- <sup>87</sup> Gentile comunicazione di Volpi Ghirardini.
- <sup>88</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, pp. 18 ss.
- <sup>89</sup> H. Burns 1998, pp. 137-140, 144-149.
- <sup>90</sup> Si veda infra.
- <sup>91</sup> Si veda infra.
- <sup>92</sup> H. Saalman, L. Volpi Ghirardini, A. Law, *Recenti scavi sotto l'"ombrellone" di Sant'Andrea in Mantova*, in "Atti e memorie", n.s., vol. LX, Accademia Nazionale Virgiliana, 1992, pp. 165-190.
- <sup>93</sup> L. Volpi Gheradini 1992, figg. 11, 12; si veda infra.
- <sup>94</sup> H. Saalman in H. Saalman, L. Volpi Ghirardini, A. Law, *op. cit.*; M. Bulgarelli (*Alberti a Mantova. Divagazioni attorno a Sant'Andrea*, in "Annali di Architettura", 15, 2003, pp. 9-35) la collega con la tradizione medievale nella Francia meridionale.
- <sup>95</sup> "...haber (nel 1697) poi accresciuti li due Pilloni Laterali a detta Muraglia (verso la Piazza), e rifondato altro Pillone del Pozzone, e fatt'un altro Pillone, contiguo alla Bottega del S.r Gio. Fran. Moro (e quindi all'angolo sudest) da fondamenti, sino alla sommità della Capella (la prima a destra), che a caggione d'una scala, è convenuto con gran spesa assicurarlo nel modo che al presente si trova"; "si principiò (nel 1698) alzare li due Pilastroni laterali verso la Piazza lunghi per cadauno braccia a 22,6; e larghi braccia a 12; con due Pozzoni nelli cantoni di q.li alti braccia a 22 per uno, compreso la cornice che li gira intorno, si alzò la Muraglia della facciata, col gran finestrone nel mezzo, si alzavano li altri due Piloni verso la chiesa, dove vi sono le due scale a lumaga, si sono fatte" (E.J. Johnson, *op. cit.*, p. 85ss., doc. 3).
- <sup>96</sup> La parte superiore delle due scale che fiancheggiano il muro occidentale della navata non corrispondono necessariamente al progetto albertiano.
- <sup>97</sup> G. Urban, *Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rom: Eine bau- und stilgeschichtliche Untersuchung*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 9/10, 1906/1907, fig. 241a; R. Samperi, *Il Sant'Agostino di Roma*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 2000.
- <sup>98</sup> Si veda infra.
- <sup>99</sup> Si veda infra.
- <sup>100</sup> Si veda infra.
- <sup>101</sup> E.J. Johnson, *op. cit.*, p. 85, doc. 3: "per ridurla (la controfacciata) simile a quelli delli due Bracci", che in quella data deve essere già stata realizzata.
- <sup>102</sup> Si veda infra.