

I PRIMI PROGETTI PER LA RICOSTRUZIONE DELLA BASILICA DI SAN PIETRO: DUE PROPOSTE IDEALI FRA ORIENTE E OCCIDENTE

Hubertus Günther

All'inizio della progettazione della basilica di San Pietro nel 1505, Bramante e Fra Giocondo presentavano due piani ideali, l'uno a pianta centrale, l'altro a navata longitudinale. La tipologia e l'iconografia di entrambi non trovano corrispondenze completamente soddisfacenti negli esempi delle chiese cristiane di Occidente e suggeriscono di andarne a cercare le forme e le ragioni altrove. Ho già proposto in diverse occasioni di estendere lo sguardo oltre la storia dell'architettura dell'Europa occidentale e centrale e di includere soprattutto il Vicino Oriente. Il presente contributo prosegue questi studi.

Configurazione del progetto ideale di Bramante

Il progetto ideale di Bramante fu destinato a presentare pubblicamente il proposito di ricostruire la basilica di San Pietro. Perciò qui sarà chiamato anche progetto di presentazione. La sua configurazione è tramandata attraverso il famoso 'piano di pergamena' conservato nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze (GDSU), che Antonio da Sangallo ha indicato «Pianta di Sto. Pietro di mano di Bramante che non ebbe effetto» (GDSU I A, fig. 3) e inoltre da varie medaglie destinate a diffondere la conoscenza del progetto: dalle medaglie di fondazione attribuite al Caradosso (Ø 55 mm, fig. 1); da due successive versioni più piccole – una delle quali fu fatta da Gian Cristoforo Romano nel 1509 (Ø 35 mm, fig. 2)¹ –; dalle medaglie commemorative del Bramante, parimenti attribuite al Caradosso² (Ø 44 mm, fig. 4), e dalle rappresentazioni della cupola nel Codice Mellon e nel *Terzo libro* di Sebastiano Serlio, sebbene alcuni dettagli potrebbero essere stati modificati³. Inoltre, il progetto è raffigurato su alcune medaglie successive e in un'immagine menzionata qui sotto.

Il progetto di presentazione prevede una chiesa a *quincunx* con quattro bracci trasversali essenzialmente identici che terminano in esedre e quattro torri agli angoli. La crociera è estesa a un ottagono ed è coronata da un'enorme cupola. Manca la facciata principale, mentre sono indicati soltanto piccoli avancorpi bassi con ingressi sui tre bracci trasversali. Il coro non è caratteriz-

1. Cristoforo Foppa detto Caradosso, medaglia di fondazione della basilica di San Pietro, originale realizzato nel 1506. Monaco, Staatliche Münzsammlung
2. Gian Cristoforo Romano, medaglia che ricorda la fondazione della basilica di San Pietro, originale realizzato nel 1509. Monaco, collezione privata



3. Donato Bramante, progetto di presentazione della fondazione della basilica di San Pietro, piano di pergamena. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (GDSU) 1 A



zato nel 'piano di pergamena', probabilmente sarebbe stato diverso dagli altri bracci, ma sicuramente non c'era una porta dietro l'altare maggiore.

La rappresentazione sulla medaglia di fondazione è troppo schiacciata rispetto alla ricostruzione dell'alzato proposta da Christoph L. Frommel tenendo conto dei piloni della crociera realizzati⁴ (figg. 1, 5). In particolar modo, il braccio anteriore è molto più largo di quello mostrato nel 'piano di pergamena', e quest'ampliamento rende la cupola troppo grande. Questa modifica non è stata forzata dalla forma della medaglia; al contrario, una struttura più stretta sarebbe entrata meglio all'interno del cerchio. Le proporzioni alterate si mantengono anche nella rappresentazione sulla medaglia del Bramante (fig. 4), sebbene per questa ragione l'immagine dell'edificio sia tagliata. In una illustrazione della medaglia incisa da Agostino Veneziano nel 1517 e nelle versioni successive più piccole, tuttavia, le proporzioni sono corrette in modo da restringere il braccio anteriore della croce e la cupola come nel 'piano di pergamena' e nella ricostruzione di Frommel (fig. 5). Il cambiamento non è casuale: la raffigurazione è stata completamente rivista e differisce anche in alcuni dettagli dalla versione grande della medaglia di fondazione. Le medaglie confermano che la presentazione con le proporzioni corrette si adatta molto meglio alla forma rotonda della medaglia. Da tutto questo si evince che la raffigurazione del progetto di presentazione sulle medaglie di fonda-

4. Cristoforo Foppa detto Caradosso,
medaglia di Donato Bramante,
originale realizzato nel 1506.
Monaco, Staatliche Münzsammlung



zione e sulle medaglie commemorative del Bramante è deliberatamente alterata in modo che la cupola appaia eccessivamente grande. Non era raro, d'altronde, modificare un progetto nella presentazione su una medaglia nell'intenzione di accentuarne il carattere. Per esempio, nelle raffigurazioni del castello di Civitavecchia e del Palazzo dei Tribunali sulle medaglie fatte coniare da Giulio II per commemorarne le fondazioni, gli elementi di fortificazione sono chiaramente esagerati per manifestare potenza e sicurezza⁵.

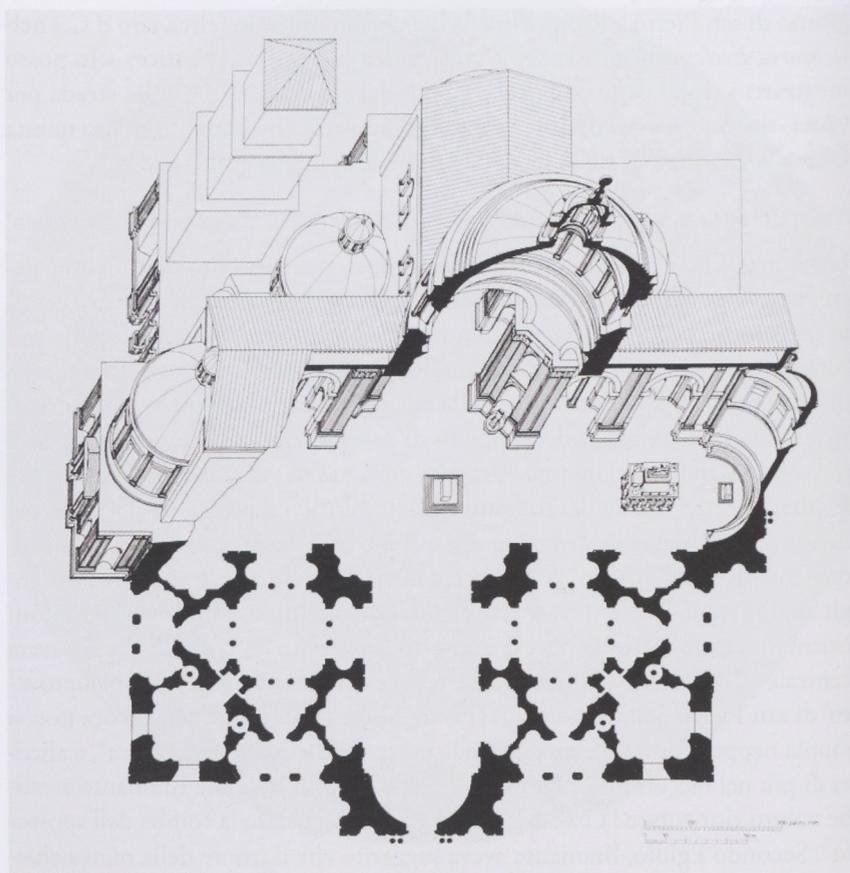
La medaglia di fondazione riporta sul retro due iscrizioni: nella parte superiore «TEMPLI. PETRI. INSTAURACIO» – cioè, la chiesa di San Pietro

viene o del tutto ricostruita o soltanto restaurata – e su uno sfondo roccioso «VATICANUS. M (ONS)». Le successive versioni più piccole della medaglia recano solo la seconda iscrizione. Lo sfondo roccioso può essere interpretato come indicazione che Pietro è la roccia su cui Cristo ha costruito la sua Chiesa, ma un motivo simile ricorre anche sotto l'allegoria dell'architettura sulle medaglie del Bramante. Certo è che l'identificazione «Vaticano» è importante perché richiama la presenza di san Pietro a Roma, grazie alla quale i papi rivendicano il primato nella cristianità. La prima testimonianza del soggiorno di san Pietro a Roma è quella del presbitero Gaio (circa 200 d.C.) nella *Storia Ecclesiastica* di Eusebio di Cesarea (2.25.6–7) che dice: «Io posso mostrarti i trofei degli apostoli. Puoi andare in Vaticano o sulla strada per Ostia, troverai i segni della vittoria degli apostoli che hanno fondato questa Chiesa» (traduzione della versione originale in lingua greca).

Assenza di riferimenti alle strutture precedenti e alla tradizione occidentale

Le rappresentazioni del progetto di Bramante non mostrano riferimenti palesi alla basilica costantiniana e alle fondazioni che papa Niccolò V aveva gettato per ampliarla con un coro ingrandito e un transetto. Il 'piano di pergamena' non indica neanche le dimensioni, l'altare maggiore e il luogo della tomba di San Pietro (fig. 3). Sulla base della progettazione posteriore, però, si ricostruiscono le dimensioni del progetto di presentazione in modo che i bracci trasversali siano larghi quanto la navata della basilica costantiniana o come le fondamenta del coro e del transetto di Niccolò V. La posizione del progetto invece è interpretata in diversi modi: o il suo braccio di coro sta sopra le fondamenta di Niccolò V⁶ o i piloni occidentali della crociera stanno in parte sugli angoli tra il coro e il transetto delle fondamenta di Niccolò V e i piloni orientali stanno agli angoli tra il transetto progettato da Niccolò V e la navata centrale costantiniana⁷. Questa incertezza è manifestata anche nel 'rimprovero' di san Pietro nella *Scimmia* (1517) di Andrea Guarna, «che ancora non si sappia neppure dove debbano porsi le porte» della sua nuova chiesa⁸, e ancora di più nel racconto di Egidio da Viterbo, dove si dice che Bramante avrebbe voluto riorientare la basilica di San Pietro e spostare la tomba dell'apostolo⁹. Secondo Egidio, Bramante aveva suggerito che il fronte della nuova chiesa non dovesse più affacciarsi a est come quello della vecchia basilica, ma a sud, in modo che davanti alla chiesa del secondo Giulio i visitatori potessero vedere l'obelisco del primo Giulio, cioè l'obelisco del Vaticano che era considerato un monumento a Giulio Cesare. Per fare in modo che l'obelisco si trovasse di fronte alla facciata del nuovo edificio, non solo la tomba di Pietro, ma l'intera chiesa avrebbe dovuto essere spostata. Questa idea ritorna nei disegni che collocano una chiesa a pianta centrale simile al progetto di presentazione, indipendentemente dalla posizione dei palazzi vaticani, in un cortile con edifici circostanti alla maniera delle terme imperiali¹⁰ (fig. 6).

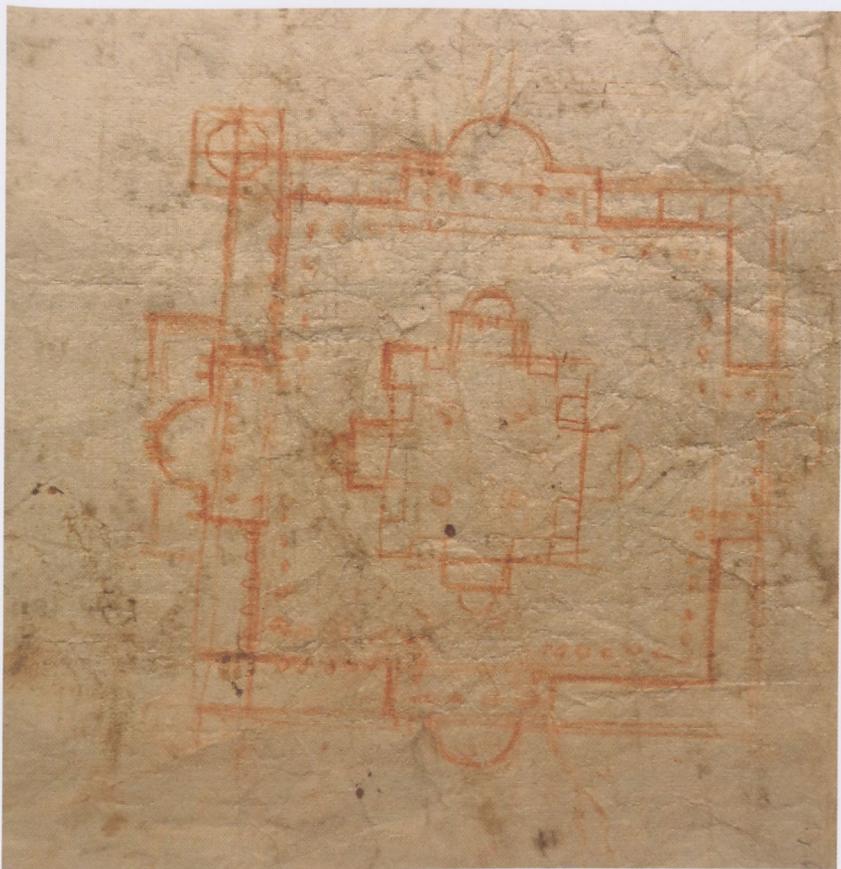
5. Donato Bramante, progetto di presentazione della fondazione della basilica di San Pietro, ricostruzione secondo il 'piano di pergamena' proposta da Christoph L. Frommel



Il progetto di Bramante ha un aspetto molto diverso dalla basilica costantiniana di San Pietro e dalle basiliche patriarcali o da altre chiese romane e in Occidente non c'era nessun'altra chiesa che gli somigliasse.

Era infatti insolito dare la forma di una pianta centrale a un santuario di grandissima importanza, così strano da far sorgere il dubbio che il 'piano di pergamena' e la medaglia di fondazione si riferissero invece a una basilica, in modo che la parte mancante del 'piano di pergamena' avrebbe rappresentato

6. Cerchia di Giuliano da Sangallo, chiesa a pianta centrale simile al progetto di presentazione per la fondazione della basilica di San Pietro in un cortile con edifici circostanti alla maniera delle terme imperiali. Firenze, GDSU 104 A



la navata e le medaglie mostrassero la chiesa dal retro con il coro. Tuttavia sono troppe le ragioni contrarie, in particolare l'improbabilità di un ingresso nel mezzo del coro cioè dietro l'altare maggiore e, inoltre, il fatto che un edificio era normalmente mostrato nella vista frontale. La pianta centrale corrispondeva certamente a un modello ideale del Rinascimento ma, nei fatti, le cattedrali o le grandi chiese di pellegrinaggio adottavano lo schema basilicale¹¹. Nel caso, poi, della basilica di San Pietro, le peculiarità della liturgia pon-

tificia e dell'alto clero rendevano ancora più necessaria la presenza di una navata lunga¹².

È altrettanto stupefacente che il progetto di presentazione abbia la forma di una chiesa a *quincunx*. Questo tipo di edificio non esisteva a Roma e non era comune nell'Italia centrale. Esso appartiene all'architettura bizantina e si era diffuso anche in Italia, ma soltanto nelle regioni influenzate dall'architettura bizantina, ovvero quelle settentrionali. Era prima di tutto caratteristico di Venezia: all'inizio del Rinascimento, infatti, a Venezia furono costruite una mezza dozzina di chiese a *quincunx*¹³. Ma il progetto di presentazione non corrisponde neanche alle chiese romano-bizantine a *quincunx* presenti a Venezia e nell'Italia settentrionale. Esse non hanno, come il progetto di presentazione, le cupole che risaltano negli angoli all'esterno, le coperture dei loro spazi d'angolo sono invece volte a crociera, cupole appese o cupole ribassate.

La cupola che è raffigurata sulla medaglia di fondazione domina l'edificio in modo ancora più prominente di qualsiasi altra cupola in Occidente. Serlio infatti dubitava che i piloni della crociera potessero sostenere una volta così pesante¹⁴. Infine, il progetto di presentazione differiva dalle chiese cristiane in Occidente per le quattro torri angolari e l'assenza di una facciata principale. Anche le chiese a pianta centrale e a *quincunx* e le basiliche con portici o vestiboli presentavano una facciata (come la basilica costantiniana di San Pietro, San Paolo fuori le mura, Santa Maria Maggiore, Santa Maria in Trastevere ecc.).

Nella cultura occidentale, il progetto di Bramante è molto più vicino alle rappresentazioni ideali di architettura del XV secolo, come la cattedrale della città di Sforzinda ideata dal Filarete (ca. 1460-1464)¹⁵, la targa attribuita a Brunelleschi con la guarigione del posseduto conservata al Louvre (ca. 1440)¹⁶, la veduta del tempio di Salomone su un'incisione di un anonimo fiorentino dell'incontro tra Salomone e la regina di Saba (terzo quarto del XV secolo)¹⁷ e diversi disegni nel Manoscritto B di Leonardo da Vinci (1490 circa). I due esempi più somiglianti si collocano all'inizio del Rinascimento nell'Italia settentrionale e sono apparentemente influenzati dall'architettura bizantina: una chiesa monumentale a pianta centrale, con molte cupole e calotte, che il Vecchietta ha dipinto in un affresco nella Collegiata di Castiglione d'Olona¹⁸ (ca. 1435) e la cappella a *quincunx* raffigurata sulla famosa medaglia dello Sperandio per il duca Francesco Sforza di Milano¹⁹ (1450-1466). Quest'ultima è stata anche letta come il modello idealizzato di un mausoleo (un edificio di simile configurazione si trova tra le architetture d'invenzione contenute in un gruppo di disegni dell'ex collezione Santarelli, ora GDSU²⁰). Tuttavia il monumento a pianta centrale del Vecchietta è troppo fantasioso e la cappella ideata dallo Sperandio è troppo piccola per ritenere che possano aver contribuito all'ideazione del progetto di presentazione; tutt'al più si può affermare che Bramante sia venuto in contatto con l'influenza dell'architettura

8. Moschea del sultano
Bayezid II. Istanbul



Barberiniano la cupola centrale sembra esser poggiata su un tamburo, simile al progetto di presentazione, e si vedono piccole cupole ai lati dell'esedra anteriore, come se anche la basilica di Santa Sofia fosse basata sullo schema a *quincunx* con cupole estradossate negli angoli. In effetti, la basilica ha ai quattro angoli spazi autonomi, ma sono più separati dallo spazio principale rispetto a una chiesa a *quincunx* e non sono coperti da cupole.

Nessun'altra costruzione anteriore assomiglia di più al progetto di presentazione, così come è mostrato sulla medaglia di fondazione, della moschea che il sultano Bayezid II, successore di Maometto II, ha fatto erigere a Costantinopoli²⁴ (fig. 8). Già molti viaggiatori nel Rinascimento avevano notato che la moschea ricalcava il modello della basilica di Santa Sofia²⁵. La moschea adotta l'impianto della chiesa con il grande spazio centrale coperto da una cupola che domina tutta la costruzione e le esedre annesse anteriormente e

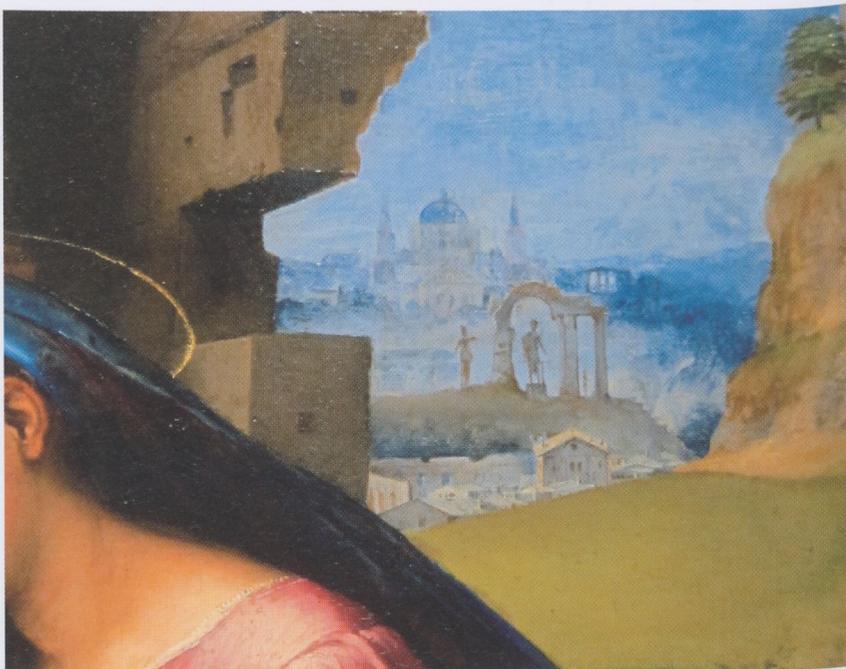
posteriormente con le loro semicalotte, ma gli spazi angolari sono gestiti come in una disposizione a *quincunx* in modo che, analogamente al progetto di presentazione, se ne vedano le cupole ai lati delle calotte delle esedre. Le torri del progetto di presentazione possono essere paragonate, volendo, ai minareti. Nella raffigurazione sulla medaglia di fondazione il progetto di presentazione è assimilato al disegno della basilica di Santa Sofia nel Codice Barberiniano e alla moschea di Bayezid II tramite l'evidente ingrandimento della cupola e la modifica delle proporzioni.

Certamente il progetto di presentazione non è così simile alla moschea di Bayezid quanto essa e le successive moschee dei sultani assomigliano invece alla basilica di Santa Sofia o quanto altre moschee di Costantinopoli riprendano le chiese giustiniane, ma una tale derivazione diretta da edifici 'estranei' non era usuale in Occidente. Il fenomeno corrispondente in Occidente della ricezione di edifici giustiniani sotto gli Ottomani è la ripresa dell'architettura romana antica nel Rinascimento che di solito era limitata agli ordini di colonne e talvolta ad altri singoli elementi.

Inoltre Bramante non conosceva per esperienza personale la basilica di Santa Sofia e la moschea di Bayezid II. Egli ne può aver ricavato soltanto qualche impressione da illustrazioni e descrizioni dei molti umanisti greci o viaggiatori italiani che venivano da Costantinopoli a Roma. C'erano le celebri descrizioni della basilica di Santa Sofia redatte da Procopio, da Manuel Chrysolaras (*Synkresis*, 1411, traduzione latina 1424)²⁶ o da Cristoforo Buondelmonte (1420)²⁷. E, tra queste, il testo di Procopio può facilmente sembrar fare riferimento a un impianto a *quincunx*. Nel Rinascimento era sufficiente che concordassero alcuni elementi essenziali per autorizzare talvolta paragoni vaghi come, per esempio, quello di San Vitale a Ravenna con la basilica di Santa Sofia²⁸.

Bramante doveva dedurre l'aspetto dei suoi modelli lontani dagli edifici che conosceva. Per ottenere una cupola imponente come quelle di Hagia Sophia e della moschea di Bayezid II, estese lo spazio principale secondo il modello della crociera a ottagono alla maniera delle grandi chiese italiane come il Duomo di Firenze, il Duomo di Pavia e la chiesa di pellegrinaggio di Santa Maria di Loreto. Per il resto il progetto di presentazione è stato adattato all'antico occidentale: San Lorenzo a Milano, che allora si credeva essere stato originariamente un tempio di Ercole²⁹, viene preso a modello per le torri ai quattro angoli e le esedre su tutti i quattro lati. Al momento di passare alla progettazione pragmatica, a partire da GDSU 8 Av, Bramante fa due schizzi di San Lorenzo e del Duomo di Milano ovviamente indicandoli come suoi modelli. La cupola doveva iniziare a gradoni come quella del Pantheon; l'anello di colonne intorno al tamburo trova riscontro nella ricostruzione del mausoleo di Adriano ricorrente dal Filarete in poi nelle rappresentazioni rinascimentali³⁰.

9. Gianfrancesco Penni, *Madonna col Bambino Gesù e San Giovanni Battista* (particolare), 1516–1517. Dorset, Kingston Lacy Bankes Collection



Se la moschea di Bayezid II fosse una chiesa cristiana e si trovasse nell'Europa occidentale, ne sarebbe stata notata senz'altro la chiara somiglianza con il progetto di presentazione. Ma non è questo il caso; di solito questo tipo di comparazioni non viene affrontato perché la storia dell'arte non prende in esame l'architettura pagana o ottomana e le regioni in cui si trovano moschee. Anche i parallelismi con la chiesa di Santa Sofia sarebbero stati maggiormente presi in considerazione se non fossero rientrati nell'ambito degli studi bizantini. La suddivisione delle moderne discipline scientifiche non dovrebbe però porre limiti all'analisi storica. In ogni caso, l'idea di associare la stravagante forma del progetto di presentazione con la basilica di Santa Sofia e con la moschea di Bayezid II a me sembra più plausibile che respingere come pura coincidenza la loro somiglianza generale e l'evidente differenza del progetto di presentazione dalle tipologie di tutte le chiese precedenti in Occidente.

Significato della configurazione del progetto ideale di presentazione

La storia inoltre insegna quanto le forme architettoniche siano spesso espressioni di certi significati. Per esempio, il cardinale Francesco Gonzaga censurò il progetto di Alberti per San Sebastiano a Mantova perché il suo aspetto non sarebbe stato consono alla fede per la quale era stato pensato: «io per ancho non intendeva sel avesse a reussire in chiesa, moschea o sinagoga»³¹. Per ragioni simili era stato criticato anche il coro a pianta rotonda della Santissima Annunziata a Firenze³². Alberti, al contrario, raccomandò il suo progetto per Sant'Andrea a Mantova con l'argomento che seguiva il modello di un tempio etrusco. Aveva quindi il vantaggio di corrispondere ai più antichi santuari di Mantova perché gli Etruschi avevano fondato Mantova, come già aveva notato Flavio Biondo³³. Pochi anni prima dell'inizio della ricostruzione della basilica di San Pietro, la confraternità tedesca e il re di Francia cominciarono a edificare le loro chiese a Roma esplicitamente nelle maniere delle loro nazioni con l'intenzione di farne un segnale della loro presenza nella città: Santa Maria dell'Anima³⁴ (dal 1499) e la Santissima Trinità dei Monti³⁵ (dal 1502). Un aspetto che non era senz'altro sfuggito alla Curia romana dato che Giorgio Vasari riferisce che lo stesso Bramante aveva consigliato i tedeschi nel progetto di Santa Maria dell'Anima³⁶ e il pittore delle vetrate della Santissima Trinità, Guillaume de Marcillat, fu immediatamente assunto al Vaticano³⁷.

Quando Ivan III aveva ampliato la residenza dei Granduchi di Mosca, il Cremlino, aveva incaricato l'architetto italiano Aristotele Fioravanti di costruire la cattedrale sul modello della cattedrale della Dormizione di Vladimir come chiesa a *quincunx* con cinque cupole esterne (1471-1479), evidentemente per dimostrare che la sede del Metropolita dei russi era stata trasferita da Vladimir a Mosca³⁸. Da parte loro, i veneziani all'inizio del Rinascimento fecero della chiesa a *quincunx* il proprio tipo di chiesa nazionale, apparentemente anche per dimostrare le loro condizioni politiche autonome³⁹: il modello era la piccola chiesa romanico-bizantina di San Giacomo di Rialto, considerata l'edificio di fondazione della città e datata alla tarda antichità. I veneziani riconoscevano il legame di San Giacomo e in generale del suo tipo di costruzione con Costantinopoli e gli attribuivano importanza in quanto rappresentativo del particolare legame di Venezia con l'Impero Romano d'Oriente a cui, in termini di legge, la laguna apparteneva. Questa connessione assicurò vari vantaggi politici alla Repubblica liberandola dalla sudditanza all'Impero Romano d'Occidente e comprovando di fatto la sua completa indipendenza. Persino la chiesa veneziana, con sommo rinascimento dei papi, aveva uno *status* speciale.

L'elenco degli esempi del significato politico di cui le forme architettoniche si fanno portatrici potrebbe continuare all'infinito. E questo solleva la questione del perché proprio il modello di presentazione per la chiesa più importante della cristianità si discostasse da tutto ciò che era comune in Occi-

dente e assomigliasse piuttosto alla basilica di Santa Sofia e ancora di più alla moschea di Bayezid II. Considerando anche la forte opposizione alla demolizione della basilica costantiniana⁴⁰, si potrebbe pensare che sarebbe stato più adatto almeno mantenere la tradizione. Paolo Cortesi così lamentava nel 1510: «Si comportano come se la chiesa di San Pietro fosse incendiata arbitrariamente...»⁴¹. Onofrio Panvinio riferisce che Giulio II aveva come avversari del suo progetto membri di quasi tutte le classi sociali, e specialmente i cardinali⁴². La critica all'intenzione di ricostruire la basilica, «che colla sola antichità sembrava chiamare a Dio gli animi più irreligiosi», era assunta da Andrea Guarna a soggetto principale del suo dialogo satirico *Scimmia*⁴³ e veniva inclusa da Erasmo da Rotterdam nel suo opuscolo *Julius exclusus e coelis*⁴⁴ (prima del 1517), mentre Vasari e Paolo Giovio definivano il progetto di Bramante «smisurato»⁴⁵.

Sebbene nella *Scimmia* si dica che sia stato Bramante con le sue insinuazioni e arti manipolatorie a suggerire a Giulio II di ordinare la demolizione della basilica di San Pietro⁴⁶, non mi sembra ragionevole limitarsi a guardare verso l'architetto nel cercare le ragioni della forma eccezionale del progetto di presentazione. La ricostruzione della basilica di San Pietro non era pensata per dare l'occasione al Bramante di manifestare il suo estro artistico. Nel caso di un edificio così importante è il committente a decidere cosa deve succedere. Questo accade oggi e abbondano le prove che accadesse anche nel Rinascimento. A proposito della basilica di San Pietro, la storia della progettazione successiva al progetto di presentazione non lascia dubbi sul fatto che il Papa e forse altri, cardinali o canonici, siano intervenuti. Bramante era libero di proporre ciò che voleva, ma fu il papa a decidere cosa alla fine sarebbe stato eseguito. Per esempio, Egidio da Viterbo riferisce che Giulio II rifiutò la proposta del Bramante di riorientare la basilica di San Pietro perché la tomba e la memoria del principe degli apostoli avevano la priorità sull'aspetto architettonico del nuovo edificio. Purtroppo, solo raramente il committente ha registrato per iscritto il proprio ruolo nella costruzione, come ha fatto Papa Pio II con l'ordine di impostare la cattedrale di Pienza secondo il modello delle chiese tedesche⁴⁸ o come la decisione della confraternità tedesca a Roma di costruire la propria chiesa «allemanico more».

Lo sfondo storico del progetto ideale di presentazione per la ricostruzione della basilica vaticana: la competizione con gli ottomani

Al fine di trovare una risposta plausibile alla questione su che cosa dovesse significare la particolare forma del progetto di presentazione, riassumo brevemente ciò che è noto sulle circostanze della ricostruzione della basilica di San Pietro. All'inizio del Rinascimento, la vecchia basilica non era più all'altezza delle aspettative riposte sulla chiesa più importante dell'Occidente. Il mercante fiorentino Giovanni Rucellai, durante la sua visita a Roma nell'anno

giubilare 1450, notava che la grandezza delle basiliche patriarcali, tra cui San Pietro, si avvicinava solo a quella delle principali chiese degli ordini mendicanti a Firenze e nessuna raggiungeva per dimensioni il Duomo di Firenze⁴⁹. Il diplomatico castigliano Pedro Tafur, dopo una visita alla basilica di San Pietro nel 1436, scriveva che era «abbastanza povera, mal trattata, sporca e in molti punti in rovina»⁵⁰. Anche altre testimonianze riportano le cattive condizioni della basilica; si diceva persino che fosse «fere collabentem» perché le pareti del claristorio erano considerevolmente inclinate⁵¹. Costantino aveva costruito la basilica in modo semplice con materiale di spoglio di edifici preesistenti e lo storiografo di Giulio II e confidente dei della Rovere, Sigismondo de' Conti, nel 1511 adduceva come argomento per la necessità di una ricostruzione che essa fosse di scarso valore artistico, perché sorta in un'epoca rozza in cui l'architettura 'elegante' era sconosciuta⁵². Anche in seguito Onofrio Panvinio (1530-1568)⁵³ o Heinrich Schickhardt (1599/1600)⁵⁴ confermarono questo giudizio che corrisponde all'opinione allora diffusa sul declino delle arti e dell'architettura nella tarda antichità⁵⁵. Il Vasari spiegava la decadenza dell'architettura romana con il fatto che Costantino avesse preso con sé tutti i buoni artisti trasferendo la capitale dell'impero a Costantinopoli e per questa ragione, logicamente, erano sorti edifici di rilievo poi solo in Oriente.

A riprova di questo parere c'era il fatto che la chiesa principale del cristianesimo in Oriente, la basilica di Santa Sofia era generalmente, sia in Oriente sia in Occidente, considerata l'edificio più bello del mondo⁵⁶. Sono innumerevoli le testimonianze di tale apprezzamento. Era un topos lodare un edificio paragonandolo a Santa Sofia così come al tempio di Salomone e tra i turchi era popolare la leggenda che la costruzione fosse avvenuta, proprio come per il tempio di Salomone, con l'aiuto della saggezza divina, leggenda che circolava talvolta anche in Occidente. Persino nella Curia romana era viva l'ammirazione per la basilica di Santa Sofia. Nel 1487 la città di Pavia aveva inviato il modello per la nuova cattedrale cittadina al cardinale Ascanio Sforza a Roma in modo che potesse, come si dice nella lettera, paragonarlo con gli altri edifici belli di Roma, ma soprattutto con il santuario più famoso del mondo, la basilica di Santa Sofia a Costantinopoli. Giovanni Francesco Poggio Bracciolini il Giovane, che era «Clericus camerae Apostolicae», presentava nel suo trattato *De officio principis* (1504) la costruzione di Santa Sofia come paradigma di magnificenza: Giustiniano l'avrebbe con «mirabilis artificio fabricato, quo nullum aiunt esse mirabilius»⁵⁸.

Niccolò V intraprese un coraggioso tentativo di rinnovare e ampliare la basilica di San Pietro. Gettò le fondazioni per un nuovo brano di coro con transetto e innalzò le mura sopra di esse fino a un'altezza di alcuni metri. Sebbene la misura fosse urgente e necessaria, incontrò una feroce resistenza e fu poco seguita dai papi successivi. La venerazione per la vetustà del santuario contava già allora per molti più dei suoi svantaggi.

Con l'Unione della Chiesa, proclamata nel 1439, si sarebbe ricomposta la divisione della Chiesa cristiana tra Oriente e Occidente. Purtroppo il decreto rimase sulla carta. Infatti, la situazione peggiorò: nel 1453 gli ottomani conquistarono Costantinopoli e il sultano Maometto II festeggiò l'ingresso nella capitale dell'Impero Romano con la conversione di Santa Sofia in moschea. Rispetto a questo evento calamitoso in Occidente si levarono molte voci di sconforto: la perdita della più magnifica chiesa del mondo, com'è stato sottolineato anche in questo contesto, e la sua trasformazione in moschea erano l'oggetto più frequente di queste 'lamentele'⁵⁹. Molti facevano appello alla riconquista di Costantinopoli, avvertendo che i turchi avrebbero presto conquistato anche Roma e sradicato il cristianesimo⁶⁰. Anche i papi volevano cancellare questa vergogna provando a lanciare una crociata contro i turchi⁶¹: Pio II si impegnò in tale proposito subito dopo la sua elezione nel 1458. Nella dedica al papa Piccolomini nel suo trattato *De Roma triumphante* (1459), Flavio Biondo invita alla crociata paragonando il trionfo della Roma antica con il trionfo della cristianità vincente sui turchi con l'aiuto di Dio e il richiamo alle antiche virtù. Anche Giulio II era desideroso di indire una crociata per 'liberare' Costantinopoli dagli infedeli. Nel 1509 entrò nella Lega di Cambrai con l'intento di trasformare l'alleanza in una crociata che gli avrebbe consentito di realizzare il sogno di celebrare la messa a Costantinopoli. Nonostante i molti ostacoli, Giulio avvierà di nuovo le iniziative per una crociata poco prima della sua morte, e i relatori le presero sul serio⁶². La basilica di Santa Sofia divenne, per così dire, l'emblema di Costantinopoli e il simbolo della speranza della riconquista della metropoli⁶³.

I progetti di crociata dei papi non ebbero effetto mentre la reputazione della Chiesa stava per ricevere un nuovo colpo: nel 1501 il sultano Bayezid II iniziò a costruire la sua sontuosa moschea sul modello della basilica di Santa Sofia e nel 1505 era già completata. Ora i turchi avevano anche un nuovo magnifico santuario alla maniera della chiesa più bella del mondo, la chiesa che un tempo aveva rappresentato il cristianesimo.

Nello stesso anno 1505 cominciava la progettazione del rinnovamento della basilica di San Pietro e nel 1506 Giulio II pose la prima pietra della nuova costruzione. Non c'è concretamente ragione di credere che questa coincidenza di date fosse soltanto casuale. La costruzione della moschea di Bayezid II era senz'altro nota alla Curia, poiché erano in corso contatti diplomatici e attive relazioni tra Oriente e Occidente in molti ambiti⁶⁴. Maometto il Conquistatore aveva inviato un'ambasciata amichevole a Venezia per invitare il doge a visitare Costantinopoli e, nonostante tutte le controversie, i veneziani chiesero a Bayezid II nel 1509 di appoggiarli contro il papa⁶⁵. Tre parenti stretti dell'ultimo imperatore di Costantinopoli, Andrea, Tommaso e Sofia Paleologo, erano fuggiti a Roma. E sempre a Roma il principe Cem, fratello di Bayezid II, fu imprigionato (morì a Capua nel 1495). A Costantinopoli c'erano

rappresentanze della Chiesa cristiana romana, perché gli ottomani non opprimevano le religioni straniere come facevano i cristiani. I resoconti dei soggiorni in Turchia nei secoli XV e XVI confermano spesso che gli ottomani non imponevano la loro fede ai credenti delle altre religioni e motivavano questa sorprendente differenza di atteggiamento con la spiegazione che i turchi avessero scelto la religione sbagliata⁶⁶. Anche di Bayezid II è riportata esplicitamente la tolleranza nelle questioni religiose⁶⁷. Di certo le rappresentanze cristiane romane residenti a Costantinopoli dovevano tenersi in contatto con Roma. E ancora: Pietro Aretino offrì i suoi servigi al sultano; Paolo Giovio scrisse nel 1531 a Roma il suo trattato sui turchi⁶⁸, mentre Benedetto Ramberti e Luigi Bassano, nei loro trattati sui turchi, descrivono in modo dettagliato la basilica di Santa Sofia e le moschee. Come usuale, esaltano la basilica di Santa Sofia come la più bella di tutte le chiese e moschee, ma fanno cenno anche alla bellezza delle nuove moschee. Ramberti scrive: «Vi sono le moschee di Soltan Baizit, Soltan Selin e di altri Signori, qual sono molto belle e benissimo fabbricate. Il che dichiara, che quando volessero, saperiano anco essi di far case e palazzi magnifici e sontuosi»⁶⁹. Giudizio che Vincenzo Scamozzi parafrasa nel suo trattato di architettura⁷⁰ (1615).

Di contro, ci sono testimonianze che i turchi avessero una conoscenza sufficiente dell'Occidente da sapere in quale pietosa condizione versasse la basilica di San Pietro. C'erano turchi a Roma che erano interessati alla sua nuova costruzione⁷¹. Maometto il Conquistatore impiegò diversi artisti italiani e fece venire Gentile Bellini a Costantinopoli per farsi ritrarre⁷². Bayezid II chiese aiuto a Michelangelo per costruire un ponte sul Bosforo per il quale anche Leonardo da Vinci gli aveva sottoposto un progetto. Tutto questo è ben noto, mentre lo è meno oggi il fatto che nel 1491 Bayezid II inviò in regalo a Papa Innocenzo VIII, come segno di riconciliazione, la punta della Sacra Lancia che era caduta nelle mani degli ottomani dopo la conquista di Costantinopoli e che ora è conservata in uno dei piloni di San Pietro. La Sacra Lancia era molto venerata e, insieme al Volto Santo, veniva più volte mostrata al popolo. La donazione è riportata nelle guide di pellegrinaggio e dimostra che Bayezid sapeva delle usanze cristiane⁷³.

Nell'orazione sull'età dell'oro tenuta davanti a Giulio II nel 1507, Egidio da Viterbo ha espresso quello che, in primo luogo, il papa si aspettava dalla ricostruzione della basilica di San Pietro: la grandezza delle fondazioni che aveva gettato avrebbero convinto tutti che non c'era in tutto l'universo nulla di più sublime, più magnifico, più possente, più spettacolare, più mirabile di questo tempio. Alla fine Egidio, con i consueti artifici retorici, presenta Giulio II come nuovo Salomone e Dio come promotore della ricostruzione⁷⁴. Similmente Raffaello, quando assumerà la direzione del cantiere della ricostruzione, sottolineerà come la nuova chiesa di San Pietro sia «la più gran fabbrica che sia mai vista»⁷⁵ (1514).

La volontà di creare il santuario più magnifico concordava con l'aver Raffaello definito la basilica di San Pietro «primo tempio del mondo»⁷⁶ e con la pretesa dei papi di guidare la cristianità in qualità di successori del principe degli apostoli. Giulio II non si basava però solo su idee teoriche, ma anche su pragmatiche considerazioni politiche. Niccolò V si era difeso dalle critiche del rinnovamento di San Pietro con l'affermazione che la Chiesa, se avesse voluto rafforzare la sua posizione contro gli attacchi interni e contro la minaccia turca, avrebbe dovuto mostrare il suo potere e la sua autorità nella sua sede in modo adeguato verso l'esterno. La fede della gente comune si sarebbe retta su piedi fragili e sarebbe scomparsa col tempo, se non fosse stata sostenuta da qualcosa di grande. Per sedimentare convinzioni ferme e indissolubili nella coscienza del popolo, ci sarebbe voluto qualcosa che parlasse agli occhi perché una fede sostenuta solo dai dogmi sarebbe rimasta sempre debole e vacillante. L'esperienza insegna quanto edifici grandi e duraturi, per così dire, monumenti eterni, che sembrano costruiti da Dio, rafforzino la devozione in chi li guarda. Simili opinioni erano espresse frequentemente nel Rinascimento e fatte risalire agli antichi Romani come motivazione per la costruzione dei loro monumenti giganteschi⁷⁷.

Se Giulio II voleva costruire il tempio più magnifico del mondo per dimostrare, come Niccolò V, la legittimità della rivendicazione di potere e dignità della Chiesa contro gli attacchi interni e la minaccia turca, allora cosa c'era di più indicato che superare la basilica di Santa Sofia e la moschea di Bayezid II? D'altronde, l'idea della competizione tra cristiani e gentili non era insolita. Secondo Francesco Albertini la ricostruzione della basilica di San Pietro avrebbe offuscato la gloria della Grecia e dell'Artemisio di Efeso, la meraviglia universale tra i templi pagani⁷⁸. Sigismondo de' Conti annunciava che la nuova chiesa di San Pietro sarebbe stata più bella e più grande di tutte le opere dell'antichità e la cupola più larga e più alta di quella del Pantheon⁷⁹. Confronti di questo tipo proseguirono anche in seguito⁸⁰. Bernardo Giustiniani vantava già nella sua cronaca di Venezia (1477-1489) in riferimento alla basilica di San Pietro che si trovava a malapena un tempio pagano che potesse rivaleggiare per ampiezza con le chiese degli apostoli. Poi i cristiani avrebbero costruito edifici ancora molto più grandi. La basilica di Santa Sofia fondata da Giustiniano avrebbe superato tutti gli altri edifici del mondo⁸¹. Questo giudizio viene ribadito ben cent'anni dopo nell'edizione ampliata del 1604 della guida di Venezia di Francesco Sansovino, sebbene non fosse più così ovvio dopo la costruzione della moschea di Bayezid II e delle successive moschee dei sultani⁸². Anche per l'imperatore Carlo V è riportato espressamente il desiderio che il suo palazzo a Granada superasse l'architettura moresca, in particolare certamente l'Alhambra che era ammirata dai visitatori di molti paesi europei⁸³. Lo stesso si può dire anche per altri edifici rinascimentali spagnoli, come la cattedrale di Siviglia costruita sopra la vecchia moschea.

D'altro canto, l'architetto ottomano Sinan scrive nella sua autobiografia, a proposito della moschea che realizzò per il sultano Selim II a Edirne, che in tutto il mondo si sarebbe detto che una tale opera fosse al di là delle capacità umane perché non si reputava possibile erigere nelle terre dell'Islam una cupola di pari grandezza a quella di Santa Sofia. Coloro che erano ritenuti architetti tra gli increduli peccatori avrebbero detto: «Abbiamo ottenuto una vittoria sui musulmani». Le loro pretese, insieme alle loro perverse false credenze, avrebbero così tormentato il suo (di Sinan) cuore da indurlo a costruire la cupola della moschea di Selim ancor più grande di quella della basilica di Santa Sofia⁸⁴.

In ogni caso, il progetto di presentazione per la chiesa di San Pietro, come mostrato sulla medaglia di fondazione, dimostra che la ricostruzione poteva competere con la moschea di Bayezid II.

Non era prassi che un progetto di presentazione fosse poi eseguito così com'era nei dettagli. Il 'piano di pergamena' del Bramante presenta alcune varianti per le soluzioni dell'interno e, forse, egli non aveva ancora deciso come realizzare l'alzato nei particolari. In generale, un architetto doveva e deve aspettarsi che il suo progetto sia adattato ai desideri del committente o ad altre condizioni di cantiere. Un esempio che proviene dal Rinascimento è quello di Francesco Gonzaga che, pur accettando il modello presentato da Alberti per Sant'Andrea, gli scriveva di venire a Mantova per spiegargli il progetto e per discutere i desideri di Ludovico. Quindi il marchese voleva prendere la propria decisione finale sulla base di questo incontro⁸⁵. Nel caso della chiesa bramantesca di San Celso è possibile osservare concretamente come il modello presentato sia poi stato modificato in fase di esecuzione della costruzione⁸⁶.

Il progetto di presentazione per la basilica vaticana però non fu soltanto modificato, ma «non ebbe effetto», com'è annotato da Antonio da Sangallo sul 'piano di pergamena'. Era stato esposto in pubblico ma, data la forte opposizione nei confronti della ricostruzione della basilica di San Pietro e l'assenza di riferimenti alla situazione reale nel 'piano di pergamena', penso che esso rappresentasse soltanto un progetto ideale, troppo stravagante per essere veramente destinato all'esecuzione, e che era inteso piuttosto come, per così dire, dimostrazione della valenza simbolica del nuovo edificio. Questo ricorda l'aneddoto della proposta di Dinocrate ad Alessandro Magno di ricavare dal Monte Athos una statua colossale del re che reggesse in mano una città. Anche il racconto di Egidio da Viterbo dell'idea di Bramante di spostare la tomba di Pietro può essere preso come una metafora della concezione ideale del progetto di presentazione. Sebbene la progettazione fosse andata ormai da tempo in una direzione diversa, il progetto di presentazione ha infatti continuato a essere mostrato nelle versioni posteriori della medaglia di fondazione, su una medaglia di Papa Leone X⁸⁷ e in un quadro della *Sacra famiglia con san Giovannino* dipinto da Gianfrancesco Penni nel 1516-1517 (fig. 9). Qui,

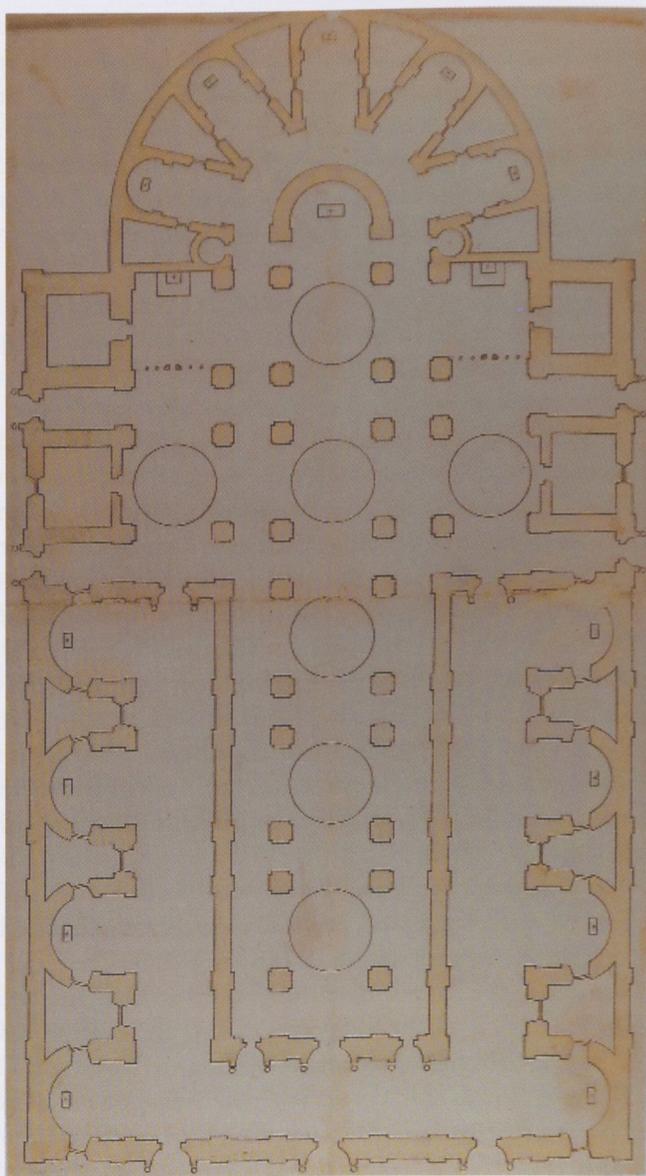
in ogni caso, è certo che il progetto di presentazione figura soltanto come un simbolo della ricostruzione della basilica di San Pietro.

Con la presentazione in pubblico di un progetto ideale così singolare Giulio II ha adottato lo stesso comportamento di Niccolò V nell'identica situazione. Niccolò V aveva infatti risposto alle gravi riserve contro il rinnovamento della basilica di San Pietro e del palazzo papale in modo tutt'altro che modesto, senza minimizzare le spese del suo progetto. Al contrario, Giannozzo Manetti, nella sua descrizione, aveva esagerato le previsioni di spesa. Giulio II potrebbe aver inteso, attraverso il suo progetto ideale di presentazione, reagire con altrettanta esagerazione.

Apparentemente, al tempo della posa della prima pietra, era ancora controverso quello che sarebbe dovuto accadere alla basilica di San Pietro. L'iscrizione della prima pietra, che Giulio II pose il 18 aprile 1506, è riprodotta in modo diverso dai due maestri di cerimonie. Paride de' Grassi afferma: «*aedem principis apostolorum in Vaticano vetustate ac situ squalentem a fundamentis restituit*». Invece Giovanni Burcardo ricorda: «*hanc basilicam fere collabentem reparavit*»⁸⁸. Dalle relazioni di Vasari e Ascanio Condivi risulta che Giulio II originariamente volesse riallacciarsi al progetto di Niccolò V di ripristinare la navata costantiniana e di costruire la parte occidentale nuova⁸⁹. Il nuovo coro doveva contenere la sua tomba a opera di Michelangelo. Per proseguire i lavori di Niccolò V, la prima pietra fu posata sulle sue fondazioni, che quindi furono decisive per la nuova costruzione. Certamente non era favorevole per la statica impostare gli enormi piloni della crociera per metà su vecchie fondazioni e per metà su nuove che non si erano ancora assestate. Le crepe che presto apparvero sui piloni potrebbero essere dovute a questo. I primi disegni del Bramante per la realizzazione – quello sul verso del piano alternativo a pianta centrale presentato da Giuliano da Sangallo (GDSU 8 Av) e due disegni che mostrano le relazioni con le vecchie strutture, l'uno in GDSU 7945 Av e l'altro in un primo tentativo in GDSU 20 A – danno l'impressione che si volesse, così come previsto da Niccolò V, perfino includere le colonne della basilica costantiniana nella ricostruzione⁹⁰. Inizialmente, Bramante combinò il progetto di restaurare ed espandere la basilica costantiniana con la nuova idea di circondare la tomba di san Pietro con una corona di grandi colonne, similmente a quanto voleva fare sul Gianicolo intorno al luogo della crocifissione dell'apostolo.

Progetto ideale di Fra Giocondo per la ricostruzione della basilica vaticana
La proposta per una ricostruzione della basilica di San Pietro a navata longitudinale presentata oltre al progetto a pianta centrale di Bramante consiste in un disegno soltanto su carta, ma grandissimo (92 × 50 cm), indicato da Antonio da Sangallo come «Opinione e disegno Di fraiocondo per santo pietro Di roma»⁹¹ (GDSU 6 A, fig. 10). Come nel 'piano di pergamena' mancano

10. Fra Giovanni Giocondo,
progetto per la ricostruzione
della basilica di San Pietro.
Firenze, GDSU 6 A (riproduzione
di Heinrich von Geymüller)

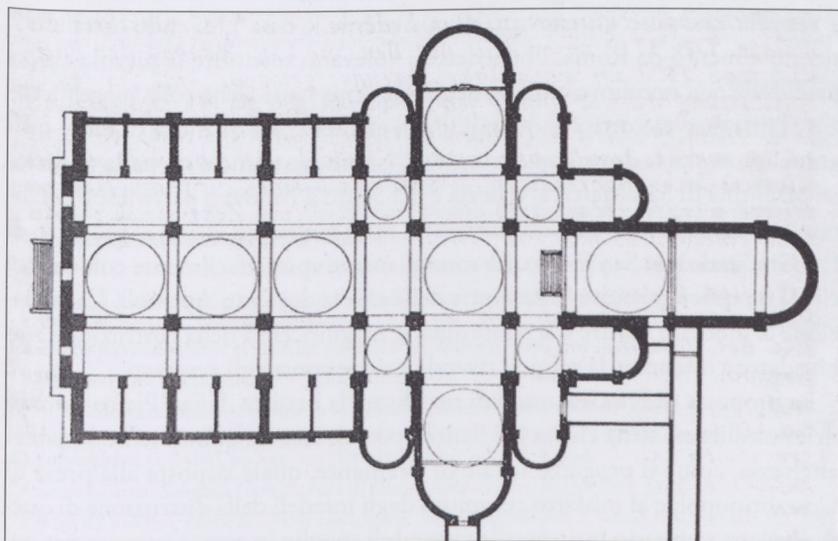


riferimenti concreti alle strutture preesistenti e informazioni sulle dimensioni. Senza la designazione di Antonio, non si assocerebbe il disegno di Fra Giocondo alla progettazione di San Pietro. La posizione della tomba di Pietro è segnata da un rettangolo, ma il significato di questo segno non è chiaro finché non si conosca la destinazione della pianta. Diventa tanto più evidente che anche questa 'opinione' sta nella tradizione bizantina: in questo caso una basilica alla maniera bizantina con cupole sulla crociera e su tutti i bracci della croce. Anche questo tipo di edificio esisteva in Occidente solo nei luoghi in cui l'influenza bizantina era diffusa, principalmente a Venezia e nel Veneto, occasionalmente nell'Italia meridionale. Gli esempi di spicco di questa tipologia precedenti alla ricostruzione della basilica di San Pietro sono San Marco a Venezia e la basilica di Sant'Antonio a Padova, e nella pianta di Fra Giocondo il riferimento alla tradizione locale è evidente. Sorge però la domanda su cosa abbia indotto un così arguto teorico dell'architettura come Fra Giocondo a ritenere questo tipo di costruzione appropriato per la chiesa più importante del cristianesimo.

In Oriente l'esempio più eminente della tipologia che Fra Giocondo riprese nel suo progetto è la chiesa dei Santi Apostoli a Costantinopoli, che aveva costituito il modello per San Marco a Venezia⁹². Era la vecchia sede del patriarca della chiesa ortodossa e il santuario più importante dopo la chiesa imperiale di Santa Sofia; come la basilica di Santa Sofia fu fondata da Costantino e ricostruita da Giustiniano nella sua forma finale; Costantino e la maggior parte dei suoi successori vi erano sepolti, Cristoforo Buondelmonte riteneva che tutti gli imperatori romani d'Oriente fossero stati sepolti lì⁹³. Anche alcune preziose reliquie erano conservate nella chiesa degli Apostoli: tra le altre vi furono temporaneamente ospitate anche le ossa del fratello di san Pietro, sant'Andrea, che in Oriente era talvolta venerato più di Pietro poiché fu il primo a riconoscere il Messia. La chiesa dei Santi Apostoli era stata distrutta da Maometto il Conquistatore nel 1461 per costruire al suo posto la propria moschea con la sua tomba. Nelle 'lamentele' sulla conquista di Costantinopoli viene duramente criticato il fatto che i turchi avrebbero distrutto le tombe di Costantino e dei suoi successori, di sant'Elena e di altri santi e rubato le insegne reali che vi furono trovate⁹⁴.

Tra la chiesa di San Pietro a Roma e quella degli Apostoli a Costantinopoli c'erano diversi parallelismi, prima di tutto, erano entrambe le chiese principali della gerarchia ecclesiastica ed entrambe erano chiese degli apostoli. In San Pietro, oltre alle reliquie dei principi degli apostoli, era conservata dal VI secolo la testa di san Luca evangelista e Pio II aveva chiesto a Tommaso Paleologo, fratello dell'ultimo imperatore dell'Impero Romano d'Oriente, di portare a Roma la testa di sant'Andrea in modo che potesse riposare accanto alle ossa di san Pietro, cosa che il Paleologo fece nel 1460⁹⁵. Nel 1462, la preziosa reliquia fu traslata nella basilica di San Pietro con grandissime celebrazioni, rap-

11. Basilica Santa Giustina.
Padova (aus *Reclams
Kunstführer. Oberitalien Ost*,
bearb. von Erich Egg et al.,
Stuttgart 1965, S. 330)



presentate sul monumento funebre del papa in Sant'Andrea della Valle come suo principale merito. Fu in quest'occasione che Pio II fece restaurare e allargare la piazza abbandonata davanti alla basilica vaticana. Nel 1462-1463 Paolo Romano eresse l'Edicola di Andrea di fronte al Ponte Mollo nel punto in cui il papa aveva ricevuto la testa nella domenica delle palme del 1462⁹⁶. Nella cerimonia, Pio II aveva invocato sant'Andrea con una preghiera chiedendogli aiuto per sconfiggere i turchi in modo che la sua testa potesse tornare a Costantinopoli. Oggi la testa di sant'Andrea è conservata in uno dei quattro piloni della crociera della basilica di San Pietro insieme a tre reliquie di Cristo, tra cui la Santa Lancia che Bayezid II aveva spedito da Costantinopoli.

Questi parallelismi suggeriscono che Fra Giocondo abbia deliberatamente preso la chiesa degli Apostoli a Costantinopoli come modello. Forse il Papa chiese a Fra Giocondo la sua 'opinione' proprio perché, essendo veneziano, conosceva meglio la tradizione bizantina. Però per evocare la memoria della chiesa dei Santi Apostoli, anch'egli, come aveva fatto Bramante per il suo progetto di presentazione, si doveva rivolgere al modello di edifici simili a lui noti, in questo caso quindi San Marco e la basilica del Santo a Padova.

L'idea che anche la memoria della chiesa dei Santi Apostoli abbia determinato l'opinione di Fra Giocondo è rafforzata dalla nuova costruzione di Santa Giustina a Padova (da prima del 1525 secondo il modello di Matteo della Valle; fig. 11)⁹⁷. In questa chiesa erano e sono ancora custodite le ossa di due evangelisti, san Matteo e san Luca, i cui sarcofagi sono esposti alle due estremità del transetto⁹⁸. L'autenticità della reliquia di san Matteo non fu mai seriamente contestata, ma i benedettini di santa Giustina dovettero difendere l'autenticità della loro reliquia di san Luca contro i francescani di San Giobbe a Venezia, che pure sostenevano di possederne le ossa⁹⁹. Avendo ottenuto il riconoscimento da Roma, i benedettini volevano sostituire la piccola chiesa medievale con un nuovo edificio degno dei loro santi «che colla magnificenza e colla maestà corrispondesse [...] alla qualità e alla quantità di tante insigni reliquie, che la dovevano decorare»¹⁰⁰. Il nuovo edificio sta nella tradizione bizantina di San Marco a Venezia e del Santo a Padova a parte il suo orientamento verso le nuove chiese cassinensi, ma è molto più vicino al progetto di Fra Giocondo per San Pietro. La somiglianza si spiega facilmente con il fatto che si intendeva evocare la memoria della chiesa dei Santi Apostoli. L'associazione al modello illustre e la straordinaria magnificenza della costruzione erano adatte a difendere la propria rivendicazione contro gli avversari.

La proposta di Fra Giocondo di riedificare la basilica di San Pietro sul modello idealizzato della chiesa dei Santi Apostoli assume quindi senso se intesa anch'essa, come il progetto ideale di Bramante, quale risposta alla presa di Costantinopoli e al misfatto compiuto dagli infedeli della distruzione di questo insigne santuario insieme alle venerabili spoglie in esso contenute per costruire al suo posto la moschea del Conquistatore. Il parallelismo fra i due progetti rafforza l'idea che, allo stesso modo, Bramante intendesse a sua volta rappresentare una risposta alla conquista di Costantinopoli, alla profanazione di Santa Sofia e alla costruzione della moschea di Bayezid II, eretta sul modello di questo santuario incomparabile e che superava di gran lunga la vecchia basilica di San Pietro in termini di forme artistiche e magnificenza. Certo, la proposta qui avanzata è un'ipotesi. Ma gli studi storici richiedono delle ipotesi se non si limitano a un superficiale positivismo. Il fattore decisivo per la valutazione è quale ipotesi sia la più plausibile. Nelle circostanze storiche date, è improbabile che i riferimenti dei due progetti per San Pietro alla tradizione bizantina e alle seguenti vicende ottomane siano una pura coincidenza.

Note

¹ Giuseppe Toderi e Fiorenza Vannel, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, 3 voll., Firenze 2000, vol. 1, pp. 11-12, cat. 9-11; vol. 2, p. 643, cat. 2012, p. 647, cat. 2024; Adolfo Modesti, *Corpus Numismatum omnium Romanorum Pontificum*, 6 voll., Formello 2002-2018, vol. 1, 2002, pp. 186-187, cat. 205-207; *Tu es Petrus. Il tempio di Pietro nelle medaglie dei Papi. Catalogo della mostra*, a cura di Giancarlo Alteri e Michele Palazzetti, Città del Vaticano 2007, pp. 43-45, 123, 140, 162, 138-139 (ridisegno);

Christoph L. Frommel, «Medaglia di fondazione per la posa della prima pietra», in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura* (catalogo mostra Venezia), a cura di Henry Millon e Vittorio Magnago Lampugnani, Milano 1994, pp. 603-604, cat. 284; Nikolaus Staubach, «Der Ritus der imposition primarii lapidis und die Grundsteinlegung von Neusankt-Peter», in *Sankt Peter in Rom 1506-2006*, a cura di Georg Satzinger, Monaco di Baviera 2008, pp. 29-40; Georg Satzinger, «Baumedailen: Formen, Funktionen. Von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts», in *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, a cura di Georg Satzinger, Münster 2004, pp. 97-137, in particolare pp. 107-108.

² Toderi/Vannel 2000 (nota 1), vol. 1, p. 12, cat. 12; Modesti 2002-2018 (nota 1), vol. 1, pp. 186-187, cat. 206; Alteri/Palazzetti 2007 (nota 1), p. 122; Christoph L. Frommel, «Medaglia commemorativa di Bramante», in *Rinascimento* 1994 (nota 1), p. 604, cat. 285; Hans W. Hubert, «Perspektiven auf Bramantes Virtus in Wort und Bild», in *Die Virtus in Kunst und Kunsttheorie der italienischen Renaissance. Festschrift für Joachim Poeschke zum 65. Geburtstag*, a cura di Thomas Weigel, Münster 2014, pp. 111-138.

³ The Morgan Library & Museum, New York (MLM), Codex Mellon, fol. 71v; Sebastiano Serlio, *Il terzo libro di Sabastiano Serlio Bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antiquita di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*, Venezia 1540, c. XL; Franz Graf Wolff Metternich, *Die frühen St.-Peter-Entwürfe 1505-1514*, a cura di Christof Thoenes, Tübinga 1987, pp. 40-41, 164-174. Per tutti i disegni trattati in questo contributo adesso cfr. *Giuliano da Sangallo. Disegni degli Uffizi* (catalogo della mostra Firenze), a cura di Dario Donetti, Marzia Faietti e Sabine Frommel, Firenze 2017, con ampie indicazioni della letteratura.

⁴ Christoph L. Frommel, «San Pietro», in *Rinascimento* 1994 (nota 1), pp. 399-423, figg. 7, 9.

⁵ Christoph L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 voll., Tübinga 1973, vol. 2, pp. 327-335; Arnaldo Bruschi, «Bramante e la funzionalità. Il Palazzo dei Tribunali: 'turres et loca fortissima pro commoditate et utilitate publica', *Palladio*, 7 (1994), pp. 145-156.

⁶ Wolff Metternich/Thoenes 1987 (nota 3), p. 20.

⁷ Paul Marie Letarouilly, *Le Vatican et la basilique de Saint-Pierre de Rome*, Parigi 1982; Hans W. Hubert, «Bramantes St. Peter: Entwürfe und die Stellung des Apostelgrabes», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 51 (1988), pp. 195-221; Frommel 1994 (nota 1), p. 406.

⁸ Andrea Guarna, *Scimmia* (1517), a cura di Giuseppina Battisti, Roma 1970, p. 58-59.

⁹ Egidio da Viterbo, *Historia viginti saeculorum*, Biblioteca Angelica, Roma, Ms. lat. 502, cc. 112v-113r (prima del 1518); Christoph L. Frommel, «Die Peterskirche unter Papst Julius II. im Licht neuer Dokumente», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 16 (1976), pp. 57-136, in particolare pp. 89-90, doc. 8.

¹⁰ GDSU 104 A e MLM, Codex Mellon, fol. 70v; Hans Hubert, «Fantasticare col disegno», in *Sankt Peter in Rom 1506-2006*, a cura di Georg Satzinger e Sebastian Schütze, Monaco di Baviera 2008, pp. 111-125, figg. 10-11.

¹¹ Jens Niebaum, *Der kirchliche Zentralbau der Renaissance in Italien*, Monaco di Baviera 2016.

¹² Sible de Blaauw, *Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale. Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri*, 2 voll., Città del Vaticano 1994.

¹³ John Mc Andrew, *Venetian Architecture of the Early Renaissance*, Cambridge, Massachusetts 1980, pp. 528-544; Manfredo Tafuri, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Torino 1986; Anna Maria Odenthal, *Die Kirche San Giovanni Crisostomo in Venedig. Ein Beitrag zur venezianischen Sakralarchitektur des späten 15. Jahrhunderts*, Bonn 1985, pp. 79-80; Norbert Huse e Wolfgang Wolters, *Venedig. Die Kunst der Renaissance*, Monaco di Baviera 1986, pp. 94-95; Hubert Günther, «Leitende Bautypen in der Planung der Peterskirche», in *L'Église dans l'architecture de la Renaissance* (atti del convegno Tours 1990), a cura di Jean Guillaume, Parigi 1995, pp. 41-78.

¹⁴ Serlio 1540 (nota 3), c. XL.

¹⁵ Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura* (1460-1464), a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi, 2 voll., Milano 1972, vol. 1, pp. 165, 182-207, 246-253, figg. 24, 26.

¹⁶ Isabelle Hyman, «Examining a Fifteenth-Century Tribute to Florence», in *Art the Ape of Nature. Studies in Honor of H. W. Janson*, a cura di Moshe Barasch e Lucy Freeman Sandler, New York 1981, pp. 105-126.

¹⁷ Paul von Naredi-Rainer, *Salomos Tempel und das Abendland*, Colonia 1994, p. 111.

¹⁸ *Rinascimento* 1994 (nota 1), p. 381.

¹⁹ Sabine Eiche e Gregory Lubkin, «The Mausoleum Plan of Galeazzo Maria Sforza», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 32, 3 (1988), pp. 547–553, in particolare p. 547; *Rinascimento* 1994 (nota 1), p. 459, cat. 50.

²⁰ GDSU 159 S; Gustina Scaglia, «Fantasy Architecture of Roma antica», *Arte Lombarda*, 15 (1970), pp. 9–24.

²¹ Hubertus Günther, «Gli elementi provenienti dall'Italia settentrionale nell'architettura di Bramante a Roma», *Arte Lombarda*, 176–177, 1–2 (2016), numero monografico, *Bramante a Milano e l'architettura tra Quattro e Cinquecento* (atti del convegno Milano 2014), a cura di Bruno Adorni et al.

²² Richard Krauthheimer, *Architettura paleocristiana e bizantina*, Torino 1986.

²³ Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano (BAV), Barb. lat. 4424, c. 20r. Christine Smith, «Cyriacus of Ancona's seven Drawings of Hagia Sophia», *The Art Bulletin*, 69 (1987), pp. 16–32.

²⁴ Ho già sottolineato la somiglianza del progetto di presentazione con Santa Sofia e la moschea di Bayezid II in Hubertus Günther, *Was ist Renaissance. Eine Charakteristik der Architektur zu Beginn der Neuzeit*, Darmstadt 2009b, pp. 63–66. Il riferimento alla moschea di Bayezid II è stato ripreso da Marie Tanner, «Jerusalem on the Hill: Rome and the vision of St. Peter's in the Renaissance. Nicholas V and Julius II», in *La Basilica di S. Pietro*, a cura di Giovanni Morello, Roma 2012, pp. 153–169. Si veda anche Wolfgang Müller-Wiener, *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls*, Tübinga 1977, pp. 384–190; Stéphane Yerasimos, *Konstantinopel. Istanbuls historisches Erbe*, Gütersloh 2000, pp. 246–248; Dogan Kuban, *Ottoman Architecture*, Woodbridge 2010, pp. 199–207; Hubertus Günther, «Die osmanische Renaissance der Antike im Vergleich mit der italienischen Renaissance», in *Sultan Mehmet II. Eroberer Konstantinopels – Patron der Künste*, a cura di Neslihan Asutay-Effenberger e Ulrich Rehm, Colonia et al. 2009a, pp. 93–138; Günther 2009b, pp. 275–283.

²⁵ Luigi Bassano, *Costumi et i modi particolari della vita de' Turchi*, Roma 1545, cc. 8r–9r; Pierre Gilles, *The antiquities of Constantinople*, traduzione di John Ball, New York 1988, p. 155; Nicolas de Nicolay, Konrad Saldörffer e Donatus Acciaiolus, *Von der Schifffart und Rayß in die Turkey unnd gegen Orient*, Norimberga 1572, c. 42v; *The Turkish Letters of Ogier Ghiselin de Busbecq, Imperial Ambassador at Constantinople 1544–1562*, traduzione di Edward Seymour Forster, Oxford 1927, p. 34; Chiara Cardini, *La porta d'Oriente. Lettere di Pietro Della Valle, Istanbul 1614*, Roma 2001, pp. 78, 81–82.

²⁶ «Zwei Briefe des Manuel Chrysolaras», a cura di Franz Grabler, in *Europa im XV. Jahrhundert von Byzantinern gesehen*, Graz et al. 1965, pp. 111–141, in particolare pp. 124–125. Cfr. Helene Homeyer, «Zur Synkresis des Manuel Chrysolaras, einem Vergleich zwischen Rom und Konstantinopel», *Klio*, 62 (1980), pp. 525–534. Per l'influsso di Manuel Chrysolaras, sugli umanisti cfr. Giuseppe Cammelli, *Manuele Crisolora*, Firenze 1941, pp. 43–106.

²⁷ Cristoforo Buondelmonte, *Description des iles de l'archipel* (1420), a cura di Émile Legrand, Parigi 1897, pp. 241–242; Giuseppe Gerola, «Le vedute di Costantinopoli di Cristoforo Buondelmonti», *Studi Bizantini e Neellenici*, 3 (1931), pp. 249–265; Phyllis Williams Lehmann, «Theodosius or Justinian? A Renaissance Drawing of a Byzantine Rider», *The Art Bulletin*, 41 (1959), pp. 39–57, in particolare p. 40.

²⁸ Per esempio di San Vitale a Ravenna si riteneva che fosse formato alla maniera della basilica di Santa Sofia a Costantinopoli. Desiderio Spreti, *De amplitudine, de vastatione et de instauratione urbis Ravennae*, Venezia 1489, p. 62; Tomaso Tomai, *Historia di Ravenna*, Ravenna 1580, p. 21; Girolamo Fabri, *Le sacre memorie di Ravenna antica*, Ravenna 1664, p. 359; Girolamo Fabri, *Ravenna ricercata*, Bologna 1678, pp. 57–58; Corrado Ricci, *Tavole storiche dei mosaici di Ravenna*, 8 voll., Roma 1930–1937, vol. 6, 1935, pp. 6–7; Friedrich Wilhelm Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, 3 voll., Wiesbaden 1969–1989, vol. 2/2: Kommentar, 1976, p. 54.

²⁹ Giuseppina Mompeglio Mondini, *La tradizione intorno agli edifici romani di Milano dal sec. V al sec. XVIII*, Milano 1943, pp. 20–21; *La basilica di San Lorenzo in Milano*, a cura di Gian Alberto Dell'Acqua, Milano 1985; Günther 1995 (nota 13), pp. 52–53.

³⁰ Filarete ha rappresentato la ricostruzione del mausoleo di Adriano nel rilievo della crocifissione di san Pietro sulla porta Argentea; altre rappresentazioni della stessa ricostruzione: il disegno di Marcanova; Bernard Ashmole, «Cyriac of Ancona», *Proceedings of the British Academy*, 45 (1957), pp. 25–50; la rotonda nello sfondo dell'«Orazione nell'Orto degli ulivi», Andrea Mantegna, Altare di San Zenò, Verona; l'incisione del «Trionfo degli uomini sui satiri» di Jacopo de' Barbari; il disegno di Vittore Carpaccio, «Presentazione di Maria al Tempio» agli Uffizi, cfr. Jan Lauts, *Carpaccio. Gemälde und Zeichnungen*, Colonia 1962, p. 279, cat. Z 21, fig. 199; cfr. anche cat. Z 61, fig. 12; l'edificio a pianta centrale in un affresco del Vecchieta nella collegiata di Castiglione Olona. *Rinascimento* 1994 (nota 1), p. 381.

- ³¹ Arturo Calzona, *Mantova città dell'Alberti. Il San Sebastiano: tomba, tempio, cosmo*, Parma 1979, p. 243, doc. 106.
- ³² Ludwig H. Heydenreich, *Studien zur Architektur der Renaissance. Ausgewählte Aufsätze*, Monaco di Baviera 1981, pp. 1-13 («Die Tribuna der SS. Annunziata in Florenz»).
- ³³ «Mantuam urbem vetustissimam ab Etruscis conditam...», Flavio Biondo, *Blondi Flavii Forliviensis De Roma Triumphante Libri Decem* [...], Basilea 1531, p. 360 («Italia illustrata»).
- ³⁴ Franz Nagl, *Urkundliches zur Geschichte der Anima in Rom*, Roma 1899 (dodicesimo supplemento di *Römische Quartalschrift*); Josef Lohninger, *S. Maria dell'Anima. Die deutsche Nationalkirche in Rom*, Roma 1909; Michael Rohlmann, «Antigisch art Alemannico more composita. Deutsche Künstler, Kunst und Auftraggeber im Rom der Renaissance», in *Deutsche Handwerker, Künstler und Gelehrte im Rom der Renaissance* (atti del convegno Roma 1999), a cura di Stephan Füssel e Klaus A. Vogel, Wiesbaden 2000-2001 (2001), pp. 101-180.
- ³⁵ Hubertus Günther, «Demonstration avantgardistischer Architektur 'à la mode française' an der SS. Trinità dei Monti in Rom», in *Aufmaß und Diskurs. Festschrift für Norbert Nussbaum zum 60. Geburtstag*, a cura di Astrid Lang, Berlino 2013, pp. 187-211; Hubertus Günther, «The French Way of Building in Rome: S. Agostino and SS. Trinità dei Monti», *Opus incertum*, 6 (2020), pp. 34-53.
- ³⁶ Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori ed architettori* (1568), a cura di Gaetano Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885, vol. 4, 1879, p. 155.
- ³⁷ Hubertus Günther, «Der ursprüngliche Chor der SS. Trinità dei Monti in Rom und der Glasmaler Guillaume de Marcillat», in *Lichträume. Festschrift für Brigitte Kurmann-Schwarz zum 65. Geburtstag*, a cura di Katharina Georgi e Barbara von Orelli-Messerli, Petersberg 2016, pp. 76-83.
- ³⁸ Günther 2009a (nota 24), pp. 67-70.
- ³⁹ Hubertus Günther, «Geschichte einer Gründungsgeschichte. S. Giacomo di Rialto, San Marco und die venezianische Renaissance», in *Per assiduum studium. Festschrift Ursula Nilgen*, a cura di Annelies Amberger, St. Ottilien 1997, pp. 229-258. Hubertus Günther, «Byzantine Cupolas and the Myth of the Ancient Origins of Venice», in *Romanesque Renaissance. Carolingian, Byzantine and Romanesque Buildings (800-1200) as a source for New All'Antica Architecture in Early Modern Europe (1400-1700)*, a cura di Konrad Ottenheym, Leiden, Boston 2021, pp. 263-305.
- ⁴⁰ Ludwig Freiherr von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, 16 voll., Friburgo in Brisgovia 1886-1933, vol. 3: Innozenz VIII. und Alexander VI., 1924, pp. 920-924; Hubertus Günther, «'Als wäre die Peterskirche mutwillig in Flammen gesetzt'. Zeitgenössische Kommentare zum Neubau der Peterskirche und ihre Maßstäbe», *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 48 (1997a), pp. 67-112; Hubertus Günther, «I progetti di ricostruzione della basilica di S. Pietro negli scritti contemporanei: giustificazioni e scrupoli», in *L'Architettura della Basilica di San Pietro. Storia e Costruzione*, a cura di Gianfranco Spagnesi, Roma 1997b, pp. 137-148.
- ⁴¹ Paolo Cortesi, *De cardinalatu*, Roma 1510, c. 21v; Günther 1997a (nota 40), pp. 89-90.
- ⁴² Onofrio Panvinio, *De rebus antiquis memorabilibus et praestantiae basilicae Sancti Petri apostolorum principis libri septem* (1530-1568), a cura di Angelo Mai, *Spicilegium Romanum* 9, 1844, p. 229. Frommel 1976 (nota 9), p. 91, doc. 9.
- ⁴³ Guarna (1517) 1970 (nota 8), p. 104.
- ⁴⁴ Guarna (1517) 1970 (nota 8). Erasmus von Rotterdam, *Ausgewählte Schriften*, a cura di Gertraud Christian, Darmstadt 1995, vol. 5, pp. 90-95, 106-107.
- ⁴⁵ Vasari 1906 (nota 35), vol. 4, 163; Paolo Giovio, *Le vite di dicenove uomini illustri*, Venezia 1561, c. 143v.
- ⁴⁶ Guarna (1517) 1970 (nota 8), pp. 104-105.
- ⁴⁷ Egidio da Viterbo (nota 9); Frommel 1976 (nota 9), pp. 89-90, doc. 8.
- ⁴⁸ Heydenreich 1981 (nota 32), pp. 56-82 («Pius II. als Bauherr von Pienza»).
- ⁴⁹ Giovanni Rucellai, *Il zibaldone quaresimale*, a cura di Alessandro Perosa, Londra 1960, pp. 68-70.
- ⁵⁰ Pedro Tafur, *Andanzas y viajes de un hidalgo espanol* (ca. 1454), a cura di Marcos Jiménez de la Espada, Madrid 1995, p. 506.
- ⁵¹ Pastor 1886-1933 (nota 40), III (1924), pp. 923-924, note 3-4.
- ⁵² Sigismondo de' Conti, *Le storie de' suoi tempi dal 1475 al 1510* [...], Roma 1883, pp. 343-344; Frommel 1976 (nota 9), p. 124, doc. 37c.

- ⁵³ Panvinio (1530–1568) 1844 (nota 41), p. 229. Frommel 1976 (nota 9), pp. 90–91, doc. 9.
- ⁵⁴ *Handschriften und Handzeichnungen des herzoglich württembergischen Baumeisters Heinrich Schickhardt* (1599/1600), a cura di Bertold Pfeiffer, Stoccarda 1901, pp. 120–121 (secondo viaggio in Italia).
- ⁵⁵ Hubertus Günther, «La rinascità dell'antichità», in *Rinascimento* 1994 (nota 1), pp. 259–306; Ingo Herklotz, «'Historia sacra' und mittelalterliche Kunst während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom», in *Baronio e l'arte* (atti del convegno Sora 1984), a cura di Romeo de Maio, Sora 1985, pp. 29–30.
- ⁵⁶ Gülrü Necipoglu, «The Life of an Imperial Monument: Hagia Sophia after Byzantium», in *Hagia Sophia from the Age of Justinian to the Present*, a cura di Robert Mark e Ahmet S. Çakmak, Cambridge 1992, pp. 195–226.
- ⁵⁷ Richard V. Schofield, «Bramante e un rinascimento locale all'antica», in *Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture*, a cura di Francesco P. Di Teodoro, Urbino 2001, pp. 47–81, in particolare pp. 62–63.
- ⁵⁸ Giovanni Francesco Poggio Bracciolini, *De officio principis*, Roma 1504, c. 31/v.
- ⁵⁹ Agostino Pertusi, *Testi inediti e poco noti sulla caduta di Costantinopoli*, Bologna 1980, pp. 235, 241, 302–303, 329.
- ⁶⁰ Pertusi 1980 (nota 59), pp. 207, 235, 261, 275, 317, 354; Giovanni Ricci, *Appello al Turco. I confini infranti del Rinascimento*, Roma 2011.
- ⁶¹ Norman Housley, *The Later Crusades, 1274–1580; from Lyons to Alcazar*, Oxford 1992; *Crusading in the Fifteenth Century. Message and Impact*, a cura di Norman Housley, Basingstoke 2004.
- ⁶² Pastor 1886–1933 (nota 40), III (1924), pp. 732, 754–755, 891–894; Kenneth M. Setton, *The Papacy and the Levant (1204–1571)*, 4 voll., Philadelphia 1976–1984, vol. 2: *The Fifteenth Century, 1978*, e vol. 3: *The Sixteenth Century to the Reign of Julius III, 1984*.
- ⁶³ Così nel poema pubblicato nel 1464 da Jean Molinet con i titoli «Les Faictz et Dictz» o «Complainte de Grece» o «Complainte de Constantinople»; Monique Santucci, «Jérusalem, Rome et Constantinople dans l'œuvre de Molinet», in *Jerusalem, Rome, Constantinople. L'image et le mythe de la ville au Moyen Age*, a cura di Daniel Poirion, Parigi 1986, pp. 137–148.
- ⁶⁴ Isabella Lazzarini, «Écrire à l'autre. Contacts, réseaux et codes de communication entre les cours italiennes, Byzance et le monde musulman aux XIVe et XVe siècles Approches croisées», in *La Correspondance entre souverains, princes et cités-états. Approches croisées entre l'Orient musulman, l'Occident latin et Byzance (XIIIe-début XIVe siècle)* (atti del convegno Parigi 2008), a cura di Denise Aigle e Stéphane Péquignot, Turnhout 2013, pp. 165–194.
- ⁶⁵ Pastor 1886–1933 (nota 40), III (1924), p. 754.
- ⁶⁶ Sulla libertà religiosa presso gli ottomani, cfr. per esempio il resoconto del soggiorno in Turchia fra 1436–1458 di Gregorius von Siebenbürgen, *Chronica und beschreibung der Turkey* [...], Norimberga 1530 (con prefazione di Martin Lutero) e Augusta 1530, cap. 17; Luigi Bassano, *Costumi e i modi particolari della vita de' Turchi*, Roma 1545, c. 14r/v.
- ⁶⁷ Ludovico Domenichi, *Historia di m. Lodovico Domenichi, di detti e fatti notabili di diversi principi, et huomini privati moderni*, Venezia 1556, p. 672.
- ⁶⁸ Paolo Giovio, *Turcicarum rerum commentarius*, Parigi 1538.
- ⁶⁹ Benedetto Ramberti, *Libri tre delle cose de Turchi*, Venezia 1541, c. 12r; Luigi Bassano, *Costumi e i modi particolari della vita de' Turchi*, Roma 1545, cc. 8r–9r.
- ⁷⁰ Vincenzo Scamozzi, *Idea della architettura universale*, Venezia 1615, parte I, p. 118.
- ⁷¹ Francesco de' Marchi a proposito della basilica di San Pietro, forse durante il pontificato di Paolo III: «persino alli Turchi, nemici della vera fede, ho parlato con alcuni a Roma, li quali desideravano che detta Chiesa si finisse, secondo il bello et meraviglioso principio», Francesco de' Marchi, *Architettura militare, libri 9*, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, Ms. Magl. II.L.277, c. 105r-v; Howard Burns, «Building against Time. Renaissance Strategies to Secure Large Churches against Changes to Their Design», in *L'Église* 1995 (nota 13), pp. 107–132, in particolare p. 124.
- ⁷² Julian Raby, «The Serenissima and the Sublime Porte: Art in the Diplomacy 1453–1600», in *Venice and the Islamic World 828–1797* (catalogo della mostra New York/Parigi), a cura di Stefano Carboni, New York 2007, pp. 90–119.
- ⁷³ Hermann Bavinck, *Underricht und Wegweiser, wie ein Teutscher [...] Rom besuchen kann*, Roma 1620, pp. 19–20. Una versione della Sacra Lancia si trovava già da lungo tempo fra i gioielli imperiali,

un'altra fu portata da Luigi IX nella St.-Chapelle a Parigi, un'altra ancora arrivava in Armenia ed è custodita in un monastero presso Jerewan, al quale ha dato il nome intorno al 1250: monastero Gerhard (monastero della lancia).

⁷⁴ Frommel 1976 (nota 9), p. 103, doc. 103.

⁷⁵ Raffaello Sanzio, *Tutti gli scritti*, a cura di Ettore Camesasca, Milano 1956, p. 34 (seconda lettera allo zio Simone Ciarla).

⁷⁶ Raffaello/Camesasca 1956 (nota 75), p. 34.

⁷⁷ Torgil Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture*, Stoccolma 1958, pp. 163-210, 351-362; Günther 1997a (nota 40), pp. 72-75.

⁷⁸ Francesco Albertini, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*, Roma 1510, «De nonnullis ecclesiae».

⁷⁹ De' Conti 1883 (nota 52), pp. 342-343; Frommel 1976 (nota 9), p. 124, doc. 373.

⁸⁰ Cominciando con Andrea Fulvio, *Antiquaria urbis*, Roma 1513, c. I iv.

⁸¹ Bernardo Giustiniani, «De origine urbis Venetorum eorumque gestis libri», in *Thesaurus Antiquitatum et Historiarum Italiae*, a cura di Johann Georg Graevius, Leida 1722, vol. 5, 1, pp. 10-11.

⁸² Francesco Sansovino e Giovanni Stringa, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia 1604, c. 6v.

⁸³ Fernando Marias, «Il palazzo di Carlo V a Granada e l'Escorial», in *Il Rinascimento Italiano e l'Europa*, 6 voll., Vicenza 2005-2010, vol. 6: Luoghi, spazi, architetture, a cura di Donatella Calabi e Elena Svalduz, 2010, pp. 293-321, in particolare p. 314.

⁸⁴ *Sinan's Autobiographies. Five Sixteenth-century Texts*, a cura di Gülru Necipoglu, Leida et al. 2006, p. 130.

⁸⁵ Eugene J. Johnson, *S. Andrea in Mantua. The Building History*, Pennsylvania 1975, p. 64, app. II 3.

⁸⁶ Hubertus Günther, «Werke Bramantes im Spiegel einer Gruppe von Zeichnungen der Uffizien in Florenz», *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 33 (1982), pp. 77-108; Hubertus Günther, «Copie da Bramante fra i disegni degli Uffizi», *Opus incertum* 3, 5 (2008), pp. 76-85.

⁸⁷ Alteri/Palazzetti 2007 (nota 1), pp. 45, 184.

⁸⁸ Nikolaus Staubach, «Der Ritus der imposition primarii lapidis und die Grundsteinlegung von Neu-Sankt-Peter», in *Sankt Peter in Rom 1506-2006*, a cura di Georg Satzinger, Monaco di Baviera 2008, pp. 29-40, in particolare p. 35. Cfr. anche Georg Satzinger, «Baumedailen. Formen, Funktionen. Von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts», in *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, a cura di Georg Satzinger, Münster 2004, pp. 97-138. Frommel 1976 (nota 9), p. 94, docc. 25-26.

⁸⁹ Frommel 1976 (nota 9), pp. 87-89, docc. 4-7; Frommel 1994 (nota 4), pp. 401-406; Bram Kemper, «Epilogue. A Hybrid History: The Antique Basilica with a Modern Dome», in *Old St. Peter's*, a cura di Rosamond McKitterick et al., Cambridge 2013, pp. 386-403; Günther 1997a (nota 40), p. 76.

⁹⁰ Wolff Metternich/Thoenes 1987 (nota 3), pp. 73, 76, 83, 97, figg. 76, 80, 85, 101.

⁹¹ Christoph Luitpold Frommel, «Giulio II e il progetto di Fra Giocondo per San Pietro», in *Giovanni Giocondo umanista, architetto e antiquario*, a cura di Pierre Gros, Pier Nicola Pagliara, Venezia 2014, pp. 381-398.

⁹² *La Translatio Sci. Nicolai*. ricorda il fatto. Cfr. Wladimiro Dorigo, «La prima San Marco e il problema della 'forma gerosolimitana'», *Arte Documento*, 6 (1992), pp. 63-69, in particolare pp. 63-64; Otto Demus, «Oriente e occidente nell'arte Veneta del Duecento», in *La Civiltà Veneziana del Secolo di Marco Polo*, a cura di Eugenio Bazarov, Firenze 1955, pp. 109-126; Glanville Downey, «The Tombs of the Byzantine Emperors in the Church of the Holy Apostles in Constantinople», *Journal of Hellenic Studies* 79 (1959), pp. 27-51; Ken R. Dark e Ferudun Özgümüş, «New Evidence for the Byzantine Church of the Holy Apostles from Fatih Camii, Istanbul», *Oxford Journal of Archaeology* 21 (2002), pp. 393-413; Mark Johnson, *The Roman Imperial Mausoleum in Late Antiquity*, Cambridge 2009, pp. 119-129.

⁹³ Buondelmonte/Legrand 1897 (nota 27), pp. 241-243.

⁹⁴ Pertusi 1976 (nota 59), vol. 1, pp. 194, 229-230.

⁹⁵ Francis Dvornik, *Idea of Apostolicity in Byzantium and the Legend of the Apostle Andrew*, Cambridge 1958, pp. 138, 287-288; Ruth Olitzky Rubistein, «Pius II's Piazza S. Pietro and St. Andrew's

Head», in *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, a cura di Douglas Fraser e Howard Hibbard, Londra 1967, vol. 1, pp. 22–33; Marie Tanner, *Jerusalem on the Hill. Rome and the Vision of St. Peter's in the Renaissance*, Turnhout 2010, p. 101.

⁹⁶ Christoph L. Frommel, «Francesco del Borgo: Architekt Pius' II. und Pauls II., Teil 1», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 20 (1983), pp. 107–154, in particolare pp. 116–117, 152, fig. 10; Hubertus Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, p. 351, app. 5 B, 6.

⁹⁷ Paolo Lino Zovatto et al., *La Basilica di Santa Giustina. Arte e storia*, Castelfranco Veneto 1970; Barbara Kilian, *S. Giustina in Padua. Benediktinische Sakralarchitektur zwischen Tradition und Anspruch*, Francoforte 1997; *S. Giustina di Padova nel quadro del monachesimo italiano: studi di storia e cultura monastica*, a cura di Francesco Giovanni Trolese et al., Roma 2014; Gianmario Guidarelli, «L'architettura del monastero e della basilica di Santa Giustina nel XV e XVI secolo», in *Magnificenza monastica a gloria di Dio: l'abbazia di Santa Giustina nel suo secolare cammino storico e artistico*, a cura di Giovanna Baldissin Molli, Francesco Giovanni Trolese, Roma 2020, pp. 287–304.

⁹⁸ Alberta De Nicolò Salmazo e Caterina Limentani Viridis, «Le storie di s. Luca e di s. Mattia di Giovanni Storlato», in *Riforma della Chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento Veneto* (atti del convegno Padova 1982), a cura di Giovanni Francesco Trolese, Cesena 1984, pp. 443–473; *Luca Evangelista. Parola e Immagine tra Oriente e Occidente* (catalogo della mostra Padova), a cura di Giordana Canova Mariani et al., Padova 2000; *San Luca evangelista testimone della fede che unisce* (atti del convegno Padova 2000), a cura di Giovanni Leonardi, Francesco Giovanni Trolese e Vito Terribile Wiel Marin, 3 voll., Padova 2002–2004; Girolamo Zampieri, *La tomba di 'San Luca Evangelista'. La cassa di piombo e l'area funeraria della Basilica di Santa Giustina in Padova*, Roma 2003.

⁹⁹ Kilian 1997 (nota 97), pp. 57–62.

¹⁰⁰ Kilian 1997 (nota 97), pp. 60–61.