



Fig. 1 - M. van Heemskerck, veduta della basilica vaticana nel 1536 circa (Berlino, Kupferstichkabinett, Berliner Skizzenbuch I, f. 13r).

I PROGETTI DI RICOSTRUZIONE DELLA BASILICA DI S. PIETRO NEGLI SCRITTI CONTEMPORANEI: GIUSTIFICAZIONI E SCRUPOLI

di HUBERTUS GÜNTHER

I progetti di ricostruzione della basilica di S. Pietro hanno suscitato tanti commenti come nessun'altra impresa architettonica del Rinascimento. In questa sede intendo esporre i diversi atteggiamenti in proposito che si possono desumere, sia direttamente che soltanto indirettamente, dagli scritti contemporanei (1). In primo luogo vi sono le ragioni che furono addotte per giustificare oppure per criticare l'impresa e successivamente gli interrogativi circa la rilevanza dei motivi religiosi, artistici e politici negli scritti e infine il peso dato alla cura della propria gloria. Non si tratta di arrivare a una perfetta conclu-

sione, saranno invece solamente presentate diverse opinioni di allora, che verranno ordinate seguendo criteri storici. L'importanza data ai singoli argomenti dipendeva probabilmente allora dal proprio punto di vista — e così, penso, sia ancora oggi.

Nel Rinascimento è stato scritto molto sul valore del contegno in pubblico. Si sapeva benissimo che la forma puramente esteriore poteva essere di gran vantaggio nella vita pratica. Si notava che il contegno, s'è di buon gusto o splendido, può suscitare ammirazione, cioè in principio ammirazione per l'ap-

parenza esteriore e poi per la persona che la mette in mostra e infine per la cosa che essa rappresenta. Diversi trattati rinascimentali sul principe ideale, sul cortigiano oppure sul cardinalato prendono in considerazione tali meccanismi. Lapo da Castiglionchio, segretario di papa Eugenio IV e intimo amico dell'Alberti, s'occupa di questo aspetto nel suo *Dialogo sulla eccellenza e dignità della curia romana* (1438) (2). Egli afferma che i membri della curia e soprattutto i cardinali, oltre ad aiutare il papa, avrebbero anche il compito di fare da decoro e ornamento. Che bello sarebbe quando i quasi innumerevoli membri

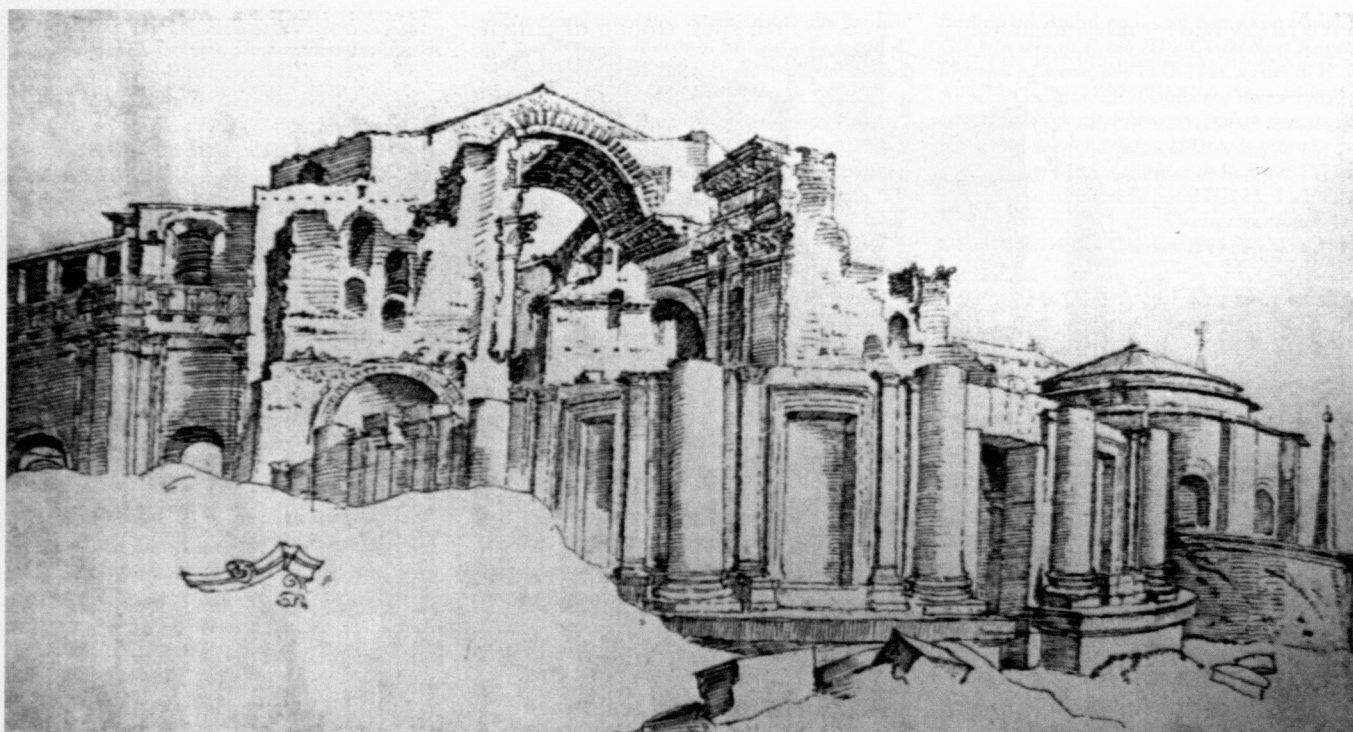


Fig. 2 - M. van Heemskerck, veduta da sud-ovest della fabbrica di San Pietro (Berlino, Kupferstichkabinett, Berliner Skizzenbuch II, f. 54 r).

della curia fossero intorno al papa seduto sulla alta cattedra e s'inalzasse il canto degli inni divini e dei salmi intonati nei ritmi delle voci diverse; che persona allora potrebbe esser tanto inumana, barbara, dura, talmente nemica di Dio e della religione che, sentendo e vedendo tutto questo, non sarebbe commossa e riempita nel suo spirito dalla religione. Dunque, la bellezza della cerimonia secondo Castiglionchio, ma anche secondo altri autori, guida lo spettatore a Dio. Questo è il senso ulteriore dello sfarzo delle cerimonie della Chiesa.

Come si legge molte volte nei testi rinascimentali, anche edifici degni contribuivano al contegno adeguato di persone socialmente elevate o di principi o di città, come risulta dalla famosa laude di Firenze scritta da Leonardo Bruni e da molte altre descrizioni rinascimentali di città, ma anche da elogi di istituzioni e specialmente della Chiesa. Già nella famosa *Ekphrasis* del patriarca Photios di Costantinopoli (856-886) si trovano le due ragioni principali, per cui le chiese sono da decorare sfarzosamente: tramite il decoro le chiese sembrerebbero degne di Dio e gli spettatori si sentirebbero come sollevati in cielo (3). Ma pure ai dignitari della Chiesa spetterebbero dimore convenienti, come Paolo Cortesi descrive *in extenso* nel suo trattato *De cardinalatu* (1510) (4).

Per arrivare al desiderato effetto di rappresentazione in pubblico, sia nelle cerimonie che a riguardo degli edifici,

due condizioni furono ritenute necessarie per la Chiesa. La Chiesa doveva disporre di abbondanti mezzi finanziari, come spiega esplicitamente Enea Silvio Piccolomini (1457-1458) (5). E si doveva adoperare buon artificio, come insegna fra gli altri Luca Pacioli: «L'architettura ancora nulla vale [...] se debitamente non è proportionata né a l'occhio né a l'abitare mai piace né diletta. E ancora dici non essere sana. E si prova anche di templi in lo formationi e constructioni e di loro cori, l'armonia de li divini officii poco valere, se con la debita proportion non sono disposti» (1497) (6). Ambrogio Massari, che fu generale dell'ordine agostiniano dal 1477 al 1484, dedusse dagli scritti di S. Agostino e S. Tommaso d'Aquino che la virtù sarebbe identica alla bellezza come uno specchio di Dio: «Est pulchritudo qua illud nostri capit. Est decor quo nos quam dulciter amplexatur. Est odor quo nos ad se attrahit et copulat. Est dulcedo per quam illius gustamus suavitatem. Est splendor in quo lux illa ineffabilis suam recognovit similitudinem. Est candidus ornatus quo nos ille est candor lucis aeternae, speculum sine macula dei maiestatis et imago bonitatis illius nos insegnavit» (7).

D'altronde si rimproverava alla Curia di non rispettare l'ideale cristiano di povertà. Già da secoli, nei canti dei pellegrini e dei vagabondi circolavano invettive contro la chiesa accusandola della sua smania di sfarzo e di sfruttare i fedeli (8). Anche nell'ambito della stes-

sa Curia venivano ripetute tali critiche. Coluccio Salutati nel suo trattato *De seculo et religione* (1381) contrappone esempi in lode della povertà dalla Bibbia e dalla storia antica sia greca che romana allo stato contemporaneo della Chiesa che, dopo aver ricevuto tramite Costantino potere e ricchezza, sarebbe talmente degenerata da cadere nello scisma: «così questi ricconi, poichè il danaro corrompe la mente e la vita morale, han distrutto quasi ogni cosa con la sfarzosa abbondanza d'ogni bene» (9). Poggio Bracciolini nel suo dialogo *Adversus hypocrisim* (1447-1448) torna sulla polemica contro i religiosi che sotto l'apparenza dell'umiltà cercassero «insistentemente il privilegio, le ricchezze, le cariche onorifiche» (10). È nota la dura critica al lussuoso modo di rappresentazione della Chiesa sotto Paolo II (11), alla quale si contrappose la povertà della Chiesa primitiva e i comandamenti di modestia e di sobrietà, affermando che sarebbe stato più adeguato dare ai poveri il denaro sprecato. Alberti nel suo dialogo sul *Pontefice* (1437) si lamenta della superbia e della vita lussuosa dei papi e curiali. Le entrate della Chiesa, sebbene fossero destinate ai poveri, sarebbero state spese per superare Nerone nei vestiti, Lucullo nei cibi e Sardanapale nei diletti (12). Nel suo trattato di architettura Alberti arrivò a contrapporre la frugalità e virtù della Chiesa primitiva alla decadenza e sfarzosità di quella contemporanea (13). Alberti, pur rispettando e

ammirando ogni forma di magnificenza e grandezza, come appare dal suo trattato di architettura, odiava profondamente il lusso: «Odi sumptuositatem» (14). Verso la fine del secolo XV Giovanni Pontano, l'autore dei famosi trattati delle virtù sociali, sulla magnificenza, lo splendore e simili virtù, schernisce lo sfarzo della Chiesa nel suo dialogo *Charon*: «An, obsecro, sceleribus his sacerdotes ac pontifices non eunt ipsi obviam? [...] Nulli de vera religione sunt minus solliciti, quippe quorum studium est ampliare rem familiarem, congerere pecuniam atque in saginandis corporibus occupari; et cum nimis improbe avaris sint omnes, nemo coenat lautius, nemo vestit elegantius» (15).

Lapo da Castiglione e altri autori, tra i quali principalmente Enea Silvio Piccolomini, controbattevano la critica che la Chiesa contemporanea fosse troppo ricca e prodiga in confronto alla Chiesa primitiva, giustificandola con la sua cambiata funzione nella società (16). Enea Silvio Piccolomini scrisse a proposito: «Ammettiamo: chi intende stare per sé stesso, vive meglio se vive in povertà, essendo le ricchezze secondo le Sacre Scritture come spine e si avanza più facilmente sul cammino della vita senza un fardello. Ma chi regna su altri, necessita di ricchezza, dovendo lui apparire splendidamente» (17).

Già nel Medioevo le costruzioni di chiese immense furono la cagione di critiche (18). Si biasimava che esse fossero state erette in verità più per propria gloria che in onore di Dio. Questo sospetto rimase immutato in età rinascimentale. Nonostante le istruzioni per la costruzione di grandiosi edifici sacri nel suo trattato di architettura l'Alberti — da inesauribile fonte sia per consigli quanto per aspra critica — contribuiva anche a tale polemica. Nell'opera intitolata *Momus*, obiettava all'ostentazione di presunti meriti propri di un re: «Come potresti vantarti d'aver costruito templi e teatri essendo ciò fatto non ad ornamento della città, ma per sete di gloria e di inadeguata sopravvivenza del tuo nome?» (19). Savonarola lamenta che i religiosi come anche i secolari utilizzassero perfino le funzioni religiose per mettersi solamente in risalto: «Ma li tepidi hanno fatto tutto a rovescio, perché dove ogni cosa è ordinata e debbasi fare per gloria di Dio, eglino hanno convertito ogni cosa in gloria loro e hanno fatto sua ogni cosa che doveva essere di Dio» (20).

Sia per tale scetticismo generale o per critica diretta o per prevenire delle critiche o magari solamente per elogiare le

proprie virtù sullo sfondo di critiche immaginarie, i mecenati di costruzioni ecclesiastiche sentivano il dovere di giustificare le loro fondazioni. L'esempio più cospicuo è certamente Cosimo de' Medici, che fece erigere tanti edifici da esser paragonato dal Machiavelli addirittura a un re. «Più per fuggire l'invidia che la spesa»: Cosimo è ricordato per non avere realizzato il sontuoso modello del Brunelleschi per il suo palazzo (21). Per difendere il mecenatismo di Cosimo in campo ecclesiastico Timoteo Maffei, l'abate della Badia di Fiesole, scrisse un'opera *Contro i detrattori della magnificenza di Cosimo de' Medici* (probabilmente verso il 1454-56). Il problema centrale secondo lui stava nell'opinione assai diffusa che: «Magnificentiae nomen, cui tantum tribuis, vitium magis apud Christianos, quam virtutem prae se ferre videtur» (22). Maffei riprende gli argomenti di s. Tommaso d'Aquino contro e per la magnificenza in forma di dialogo, per presentare Cosimo come esempio per i posteri: «[...] perché dalla magnificenza effettuata da Cosimo nelle costruzioni di monasteri e templi essi avevano davanti agli occhi l'eccellenza divina e essi considerano con quanta gratitudine sono debitori di Dio e non di gente ecclesiastica e clerici» (23). Francesco Pizzolpasso descrisse per il suo protettore, il cardinale Branda Castiglione, il rifacimento di Castiglione Olona (1432). Alla fine della sua opera elogia il cardinale che avrebbe speso i suoi soldi non per divertimenti ma per costruzioni — e questo non per la propria fama, ma per gloria divina: «Quantum interest gloria gloriae» (24).

Dopo il ritorno dei papi da Avignone Roma corrispondeva alquanto al concetto di povertà. Le chiese romane durante l'esilio della Curia erano molto deteriorate. Anche la basilica di S. Pietro si trovò in condizioni pietose. Si narra che lupi vagavano nei suoi paraggi. I mosaici erano tanto oscurati e sporchi da esser irrecognoscibili. I muri della navata centrale, secondo la testimonianza di Alberti e di altri, s'erano inclinati ai lati, tanto da far temere che crollassero. Inoltre la basilica era piccola e antiquata in confronto alle cattedrali di altre metropoli, che erano intanto diventate centri ricchi e potenti. Quanto grande doveva apparire a papa Eugenio IV il contrasto fra essa e il nuovo duomo di Firenze, che egli stesso inaugurò nel 1436 con una celebrazione solenne, che ci è tramandata dalla descrizione di Giannozzo Manetti (25). La differenza tra le due chiese torna evi-

dente nello *Zibaldone* di Giovanni Rucellai.

Giovanni Rucellai glorifica gli edifici di Firenze, sua città natale, ed esalta il duomo come la chiesa più grande del mondo (26). Nella sua descrizione di Roma, composta dopo il suo pellegrinaggio nell'anno giubilare 1450, Giovanni esalta la magnificenza dell'Antico. Ma l'aspetto dei monumenti cristiani non corrispondeva all'importanza di Roma come centro del cristianesimo. Giovanni fa il paragone con Firenze e in questo contrasto essi sembrano modesti in misura eccessiva. Le basiliche patriarcali, inclusa quella di S. Pietro, secondo la sua impressione, corrispondevano in grandezza soltanto alle principali chiese fiorentine degli ordini di frati questuanti come S. Croce e S. Maria Novella (27).

Dopo l'anno giubilare 1450 papa Nicolò V s'occupò del rinnovamento della basilica di S. Pietro. Voleva impedire la rovina per mezzo di sostegni dei muri delle navate e, in riguardo dell'immenso accrescimento della curia avvenuta nel lungo tempo dopo la sua fondazione, voleva sostituire il vecchio transetto con un nuovo transetto più grande e aggiungere, in sostituzione della piccola abside costantiniana, un lungo coro. L'aumento dei membri della curia aveva portato già prima dell'esilio ad Avignone, sotto papa Nicolò IV a rimaneggiamenti in parte simili nelle basiliche del Laterano e di S. Maria Maggiore.

Il progetto è noto principalmente dalla vita di Nicolò V scritta da Giannozzo Manetti (28). Tuttavia non vengono nominate le esigenze pratiche che richiedevano il rinnovamento, cioè i problemi di statica e la mancanza di spazio nel presbiterio per poter sistemare l'accresciuta curia. Questi si debbono dedurre dalle affermazioni che L.B. Alberti, al quale probabilmente si deve il progetto di rinnovamento, inserì nel suo trattato d'architettura, e anche da altre fonti (29). Manetti non dà una relazione oggettiva, invece esagera fortemente i provvedimenti ideando una visione retorica di un rinnovo totale in favore di uno splendore favoloso (30). Per accrescere ancora la dignità del progetto, gli attribuisce saggi calcoli artistici e lo paragona, in modo simile alla sua precedente descrizione del duomo fiorentino (31), con il corpo umano come modello piccolo dell'universo, con l'arca di Noè e col tempio di Salomone; lo mette al livello delle meraviglie del mondo e arriva finalmente a enumerare dettagliatamente tutte le sette meraviglie del mondo. Manetti elogia quest'ultime

nel suo trattato sulla dignità umana che dedica a Filippo Brunelleschi come tributo alla sua energia (32). Ma alcune di queste, come le piramidi d'Egitto, già nell'antichità e di nuovo nel Rinascimento erano state criticate come esempi di insana ambizione e di vanagloria (33).

Secondo la *vita* di Nicolò V il rinnovo della basilica di S. Pietro era nell'ambito di un ampio programma edilizio, che prevedeva l'ingrandimento del palazzo papale e una risistemazione urbanistica del Borgo. Anche la testimonianza del Manetti riguardo questi provvedimenti è fortemente esagerata. Le iniziative edilizie appaiono, a suo giudizio, come parti di un programma più vasto con lo scopo di conferire alla rappresentazione della Chiesa un'impronta più splendida. Con la stessa intenzione il papa, come riferisce Manetti, desiderava abbellire le cerimonie e procurava paramenti preziosissimi.

Il concetto che stava alla base del progetto risulta dal discorso che Nicolò V si dice abbia tenuto sul letto di morte, ricordato come testamento del papa dallo stesso Manetti (34). Da esso si deduce che il papa era spinto da dicerie malevole a giustificare il suo progetto. Chi fossero i detrattori della sua magnificenza, ai quali il papa intendeva rispondere, non è noto — come anche nel caso quasi contemporaneo di Cosimo de' Medici. È senz'altro possibile che essi appartenessero al seguito del papa. Le critiche dell'Alberti riguardo la Chiesa e la sete di gloria dei fondatori, volendo, si possono facilmente volgere contro il progetto di rinnovo di S. Pietro. Nella descrizione della basilica di Maffeo Vegio (1455-1457) si nota tristezza per la distruzione di costruzioni antiche, che dovevano far posto all'ingrandimento del coro (35). Sotto l'impressione dalla conquista di Costantinopoli che l'Occidente non poté impedire, Poggio Bracciolini mandò da Firenze le seguenti parole di rimprovero a Nicolò V, «ut cesset ab impensa aedificandi, quam, ut tecum vera loquar, omnes non culpant hoc tempore, sed detestantur» (36). Poggio a volte arrivò ad un certo estremismo nelle sue critiche. Così rimproverava Nicolò V di aver impiegato troppi segretari, nonostante lui stesso avesse ottenuto in questo stesso modo un posto di lavoro.

Secondo quanto emerge dal testamento di Nicolò V, non era il proposito di danneggiare la basilica costantiniana, veneranda a causa della sua antichità e dei molti segni di pietà ivi radunati, a suscitare degli scrupoli. La critica era diretta verso il grande sperpero di dena-

ro da parte del papa. In questa situazione sembra strano che Manetti non intendesse ridurre le dimensioni del programma di costruzione, ma invece lo esagerasse ulteriormente. Almeno i suoi confronti con l'arca di Noè e con il tempio di Salomone si possono forse intendere come una giustificazione indiretta tramite esempi biblici (37).

Nicolò V, rispondendo alle critiche, mise in evidenza che sarebbe aumentata la stima verso la Chiesa e non la gloria e l'onore per la propria persona. Su questo argomento espose il seguente ragionamento: il popolo comune, notoriamente rozzo e ignorante, ovviamente crede a quello che i dotti gli dicono sulla grandezza della Chiesa. Ma questa fede sarebbe mal fondata e rischierebbe di svanire nel corso del tempo, se mancasse ad essa l'appoggio tramite qualcosa di splendido che si possa vedere. Per fissare convinzioni immutabili nella coscienza della gente semplice è necessario mostrare qualcosa che parli agli occhi. Una fede fondata soltanto su dogmi teorici non può che rimanere sempre debole e vacillante. L'opinione comune, perfino confermata da studi scientifici, insegna che monumenti grandi e durevoli quasi persistenti in eterno sembrano creati da Dio, e pertanto rafforzerebbero e consoliderebbero la devozione degli spettatori.

La concezione di Nicolò V si trova espressa più volte in modo simile nella stessa epoca. Così papa Pio II si mostrò convinto che l'apparenza splendida del duomo nuovo di Pienza muovesse i sentimenti dei visitatori e suscitasse in essi la reverenza religiosa (38). Alberti nel suo trattato di architettura rileva quanto sarebbe importante per la cura della pietà di aver templi che innalzino l'animo in modo mirabile riempiendolo di diletto e ammirazione. Dovendo la Chiesa apparire come un luogo degno di Dio, dovrebbe essere talmente bella che non sia possibile immaginarsi qualcosa di più adorno (39). Di più, parlando del duomo di Firenze, Alberti confessa, seguendo il concetto di Lapo da Castiglionchio, come «questi canti e inni della chiesa [...] commuovonmi a certa non so quale io la chiami lentezza d'animo piena di riverenza verso di Dio» (40).

Nicolò V continua indicando che l'effetto pratico dell'emozione religiosa causata dall'ostentazione di sontuosità consiste, oltre al ravvicinamento dei fedeli a Dio, nel rafforzamento della stima che tutto il mondo dovrebbe avere nella Chiesa, e in tal modo questa sarebbe protetta da assalti di stranieri. Un'ar-

gomentazione simile si trova in Cortesi che intende giustificare in questo modo l'apparenza dispendiosa delle dimore dei cardinali. La gente non educata si lascerebbe influenzare più dai sentimenti che dalla riflessione razionale, e a causa della sontuosa apparenza rimarrebbe completamente in ammirazione del potere e perciò desisterebbe da attacchi (41).

Per tener vivo il ricordo del pericolo che gli sembrava minacciare la Chiesa continuamente, Nicolò V presenta un lungo elenco di papi che dal cristianesimo primitivo fino al suo tempo furono esposti a persecuzioni. Il testamento di Nicolò V contiene in fondo il messaggio: per assicurare, dopo l'esilio di Avignone e dopo la cacciata di Eugenio IV da Roma, che la curia ottenga nuovamente una solida posizione a Roma, sarebbe necessario che essa mostri le sue pretese di potere e dignità anche in forma esteriore.

Giulio II riprese il progetto di Nicolò V di restaurare e ampliare la basilica di S. Pietro arrivando al progetto di un rinnovamento *a fundamentis*. Nel 1507 il papa sottoscrisse una bolla di indulgenza per raccogliere denari per la ricostruzione della chiesa. Nel testo della bolla afferma che essa sarebbe stata stimolata dalla sua pietà personale e dalla cura per la gloria del principe degli apostoli (42). L'iscrizione sulla prima pietra indica come motivo il pericolo che la basilica crolli a causa di vetustà: «vetustate ac situ squalentem» (43).

L'evoluzione della nuova costruzione è tramandata da due biografie di artista, cioè dalle due vite di Michelangelo, scritte ovviamente sulla base di informazioni date dallo stesso artista, l'una da Vasari e l'altra da Ascanio Condivi. Secondo essi i motivi che guidarono Giulio II tuttavia appaiono più egocentrici che non nella bolla di indulgenza del 1507 e nella medaglia di fondazione (44).

Appena due anni dopo la sua elezione, come raccontano i due biografi di Michelangelo, Giulio II avrebbe cominciato a preoccuparsi di un monumento per la sua sepoltura. Il migliore scultore del suo tempo, Michelangelo, lo doveva preparare. Questi presentò il disegno di un mausoleo propriamente gigantesco, di una grandezza che era del tutto inusitata per un papa, con un sepolcro di circa 10 m di lunghezza, 7 m di larghezza e una simile altezza, munito di quaranta statue di marmo grandi e rilievi di bronzo che dovevano mostrare gli eventi più importanti della vita di Giulio II. I costi previsti per il mausoleo sarebbero

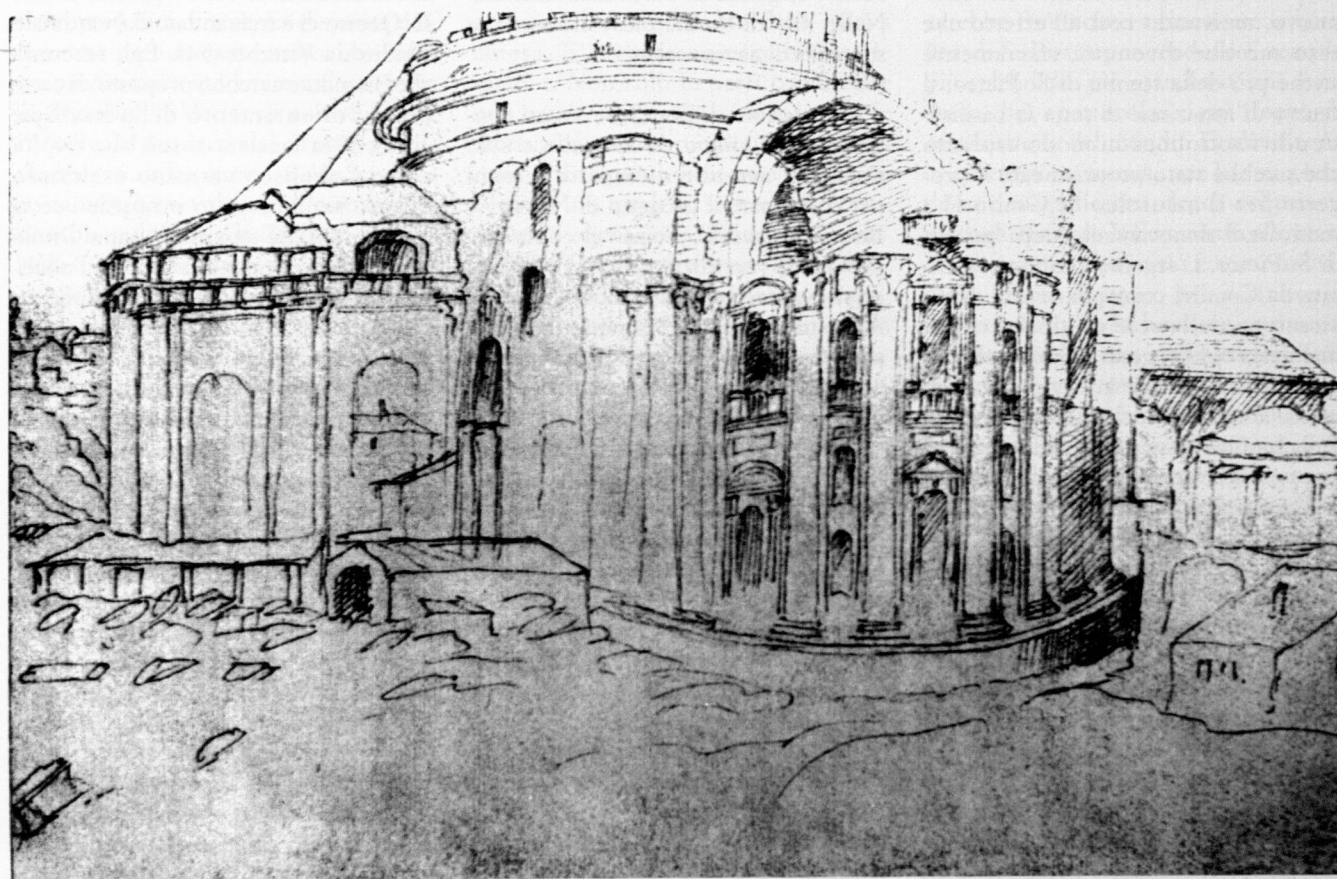


Fig. 3 - Anonimo, veduta della tribuna sud di San Pietro, 1556 c. (appendice all'album di M. van Heemskerck, Berlino, Kupferstichkabinett, Berliner Skizzenbuch II, f. 60 v).

bastati per costruire un'intera chiesa. Le statue che dovevano stare intorno al sepolcro erano tutte a grandezza naturale, una messa quasi accanto all'altra: ignudi incatenati e fra essi Vittorie, oppure altri ignudi in pose da vincitore.

Vasari paragona il mausoleo di Giulio II con i sepolcri degli imperatori antichi. Gli ignudi incatenati ritiene siano allegorie delle provincie sottomesse alla stato pontificio dal papa. Sebbene il mausoleo, essendo piuttosto un *'unicum*, non abbia una tipologia stringente, l'interpretazione di Vasari sembra comprensibile. Il mausoleo di Giulio II in più aspetti s'avvicina a monumenti funebri di principi secolari o condottieri, dove si trovano anche uomini incatenati in segno di sottomissione al defunto. Tale motivo e altri elementi che Michelangelo aveva previsto per il mausoleo di Giulio II fino ad allora non ricorrevano su sepolcri di ecclesiastici, mentre si adattavano benissimo al carattere guerriero che distingue Giulio II tra tutti i papi rinascimentali.

Condivi ricorda che Michelangelo

intendeva raffigurare il trionfo della morte sulle arti. Gli ignudi incatenati avrebbero dovuto impersonare le arti, che dopo la morte del papa non sarebbero più capaci di evolversi. Il trionfo della morte finora era un argomento alquanto unisitato in una chiesa. Piuttosto vi s'aspettava il trionfo di Cristo sulla morte. Ma Michelangelo ovviamente era interessato in primo luogo al destino delle arti. E gli bastava di realizzare il suo concetto iconografico allora singolarmente individuale *per se*, senza preoccuparsi molto di renderlo chiaro agli spettatori. Esso per un normale osservatore sarebbe stato quasi impossibile da riconoscere nel monumento, ma era conforme al modo in cui Michelangelo ed altri artisti del suo tempo si presentarono: l'arte o la persona dell'artista stavano in primo piano. Secondo Vasari Giulio II e Michelangelo avrebbero voluto «fare un'opera per la memoria del papa e per testimonio delle virtù di Michelangelo» (45).

In ogni caso né Vasari né Condivi videro nella tomba l'espressione di un

concetto religioso. Certamente un tale *museo* di ignudi era inusitato per una chiesa e secondo molti non era consono ad essa. Secondo Alberti non è conveniente che nei templi si trovino oggetti atti a distrarre la mente dei fedeli da pensieri religiosi con le lusinghe dei sensi (46). Savonarola predicò contro l'abuso moderno di inventare rappresentazioni religiose con tanta arte e tanto sfarzo da oscurare la luce divina e sedurre talmente lo spettatore da fargli considerare in esse non Dio ma soltanto l'arte (47). Questo atteggiamento si diffuse ulteriormente durante la Controriforma. I nudi nella rappresentazione del *Giudizio Universale* di Michelangelo nella Cappella Sistina, nonostante si potessero giustificare molto meglio a causa del soggetto rispetto agli *Ignudi* della tomba di papa Giulio II, furono cagione di critiche. Si chiese perfino di distruggere l'affresco. Infine le indecenze furono ridipinte (48).

Secondo Condivi e Vasari sarebbe sorta la questione su dove si dovesse innalzare il mausoleo di Giulio II.

Michelangelo e Giuliano da Sangallo avrebbero allora introdotto l'idea di eseguire il progetto nato da Nicolò V di allargare la basilica di S. Pietro con lo scopo di erigere il mausoleo nel coro nuovo, arrivando così all'effetto che esso sarebbe divenuto, visivamente anche più della tomba di S. Pietro, il centro di attrazione di tutta la basilica. Condivi sottolinea in modo esplicito che sarebbe stato propriamente il progetto per il mausoleo di Giulio II a motivare il rinnovamento della basilica di S. Pietro. L'argomentazione presentata da Condivi corrisponde alla dimostrazione della sete di gloria, che si manifesta nel progetto del mausoleo di Giulio II, ma essa è in ovvio contrasto con le affermazioni che il rinnovamento della basilica fosse dovuto alla pietà del papa e alla rovina della vecchia chiesa.

Un altro punto degno di considerazione nei rapporti di Condivi e Vasari sta nelle affermazioni che l'idea di continuare il progetto di Nicolò V fu introdotta non dal papa ma dai suoi artisti e cioè a causa di criteri artistici. Gli umanisti portavoce dei papi, Manetti e Egidio da Viterbo, attribuiscono a Nicolò V e Giulio II l'aver preso l'iniziativa del rinnovo della basilica. Anche in un altro contesto l'architetto di S. Pietro è rappresentato in ruolo dominante rispetto alla propria 'categoria professionale'. Già Filarete nel suo trattato d'architettura dava all'architetto il ruolo di guida e insegnante del principe e dietro a questa concezione stava una lunga tradizione che risale fino a Ippodamo da Mileto (49). La posizione dominante dell'artista che ivi appare, corrisponde alla libera espressione del proprio genio che Michelangelo mostrò nella creazione del mausoleo di Giulio II e che il papa tollerava. Quando Giulio II abbandonò il pensiero del progetto, Michelangelo trovò un'altra occasione per realizzare la sua idea di un museo di nudi maschili ideali, in pittura: cioè sulla volta della Cappella Sistina, sebbene il suo incarico fu in origine di dipingervi soltanto i dodici apostoli. Dalle prediche di Savonarola si apprende di tale costanza artistica: «Ogni pittore dipinge, come si suole dire, in fondo se stesso [...]. Non che esso rappresenterebbe in ogni effigie se stesso, siccome dipinge anche altre cose. Ma in quanto che è pittore, dipinge secondo il suo concetto proprio» (50). Anche in questo caso si può rievocare il *Momus*, dove intorno ad un architetto, circa un consiglio su una costruzione, in questo caso del mondo, si odono lagnanze sul carattere tipico degli esponenti di questa professione di

non seguire mai le idee di altri e in specie di chi non sia esperto nella loro arte (51). Molti artisti rinascimentali, secondo testimonianze contemporanee, sentirono l'esigenza di autorealizzazione. Nelle *Vite* di Vasari più volte torna la sentenza di Savonarola. (52)

Le relazioni di Condivi e Vasari continuano: Giuliano da Sangallo e altri architetti avrebbero eseguito disegni per continuare il progetto di Nicolò V. Bramante avrebbe vinto il concorso, superando i concorrenti con la proposta di ricostruire la basilica *a fundamentis*. Allo stesso tempo Bramante avrebbe soppresso il progetto di Michelangelo per il mausoleo di Giulio II. Anche in questo caso l'artista invece del papa appare come la persona che determina lo sviluppo, e ancora una volta ragioni formali e non religiose, se non l'invidia di Bramante verso Michelangelo, devono come esser state decisive.

Bramante creò un progetto veramente maestoso. Senza avere molto riguardo della vecchia basilica, il modello — si può riassumere brevemente — raccolse i motivi più cospicui dell'architettura di tutti i tempi: dall'antichità romana la disposizione di quattro conche secondo il famosissimo esempio del tempio presunto di Ercole a Milano e la cupola del Pantheon; lo schema a *quincunx* dalla tradizione bizantina, forse volendo seguire la Hagia Sophia, che allora anche in Italia spesso era ritenuta il più splendido santuario della cristianità; e la crociera ottagonale ingrandita segue l'esempio del duomo di Firenze e delle chiese moderne più importanti d'Italia (53). In questo modo Bramante creò quasi l'immagine di un *museo* dei più grandiosi motivi architettonici, che si trovano in luoghi e tempi diversi. Una simile idea esisteva già nel secolo XV. Nel trattato architettonico di Filarete sono presentati santuari di città ideali con analoghe combinazioni complesse di motivi architettonici. Qui però si tratta soltanto di progetti ideali. Nella prassi edilizia non era in uso trascurare la tradizione come fece Bramante nel suo progetto per la ricostruzione di S. Pietro. Perfino il sultano Mehmet dopo la conquista di Costantinopoli, quando sostituì la chiesa dei SS. Apostoli di Costantino con una moschea, seguì nella disposizione dell'edificio nuovo la tradizione locale.

Bramante ovviamente riuscì a convincere il papa a realizzare il suo progetto, in quanto gli promise di erigere un monumento della sua fama ancora più

grandioso che la tomba disegnata da Michelangelo. In ogni caso egli accrebbe il suo concetto con un'idea audace con lo scopo di mettere in evidenza che la costruzione fosse opera di Giulio II. Questo ci è tramandato dal cardinale Egidio da Viterbo (54). Egli racconta che Bramante avrebbe proposto di cambiare l'orientamento della basilica, cosicché la facciata si sarebbe rivolta verso l'obelisco vaticano esaltando quanto sarebbe stato magnifico se la gente giunta al tempio di papa Giulio avesse visto davanti alla basilica l'obelisco, che allora era ritenuto monumento sepolcrale di Giulio Cesare. Per realizzare tale proposta sarebbe stato però necessario spostare la tomba di S. Pietro e Bramante dunque cercò di convincere il papa che il suo proposito si poteva eseguire senza cambiare in alcun modo l'oggetto della devozione. Giulio II però non consentì, come Egidio racconta, di rovesciare l'edificio proibendo infine di toccare la tomba dell'apostolo.

Di nuovo l'artista appare in un ruolo decisivo, anche se in questo caso non è in grado di far approvare la propria volontà. Di nuovo l'artista passa sopra alle esitazioni religiose, e ancora una volta un'artista paragona Giulio II a un imperatore e condottiero. Ma nella relazione di Egidio, cioè dal punto di vista di un ecclesiastico, a differenza delle relazioni di artisti, Giulio II si comporta come un savio alla guida della Chiesa: guidato dalla reverenza verso S. Pietro obietta a Bramante che si dovrebbe costruire la chiesa intorno alla tomba dell'apostolo e non la tomba dentro la chiesa. Riguardo all'obelisco di Cesare egli fa sapere che non servirebbero né il santo al profano, né la religione allo splendore esteriore, né la pietà al decoro. Tali sentenze hanno un suono fondamentalmente simile al testamento di Nicolò V. Nella relazione di Egidio si scontrano bruscamente due visioni diverse, il mondo della religione e quello dell'arte. Nell'una è la religione a causare l'ostentazione dello splendore esteriore, mentre nell'altra lo splendore esteriore si serve della religione. Così almeno lo fa apparire Egidio.

Alla fine anche il modello di Bramante «non ebbe effetto», come Antonio da Sangallo annotò sulla pianta in pergamena. Principalmente fu mantenuta solo la crociera ottagonale con la cupola, essendo essa intanto diventata un segno di dignità nell'architettura ecclesiastica.

Ci mancano testimonianze contemporanee sulle ragioni che portarono alla disapprovazione del progetto braman-

tesco. Non fu necessariamente il papa a respingere il modello, almeno non soltanto lui. L'esame del progetto di ricostruzione competeva anche ad altri, come i colleghi dei cardinali, dei canonici o dei preti di S. Pietro. La disparità delle prime parti eseguite indica che furono più fazioni a esercitare influsso sulla costruzione. Si decise di non realizzare il radicale distacco del progetto bramantesco dalla forma della basilica costantiniana; si voleva piuttosto riprendere l'impulso dato da Giuliano da Sangallo e da Michelangelo di seguire l'idea di Nicolò V. Probabilmente per mostrare che si dipendeva ancora dal progetto di Nicolò V, si pose la prima pietra dell'impresa nuova in una parte cominciata dell'edificio e si utilizzarono parzialmente le fondamenta che Nicolò V aveva fatto gettare, pur rischiando complicazioni statiche. Ma si formarono due opinioni differenti sul modo di proseguire il progetto di Nicolò V: o si voleva riprendere soltanto le misure principali come si vede nel secondo disegno di Bramante (U 20 A) che indica con eccezionale cautela anche le strutture vecchie, forse per dimostrare la dipendenza da esse; o si voleva propriamente proseguire in forme moderne le strutture cominciate da Nicolò, almeno in parte, come avvenne nella parte del coro. Sebbene sembri piuttosto contraddittorio, si ha l'impressione, da quanto ci è tramandato sulle vicende del cantiere, che si cominciarono a realizzare quasi allo stesso tempo tutte e due le diverse proposte. I contrasti all'interno della Fabbrica di S. Pietro naturalmente, direi, non sono stati tramandati espressamente. È una convenzione universale e costante che tutte le istituzioni occultino i loro dissensi interni.

Malgrado l'enorme impegno con il quale si portò avanti la prima costruzione, la situazione alla morte di Giulio II rimase ancora più triste della condizione già desolata della basilica costantiniana nel Quattrocento (55). La vecchia chiesa era in gran parte distrutta, il suo arredo devastato. Nelle vedute cinquecentesche si vedono parti di esso gettate a terra senza attenzione, fra cumuli di calcinacci. Il luogo di devozione era divenuto un cantiere febbrile. Le principali cerimonie si dovevano svolgere all'aria aperta. L'altare sopra la tomba di san Pietro era all'aperto. Il cerimoniere Paride de Grassis nei suoi diari descrive a vivaci colori quanto era sgradevole la situazione, specialmente in inverno, quando era freddo e umido e i temporali spegnevano le candele (56).

Leone X quando succedette a Giulio

II sulla cattedra di Pietro fece costruire dapprima una grande loggia sfarzosa intorno all'altare sopra la tomba di s. Pietro. Ovviamente suppose che doveva passare ancora molto tempo finché si arrivasse al compimento della nuova chiesa. E si capiscono facilmente le ragioni. Non solo le parti cominciate non erano adeguate tra di loro, ma le costruzioni nuove minacciavano già la rovina. Bramante non aveva lasciato neanche un modello intero per continuare la costruzione. Non c'erano elementi chiari di riferimento per continuare. Invece si susseguirono lunghissime discussioni su come proseguire la costruzione. Si arrivò perfino a proporre di abbattere il coro appena ultimato, come poi fu eseguito. Condivi infatti afferma che, se Michelangelo più tardi non avesse assunto la direzione dei lavori, «si sarebbe potuto sperare di veder l'ultimo giorno del mondo, che San Pietro finito» (57).

Malgrado tutti i problemi gli umanisti appartenenti alla curia rimasero ottimisti ed esaltarono la nuova costruzione con parole altisonanti. Pieni d'ammirazione per le dimensioni colossali del progetto celebrarono la chiesa futura come l'edificio più grande del mondo, superante per grandezza tutti i templi antichi, incluso il Pantheon e il tempio di Diana a Efeso, che fu una delle sette meraviglie del mondo: la stessa chiesa di S. Pietro sarebbe diventata una meraviglia del mondo (58). Per quanto fossero istruiti, gli umanisti non si accorsero di altro che della enorme grandezza delle strutture già iniziate. Non arrivarono a giudizi razionali sull'arte della nuova chiesa. Invece per definire l'augusto carattere della grandissima costruzione occasionalmente usarono l'aggettivo *sublime* che nel Classicismo fu introdotto come criterio cospicuo nella teoria dell'arte, e già all'inizio del Cinquecento questa parola fu legata all'impressione sentimentale del «delightful horror» (E. Burke), allora però espressa in latino. Castiglione nel *Libro del Cortegiano* (ultimato nel 1518) esalta la nuova costruzione di S. Pietro come il paradigma della liberalità, che si addice a un principe (59). Sotto questo aspetto Castiglione inserisce la ricostruzione della basilica con la massima naturalezza fra il palazzo ducale di Urbino e i monumenti antichi. E senza esitare indica come motivo per una tale impresa «e per onor vivendo e per dar di sé memoria ai posteris».

Egidio da Viterbo elogia continuamente i fatti del papa in una orazione sul secolo d'oro che tenne in presenza

di Giulio II (60). Il papa, come nessun altro, si sarebbe occupato del decoro degli oggetti santi e avrebbe badato allo splendore e all'ornamento di religione e di pietà. Seguendo questo principio avrebbe cominciato a rinnovare la basilica di S. Pietro per renderla il tempio più splendido, più grandioso, più maestoso, più spettacolare, più degno di ammirazione del mondo. Egidio ritiene la costruzione nuova, per la sua grandezza e magnificenza, degna del principe degli apostoli. Infine, arriva allo stesso motivo che dall'inizio è stato individuato come decisivo per il rinnovo, indicando cioè la basilica come un monumento del suo committente. Tramite la costruzione di quell'edificio mirabile, così Egidio si rivolge al papa, «stai a lasciare ai posteris un monumento eterno della tua grandezza d'animo e di pietà e a mostrare ai discendenti quale e quanto fu Giulio». Poi evolve il pensiero mutandolo in panegirico religioso: i profeti del Vecchio Testamento avrebbero annunciato che in futuro Salomone risusciterà il tempio crollato. «Ma sarebbe stato più conveniente se avessero premostrato a te che costruì il tempio del sacerdozio immortale ed eterno». Sarebbe la volontà di Dio che Giulio rafforzasse il suo tempio espugnando le provincie ribelli. Forse Vasari con la sua interpretazione degli schiavi di Michelangelo allude a un concetto simile. Dio avrebbe voluto, continua Egidio, che proprio Giulio costruisse il nuovo tempio di San Pietro perché egli avrebbe mostrato con i suoi atti più d'ogni altro il suo amore per le cose sacre. Insomma, secondo Egidio, la nuova costruzione di S. Pietro testimoniarebbe che Giulio II sia un eletto di Dio.

Ma non tutta la cristianità era unita in tali elogi. Verso il 1560 Onofrio Panvinio afferma che gente di quasi tutte le specie e soprattutto i cardinali non avrebbero approvato la ricostruzione di S. Pietro (61). Anche Vasari accenna che si sollevarono delle critiche (62). Infatti Paolo Cortesi nel 1510 fa accenno a una forte resistenza. Nel contesto dei pensieri sull'ingiustizia contro quello che difficilmente è da imporre, riferisce privo di comprensione: «[...] simile que est id iniuriae importunae genus cui nulla ratio esse potest in iactura aequanda par. Ut si quispiam D. Petri Delubrum inflammare velle videatur quod modo ob eam maxime causam magnificentius est a Julio secundo restitutum Ut sit et privatae religionis index et omnium princeps ara fanorum Quocirca idem est de turbidarum perturbationum ratione affirmandum qua qui

audiunt perinde ut averso a ratione animi motu incitantur ita maxime iudicare solent» (63).

Noi conosciamo per questi tempi la solita critica dell'avidità e della mania dello sfarzo della Chiesa che continuava anche a Roma e perfino presso coloro che trassero profitto dallo sperpero di denaro. Michelangelo in un suo sonetto ironizzava che a Roma se Cristo vi tornasse, si venderebbe il suo sangue e la sua pelle (64). Raffaele Maffei nella sua *Breve storia di Giulio II e Leone X* (1520), trattando il pontificato di Giulio II, paragonò la Curia perfino a un teatro e una festa di buffoni (65). Egli riporta gli argomenti ben noti ma non perciò meno obiettivi, cioè che la mania insana di costruzioni e il lusso dei paramenti e dell'arredo sacro risulterebbero dalla mania di gloria, mentre non corrisponderebbero all'ideale dell'astinenza cristiana. Secondo il suo giudizio le molte costruzioni ecclesiastiche sarebbero superflue. Le stesse cose che da alcuni furono esaltate come virtù esemplari, cioè la mania insana di costruzioni e la sete per la propria gloria, da altri invece erano rimproverate. Poco è tramandato nelle fonti sulla vivace resistenza contro la ricostruzione di S. Pietro, di cui Cortesi è testimone. Nello stesso anno 1510, nel quale Cortesi pubblicò il suo Trattato, Lutero soggiornò a Roma. Ma evidentemente ancora non s'interessò delle vicende della basilica di S. Pietro, almeno non ne fa menzione nei suoi scritti (66). Sappiamo solamente che Raffaele Maffei si pronunciò contro la ricostruzione: «Pontifici vero facto ea primum cura reficiendae Vaticanae basilicae fuit non admodum necessaria quae in hunc usque diem pendet causaque et initium molestiae non parvae successoribus fuit» (67). Tuttavia anche questo parere negativo è relativo: Raffaele Maffei disprezzava Giulio II, in quanto questi non avrebbe promosso in misura sufficiente gli studi umanistici (68); specialmente a lui mancava un sostegno per le sue pubblicazioni. Machiavelli conferma nel 1512-13 che Giulio II dopo l'ascesa alla cattedra di S. Pietro in quest'ambito era assai parsimonioso, per ritenere abbastanza mezzi per far guerra (69). Machiavelli però approva questo atteggiamento in un principe.

Verso la metà del secolo XVI la critica alla ignoranza di papa Giulio e al suo spirito bellicoso era tanto diffusa quanto la critica alla sua mania di sfarzo. Ascanio Condivi e Giorgio Vasari la inserirono occasionalmente nelle loro biografie di Michelangelo. Giulio II,

rispondendo alla domanda di Michelangelo, se la sua statua a Bologna dovesse tenere un libro in mano, avrebbe detto: «che libro, una spada! Ch'io per me non so lettere». Michelangelo obiettando alla richiesta di Giulio II di ritoccare d'oro le figure della volta della Cappella Sistina, perché altrimenti sarebbero apparse povere, avrebbe risposto riferendosi ovviamente al contrasto fra la Chiesa primitiva e quella moderna: «Quei che sono quivi dipinti furon poveri anchor loro» (70).

Dopo la morte di papa Giulio e di Bramante sorsero dubbi sul valore delle parti della ricostruzione della basilica di S. Pietro iniziate dal Bramante (71). I disegni parziali che quest'ultimo aveva preparato non sembrarono allora più realizzabili. Serlio nel suo Terzo libro (1540) presenta il modello bramantesco per la cupola di S. Pietro quasi come un esempio di progettazione architettonica che non considera la statica (72). Ammonisce che «una tanta massa e di tanto peso vorria buonissimo fondamento a farla sicura, non che a farla sopra a quattro archi di tanta altezza». E per confermare questo indica che gli stessi pilastri, senza altro peso sopra, già si risentirebbero e presenterebbero delle crepe in alcuni parti. Antonio da Sangallo ammonisce che, proseguendo ancora senza un progetto concreto, «li danari che si spendono in Santo Pietro si spendono chon poco onore e utile di Dio e di Vostra Santità» (73). Similmente a Bramante anche i suoi successori vennero criticati dai loro successori: cioè Raffaello da parte di Antonio da Sangallo e Antonio da Michelangelo (74). Quest'ultimo diede ad Antonio la colpa «che quella fabbrica era una bottega ed un traffico da guadagnare» (75). In più si lamentò che Bramante per spingere avanti la nuova costruzione avrebbe demolito ciò che gli era d'impedimento senza aver rispetto né per età, né per dignità o reverenza (76). In questo modo Bramante appare come il colpevole della situazione miserevole del cantiere.

Nella commedia intitolata *Scimmia* di Andrea Guarna (1517) si attribuì a Bramante perfino tutta la colpa per la ricostruzione della basilica vaticana (77). L'attribuzione della responsabilità per il progetto all'architetto generalmente corrisponde a quello che riferiscono Condivi e Vasari. La commedia rappresenta alcuni curiali del pontificato di papa Giulio II che arrivano alla porta del Paradiso e san Pietro chiede loro ragione. Qui non si tratta di descrivere il contrasto tra la vecchia e la nuova chiesa e neanche di disputare concetti fonda-

mentali. La nota critica rivolta ai curiali rimane un modesto modo ironico.

Al centro dei discorsi tenuti all'ingresso del Paradiso sta la distruzione della vecchia basilica di S. Pietro e la sua ricostruzione. Il protagonista fra coloro che giungono dalla terra in cielo è Bramante. L'architetto famoso si presenta assai dispotico e operoso. Egli subito propone a san Pietro di rinnovare tutti gli impianti celesti che sarebbero completamente antiquati. Secondo il suo parere, la vecchia scala del cielo, essendo stretta e fastidiosa, dovrebbe esser sostituita da una nuova, in forma di chiocciola e tanto larga che le anime dei defunti anziani e deboli potrebbero salire al Paradiso a cavallo. Siccome san Pietro esita ad approvare tale proposta, Bramante si adira minacciando di andare all'Inferno per rinnovarvi gli spazi distrutti dal fuoco eterno. L'idea della scala del cielo aveva una lunghissima tradizione (78) e rimaneva viva, come dimostra per esempio la bolla *Sacrosanctis salvatoris* edita da Leone X nel 1515 per vendere indulgenze a favore della ricostruzione della chiesa di S. Pietro: essa comincia con la dichiarazione della intenzione di condurre tutti i fedeli così che «[...] per religiosa pietatis opera uti certissimas scalas ad aulae coelestis gloriam valeant feliciter pervenire» (79). La proposta di ricostruire la scala del cielo invece allude alla rampa a chiocciola del Belvedere, e tutta la mania di rinnovamento che Bramante mostra in Paradiso ovviamente si riferisce alla ricostruzione della basilica di S. Pietro.

San Pietro poi rimprovera a Bramante di aver distrutto la sua chiesa. Bramante si difende con l'argomento che il papa avrebbe ordinato la demolizione. Ma san Pietro non accetta tale pretesto nella convinzione che sia stato Bramante a indurre con i suoi suggerimenti che il papa desse l'ordine della distruzione. Finalmente Bramante non può che confessare il suo delitto. Sebbene il dialogo sia naturalmente esagerato, resta significativo il modo in cui vengono valutati l'artista, la sua posizione, la sua potenza e i suoi motivi: ancora una volta l'artista appare come guida. Quando egli svolge le sue attività, i potenti non determinano più gli eventi. Bramante per aver rovinato la basilica di S. Pietro non trova altra scusa che la libertà artistica. Non tenta neanche di pretendere pietà. Si appella al libero arbitrio che Dio avrebbe dato agli uomini. Vuole estrinsecare il proprio desiderio di agire, oppure, come diceva Savonarola: realizzare il suo concetto. Sebbene san Pietro ritenga che Bramante abbia voluto pro-

prio rovinare Roma e tutto il mondo, il tribunale prende una soluzione conciliante: Bramante non viene cacciato dal Paradiso, ma deve aspettare fuori della porta finché la nuova basilica di S. Pietro sarà ultimata.

Anche in Germania già durante il secolo XV si manifestava la critica allo sfarzo della Chiesa. Inizialmente si limitò ai sopra indicati ragguagliamenti diffusi in Italia, cioè al contrasto tra la povertà e virtù della Chiesa primitiva e la ricchezza e vanagloria della Chiesa contemporanea. Enea Silvio Piccolomini riferisce nella sua *Germania* del 1457-1458 la critica alla Chiesa allora diffusa nei paesi tedeschi, e tentò di ribattere le accuse ovvero di spiegare l'atteggiamento della Curia: «Voi dite: perché questo lusso di servitori, di cavalli, questo fasto in tutte le cose? e voi aggiungete che in origine i sacerdoti erano poveri, e si accontentavano di poco. È vero che la nostra religione è cominciata nella povertà. Ma allora il nome di Cristo era nascosto, e non lo si proclamava che durante il martirio. La situazione oggi non è più la stessa. Bisogna che il papa abbia delle risorse per espandere la religione e soccorrere alle calamità [...]. È indispensabile, nell'epoca in cui viviamo, che i pontefici romani siano ricchi. I preti dell'antico testamento e quelli del paganesimo non lo erano forse?» (80).

Durante il secolo XVI però aumentarono le critiche alla secolarizzazione e pompa dei papi. Lutero e Ulrich von Hutten sono soltanto due esempi preminenti del primo Cinquecento (81). Era diventato alquanto usuale insultare il papa come l'anticristo e confrontare Roma con Babilonia (82). Questa tendenza si manifesta anche nell'arte: Lucas Cranach (1522) e Hans Holbein (1523) rappresentarono la distruzione della città di Babilonia da parte di Dio raffigurandovi il Vaticano; nelle loro xilografie si riconosce persino la basilica di S. Pietro appartenente a Babilonia (83).

Erasmus da Rotterdam si rivolse diverse volte contro lo spirito della moderna Chiesa romana. Condannò l'esagerata venerazione dell'antichità romana, il formalismo ciceroniano nella letteratura ecclesiastica e il paganesimo nell'arte, che arriverebbe al punto di dare al ratto di Ganimede più effetto che all'ascensione di Cristo (84). Nel suo *Elogio della follia* del 1508 si schernì ancora in modo poco offensivo orientato, verso Marziale e Orazio, su tutti, che «insatiabili aedificandi studio flagrant, nunc rotunda quadratis, nunc, quadrata rotundis permutantes» (85).

Nei *Colloquia familiaria* (1523-1524) criticò più seriamente l'inutile spreco, spesso dovuto a fondazioni e a decorazione di chiese, mentre allo stesso tempo molti cristiani soffrono di dura povertà (86). Dal suo punto di vista si tratterebbe di superba alterigia e non di misericordia cristiana. Come esempio indica la fastosa decorazione marmorea della Certosa di Pavia e le tombe sontuose dei ricchi, che riempiono in gran parte le chiese, «e prossimamente chiederanno probabilmente che i loro corpi vengano seppelliti perfino sugli altari».

Alla critica dell'atteggiamento «profano e sfarzoso» (Lutero) della Chiesa si univa spesso l'avversione contro la mentalità bellicosa di Giulio II. Nel suo *pamphlet*, pubblicato nel 1520 con il titolo *Alla nobiltà cristiana della nazione tedesca* Lutero condannò la violenza dei papi accusando principalmente Giulio II di essere un «succhia sangue» (87). Erasmo insultò Giulio II in un epigramma con parole egualmente pungenti. Qui trovarono la loro eco gli elogi romani, con i quali papa Giulio si era fatto onorare come un nuovo Giulio Cesare da parte dei suoi curiali. Secondo Erasmo il papa si sarebbe comportato veramente come un nuovo Giulio Cesare, essendo come lui un tiranno, che avrebbe portato omicidi, guerre e cospirò il mondo di sangue (88).

In un libello anonimo, apparso poco dopo la morte di Giulio (prima del 1516) con il titolo *Iulius exclusus e coelis*, Erasmo mise la sua critica di Giulio II in forma di un dialogo tra san Pietro e lo stesso papa Giulio II (89). Il papa dopo la sua morte sale al cielo e alla porta del Paradiso incontra san Pietro. L'Apostolo chiede al suo successore i suoi meriti. Giulio, pieno d'orgoglio, racconta delle sue grandi azioni: di guerre e conquiste e di simili faccende militari, e elogia lo splendore che la Chiesa nuovamente era in grado di ostentare. Pietro però non capisce come si possa celebrare opere tali, ritenendole invece offese contro i messaggi di Cristo. Qui s'urtano particolarmente gli spiriti del cristianesimo primitivo e della Chiesa moderna. Giulio commenta l'atteggiamento tradizionalista di s. Pietro in modo sprezzante: «Ovviamente tu stai ancora sognando di quella chiesa vecchia dove hai giocato il ruolo di un papa miserevole con vescovi scarni, esposti a povertà e altri disagi. Ma il tempo s'è cambiato in modo migliore. Se potessi vedere tutte le chiese costruite con i tesori dei re, i palazzi meravigliosi degli ecclesiastici, ovunque

migliaia di preti, molti vescovi» e così via continua l'elenco, «[...] dico: che allora diresti?» Pietro risponde: «Direi che vedo un tiranno prettamente secolare, un nemico di Cristo, la rovina della Chiesa». Alla fine Pietro caccia Giulio dal Paradiso, dandogli però un conforto laconico: «Ma se vuoi un buon consiglio: hai sotto mano uomini strenui, hai immense ricchezze, sei tu stesso un buon edificatore; costruiscati qualche paradiso nuovo, ma ben munito, per non esser espugnato dai demoni». Sembra che questa sentenza si riferisse alla ricostruzione di S. Pietro.

Dal libello *Iulius exclusus* Guarna trasse evidentemente spunto per la sua commedia intitolata *Scimmia*, almeno per quanto riguarda l'idea generale della trama. Ma oltr'Alpe la critica era molto più aspra. Erasmo non polemizza contro i curiali, la sua critica si rivolge invece direttamente contro la persona del papa, egli non attacca degli aspetti marginali, ma colpisce la Chiesa in tutta la sua sostanza; il dialogo ha perciò anche una fine tragica. La trama del *Iulius exclusus* da parte sua si basa su due precedenti letterari: in primo luogo sono da menzionare le buffonate, che si rappresentavano, del resto con piena approvazione della Chiesa, durante il periodo di carnevale o a Natale (*messe de l'âne*). Durante il carnevale dell'anno 1512 fu messa in scena una burla a Parigi che ricevette perfino il privilegio regio; in questa burla la Chiesa fu rappresentata da una vecchia litigiosa apparsa in compagnia della *Confiance* e della *Occasion* e che rispose con l'anatema a ogni critica rivolta alla sua pretesa di unire presso di sé il potere spirituale e temporale (90). In secondo luogo sono da nominare i ragionamenti, allora molto diffusi in Europa, che trattavano del contrasto tra la povertà e virtù della Chiesa primitiva e la ricchezza della Chiesa contemporanea. Il testo più noto che trattava questo argomento era al di là delle Alpi certamente la *Germania* di Enea Silvio Piccolomini. Sembra che Erasmo vi si riferisca direttamente. Nella *Germania* i tedeschi sostengono argomenti che ricordano le affermazioni di Pietro nel dialogo di Erasmo, e Enea tenta di ribattere gli argomenti nello spirito, che principalmente rassomiglia alle affermazioni di Giulio nel testo di Erasmo, anche se il tono di Enea è certamente molto più placato.

Nonostante le accuse molto pesanti contro Giulio II non si dovrebbe prendere Erasmo troppo alla lettera, essendo egli un umanista di mondo. Nella critica di Giulio II si intravede anche

l'odio dei letterati contro le scarse ambizioni letterarie. Erasmo nel suo epigramma citato schernisce il papa con le seguenti parole: «vinum amas pro litteris». Nei *Colloquia familiaria* non riporta la ricostruzione di S. Pietro come un esempio di inutile sperpero. In una dedica a Leone X perfino la elogia indirettamente: «Iam video passim excellentes ingenio viros, ceu magnos et opulentos reges, Solomoni nostro in templi structuram mittere marmora, ebur, aurum, gemmas» (91).

Nel Cinquecento la critica a nord delle Alpi si rivolse in prima linea contro le vendite d'indulgenze e contro le imposte straordinarie che furono riscosse per finanziare la ricostruzione della basilica di S. Pietro (92). La critica contro le vendite d'indulgenze aveva una lunga tradizione, ma ricevette un ulteriore incremento specialmente a causa della bolla *Sacrosanctis salvatoris*, con la quale Leone X nel 1515 pubblicò l'indulgenza in favore della ricostruzione di S. Pietro.

Le circostanze collegate a quella bolla disgraziata erano assai dubbiose. Nella bolla Leone X, dopo aver espresso la sua preoccupazione per la salvezza del suo gregge, dichiara che sarebbe necessario rinnovare la basilica di S. Pietro perché essa a causa della sua età cadrebbe in rovina e sarebbe divenuta nera di sporco. Egli intenderebbe proseguire la ricostruzione e ultimarla come esigesse la «maiestà del tempio» e come, secondo la sua opinione, converrebbe al «decoro e la dignità del cristianesimo» (93). In verità la causa dell'iniziativa non era tanto la basilica di S. Pietro, quanto il bisogno di enormi mezzi finanziari che servirono ad Alberto di Brandeburgo, per far riconoscere la sua accumulazione inaudita di prebende che era sospettissima già da sé (94). La metà del denaro ricavato attraverso le vendite d'indulgenze era destinata a questo fine. L'altra metà del denaro era destinato a Roma però, secondo quanto è tramandato dai documenti contabili, sembra che sia passato per canali oscuri giungendo soltanto in una parte indefinita alla fabbrica di S. Pietro (95). La lentezza dei lavori suscitò il sospetto che i successori di Giulio II non si sarebbero preoccupati della ricostruzione della chiesa. In questo modo si esprime Johann Fichard nel 1536 a Roma (96). Nel 1517 si diceva a Roma che Leone X non avrebbe ultimato alcuna costruzione iniziata da Giulio II (97). Allora era alquanto logico dubitare che le offerte sarebbero veramente state

usate per la ricostruzione della basilica di S. Pietro. In tutta Europa circolavano voci sull'utilizzo dei fondi incassati tramite le vendite d'indulgenze. Lo storico fiorentino Francesco Guicciardini mise in circolazione la voce che Leone X li avrebbe dati a sua sorella Maddalena; il riformatore tedesco Ulrich von Hutten sospettò che durante la notte si trasportassero le pietre dal cantiere della basilica di S. Pietro al palazzo del nipote del papa, Giulio de' Medici (98). In Inghilterra Christopher St. German (1460?-1540/41) sostenne che sarebbe apparso evidente che i fondi ricavati dalle vendite d'indulgenze mai sarebbero giunti alla loro destinazione (99).

La vicenda delle indulgenze era solo un capitolo della politica finanziaria prodiga e poco redditizia che era del tutto tipica del pontificato di Leone X. Pure nell'ambito della stessa Curia si elevarono critiche contro il modo in cui si commerciava con le indulgenze. Egidio da Viterbo espresse dei dubbi a riguardo nella sua orazione al papa olandese Adriano VI (100). Tanto più forti erano le critiche al di là delle Alpi. In modo più veemente si presentava infatti la reazione in Germania, dove le indulgenze furono vendute in misura più estesa.

Dopo che furono messe in vendita le indulgenze del 1515, Martin Lutero alzò la voce contro l'incasso dei soldi da esse. Alla pubblicità del venditore d'indulgenze Johann Tetzel ribattè nel 1517: «Se il papa sapesse, in che modo i predicatori d'indulgenze riscuotono i denari, piuttosto ridurrebbe la basilica di S. Pietro in cenere che vederla ricostruita con la pelle, la carne e le ossa delle sue pecorelle (101)». Nel *Sermone sull'indulgenza e la misericordia* del 1518 affermò, che sarebbe stato meglio, «di fare una buona opera a un bisognoso invece di contribuire a una costruzione, e molto meglio che l'indulgenza» (102). All'argomento che la basilica di S. Pietro apparteneva a tutta la cristianità obiettò in una disputa dell'anno 1518: «Le nostre basiliche ci sono più utili e necessarie, perché non possiamo venire tutti alla basilica di S. Pietro, per sentire la parola del Signore e per percepire i sacramenti, che è la sola causa per costruire. Sarebbe meglio che non fosse costruita la chiesa di S. Pietro invece che le nostre parrocchie deperiscano. Questo cioè vediamo e lamentiamo, mentre i mezzi vengono detratti da tutte le nostre chiese per la insaziabile chiesa di S. Pietro. I tedeschi delle giustificazioni che vengono addotte, cioè che la chiesa di S. Pietro appartenga a tutta la

cristianità, ne ridono e hanno ragione» (103). E direttamente rivolto contro Tetzel: «Perché il papa, essendo lui oggi più facoltoso del più ricco Crasso, non erige almeno questa sola chiesa di S. Pietro con i propri soldi invece di quei dei suoi fedeli?» (104).

Nelle altre grandi nazioni europee, in Francia, Spagna e in Inghilterra il potere centrale si oppose agli eccessi della prassi delle indulgenze. Perciò c'era meno motivo per critiche. Qui i sovrani fecero da opposizione alla Chiesa. Durante la controversia con Alessandro VI e Giulio II, per esempio, il re di Francia Luigi XII fece coniare delle monete con il motto: «Devasterò il nome di Babilonia» (*Perdam Babylonis nomen*) (105). L'insigne umanista Jean Lemaire de Belge, come voce del re, insultò Giulio II definendolo un brutale prete dimenticato da Dio (106). In Inghilterra la critica contro la prassi delle indulgenze era unita a quella contro il cosiddetto *peter pense*, che la Curia pretendeva di dover ricevere regolarmente dall'Inghilterra (107). Gli inglesi però, come spiegò Thomas Morus, ritennero che un tale tributo sarebbe stato illegittimo essendo il loro paese uno stato sovrano e indipendente dalla Santa Sede (108). Nel 1534 il *peter pense* fu abolito definitivamente. Per Christopher St. German le vendite d'indulgenze avrebbero portato all'alienazione tra il popolo e la Chiesa. Secondo lui il vero motivo per le vendite d'indulgenze che si era preteso servissero alla ricostruzione di S. Pietro, a molti sembrava piuttosto avidità che preoccupazione per la salvezza delle anime dei fedeli (109).

Come si può notare, la critica nell'Europa settentrionale si rivolse principalmente contro l'avidità di potere e di denaro della Chiesa romana. Soltanto alcuni dei riformatori si espressero in principio contro l'arte cristiana, mentre proprio i più importanti di essi come Lutero, Calvino o Zwingli non la condannarono (110). La polemica contro la secolarizzazione dell'arte, nel modo come fu manifestato da Savonarola, fu oltralpe assai rara. Ecco uno dei pochi esempi che si riferiscono alla ricostruzione di S. Pietro: nel 1516 il canonico Karl von Bodmann di Worms affermò che il motivo alla base di tutta l'iniziativa fosse «non lo spirito buono dell'Evangelio, ma lo spirito delle arti secolarizzate», che porterebbe al popolo cristiano nessuna benedizione, creando piuttosto moltissimo danno (111).

Panvinio dice dei motivi che portaro-

no a respingere la ricostruzione della basilica: gli avversari «non che non desiderassero di erigere una basilica nuova e magnificentissima, principalmente però compiansero la distruzione della vecchia e tanto venerabile chiesa che era augustissima in tutto il mondo per i suoi sepolcri di santi e insigne per i suoi monumenti famosissimi» (112). Ma forse questo atteggiamento era già determinato dalla Controriforma. Secondo Vasari la critica era rivolta piuttosto in una direzione opposta: «Apparve smisurato il concetto di Bramante» (113). Sigismondo de' Conti, storiografo di papa Giulio e intimo amico della famiglia della Rovere cercò perfino di scusare la distruzione della vecchia basilica. Al noto argomento che la vecchia basilica minacciava rovina, aggiunge il nuovo aspetto che la sua architettura sarebbe stata di poco valore artistico, essendo essa costruita in un «secolo barbaro e ignaro di architettura alquanto elegante» (114). Ai riformatori d'oltralpe sembra che la distruzione della vecchia basilica di S. Pietro non interessasse molto. Almeno non ho potuto trovare alcun riferimento (115). Per dirla con Lutero, non era la loro chiesa. Del resto, anche la critica delle indecenze del *Giudizio Universale* di Michelangelo era una vicenda strettamente italiana che trovò poca risonanza a nord delle Alpi (116).

Guarna invece condanna esplicitamente la distruzione della basilica costantiniana: san Pietro, nel dialogo con Bramante, contro la rovina della sua chiesa adduce l'argomento che essa già per la sua sola vecchiezza avrebbe portato le anime anche più scaltre a Dio. Secondo quello che Cortesi tramanda di passaggio («siccome la chiesa di San Pietro sarebbe volontariamente infiammata»), quest'argomento era stato allora pronunciato o pensato molte volte; ma è la prima volta che si trova scritto espressamente. Più tardi, nel corso della Controriforma, molte volte si ragionò similmente, e in modo sempre più serio. Allora alcuni non volevano neanche permettere di abbattere le ultime parti rimaste in piedi della basilica costantiniana, sebbene impedivano di finire la nuova costruzione. Quando Borromini ristrutturò la navata della basilica constantiniana di S. Giovanni in Laterano seguì dei principi probabilmente simili a quelli che guidavano Nicolò V nel progetto di rinnovare la basilica di S. Pietro. La sostanza della costruzione fu preservata come una reliquia, soltanto rafforzata e rivestita da nuove strutture.

NOTE

(1) Le opinioni sulla ricostruzione di S. Pietro si trovano principalmente nei testi storici su Roma e sui papi del Rinascimento. Oltre L. v. Ranke, F. Gregorovius, A. v. Reumont si veda particolarmente L. v. PASTOR, *Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance*, III, 5-7. ed., Leipzig 1924, pp. 920-934. Questi testi storici e principalmente il Pastor danno anche un'idea del contesto delle diverse opinioni sulla ricostruzione di S. Pietro. Una compilazione delle fonti sulla ricostruzione in: C. L. FROMMEL, *Die Peterskirche unter Papst Julius II. in Licht neuer Dokumente*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XVI, 1976, pp. 57-136. Per risparmiare spazio mi limito del resto a citare la letteratura più importante.

(2) LAPO DA CASTIGLIONCHIO, *Dialogus super excellentia et dignitate curiae Romanae*, in *Prosatori latini del '400*, a cura di E. Garin, Milano - Napoli 1952, p. 190 ss.

(3) PHOTIUS, *The homilies*, a cura di C. Mango, Cambridge - Mass. 1958, pp. 186, 188.

(4) P. CORTESI, *De cardinalatu*, Roma 1510; K. WEIL-GARRIS - J.F. D'AMICO, *The Renaissance cardinal's ideal palace: a chapter from Cortesi's "De Cardinalatu"*, in *Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th centuries*, Roma 1980, pp. 45-119.

(5) E. S. PICCOLOMINI, *Germania*, a cura di A. Schmidt, Köln - Graz 1962, p. 99 ss.

(6) L. PACIOLI, *De arithmetica, geometria, proportioni et proportionalità*, Venezia 1497, VI 1 (2).

(7) A. MASSARI, *Vita precellentissime ecclesie doctoris divi Aurelii Augustini*, Roma 1481, f. 192; E. BATTISTI, *I Comaschi a Roma nel primo Rinascimento*, in «Arte e Artisti dei Laghi Lombardi» I (Architetti e Scultori del '400), Como 1959, p. 7 ss.

(8) J. BENZINGER, *Invectiva in Romam. Romkritik im Mittelalter vom 9. bis zum 12. Jahrhundert*, Lübeck - Hamburg 1968; P. BREZZI, *Tra condanne ed esaltazioni. I giudizi sulla città e l'idea di Roma nel '400 e '500 in Roma e l'Antico nell'Arte e nella Cultura del '500*, Roma 1985, pp. 11-22.

(9) C. SALUTATI, *De saeculo et religione*, a cura di B.L. Ullman, Firenze 1957, p. 121-131; *Il Quattrocento. L'Età dell'Umanesimo*, a cura di A. Tartaro - F. Tateo, Bari 1971, p. 44 s.

(10) POGGIO BRACCIOLINI, *Adversus hypocrisim*, Lyon 1579, pp. 18-20. *Il Quattrocento*, cit., pp. 74-76.

(11) M. MIGLIO, *Storiografia pontificia del '400*, Bologna 1975, pp. 119-143 (*Vidi thiam Pauli papae secundi*).

(12) L. B. ALBERTI, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, a cura di G. Mancini, Firenze 1890, p. 74 ss. (*Pontifex*).

(13) L. B. ALBERTI, *L'architettura. De re aedificatoria*, a cura di G. Orlandi - P. Portoghesi, Milano 1966, p. 629.

(14) L. B. ALBERTI, *L'architettura*, cit., p. 802.

(15) G. PONTANO, *Dialoge*, trad. di H. Kiefer, München 1984, p. 88.

(16) R. BLACK, *Ancient and moderns in the Renaissance: Rhetoric and history in Accolti's "Dialogue on the preeminence of men in his own time"*, in «Journal of the History of Ideas», XLIII, 1982, p. 27.

(17) E. S. PICCOLOMINI, *Germania*, loc. cit.

(18) G. G. COULTON, *Art and the reformation*, Cambridge 1953, pp. 328-344; J. ONIANS, *The last judgement of Renaissance architecture*, in «Royal Society of Arts Journal», CXXVIII, 1980, pp. 701-720.

(19) L. B. ALBERTI, *Momus o del principe*, a cura di G. Martini, Bologna 1942, p. 184, 295.

(20) G. SAVONAROLA, *Prediche italiane*, a cura di R. Palmarocchi, Firenze 1930-35, III 1, p. 388.

(21) G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori,*

scultori e architettori, a cura di G. Milanesi, Firenze 1906, II, p. 371.

(22) T. MAFFEI, *In magnificentiae Cosmi Medicei Florentini detractores*, a cura di G. LAMI, *Deliciae eruditorum*, Firenze 1736-69, XIII, pp. 150-168; E. H. GOMBRICH, *Norm and form. Studies in the art of Renaissance*, London 1966, I, 35-57 (*The early Medici as patrons of art*); A. D. FRASER JENKINS, *Cosimo de' Medici's patronage of architecture and the theory of magnificence*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXIII, 1970, pp. 162-170.

(23) T. MAFFEI, *In magnificentiae*, cit., p. 156.

(24) T. FOFFANO, *La costruzione di Castiglione Olona in un opuscolo inedito di Francesco Pizzolpasso*, in «Italia Medioevale e Umanistica», III, 1960, pp. 173-187.

(25) G. MANETTI, *De saecularibus et pontificalibus pompis*, a cura di E. Battisti, in *Umanesimo e Esoterismo*, Padova 1960, pp. 310-320. Cfr. G. TANTURLI, *Rapporti del Brunelleschi con gli ambienti fiorentini*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Firenze 1980, I, pp. 125-144.

(26) G. RUCCELLAI, *Il zibaldone quaresinale*, a cura di A. Perosa, London 1960, p. 65.

(27) *Ibidem*, pp. 68-70.

(28) G. MANETTI, *Vita Nicolai V*, in *Rerum Italicarum Scriptores III 2*, a cura di L.A. Muratori, Milano 1734, cc. 921-946; T. MAGNUSON, *Studies in Roman '400 architecture*, Stockholm 1958, pp. 351-362.

(29) L. B. ALBERTI, *L'architettura*, cit., pp. 75, 999; G. URBAN, *Zum Neubauprojekt von St. Peter unter Papst Nikolaus V.*, in *Festschrift für Harald Keller*, Darmstadt 1963, pp. 131-173.

(30) C. W. WESTFALL, *In this most perfect paradise, Alberti, Nicholas V, and the invention of conscious urban planning in Rome, 1447-55*. University Park, Penn. - London 1974, C. SMITH, *Architecture in the culture of early humanism*, New York - Oxford 1992, p. 190 s.

(31) G. MANETTI, *De saecularibus*, cit., p. 311 s.

(32) G. MANETTI, *De dignitate et excellentia hominis*, a cura di H. Leppin, Hamburg 1990, p. 58 s.

(33) C. SMITH, *Architecture in the culture of early humanism*, cit., pp. 40-53; H. GÜNTHER, «*Insana edificia thymarum nomine extracta*», *Die Thermen in der Sicht der Renaissance*, in *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg*, Alfter 1993, pp. 251-283.

(34) G. MANETTI, *Vita Nicolai V*, cit., cc. 945-960.

(35) M. VEGIO, *De rebus memorabilibus basilicae S. Petri Romae*, in *Acta Sanctorum*, Jun. VII, p. 80 s.

(36) POGGIO BRACCIOLINI, *Epistolae*, a cura di Tonelli, epist. XI 6.

(37) E. BATTISTI, *Rinascimento e Barocco*, Torino 1960, pp. 72-95 (Roma apocalittica e re Salomone).

(38) PIUS II, *Commentarii*, a cura di A. van Heck, Città del Vaticano 1984, p. 551.

(39) L. B. ALBERTI, *L'architettura*, cit., p. 545; G. GERMAN, *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*, Darmstadt 1980, p. 54.

(40) L. B. ALBERTI, *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, Bari 1966, II, p. 108 (*Profugiorum ab aerumna libri*).

(41) K. WEIL-GARRIS - J. F. D'AMICO, *The Renaissance cardinal's ideal palace*, cit., p. 89.

(42) C. L. FROMMEL, *Die Peterskirche*, cit., p. 97 s., doc. 54.

(43) C. L. FROMMEL, *Die Peterskirche*, cit., p. 95, doc. 26.

(44) A. CONDIVI, *Vita di Michelangelo*, a cura di E. Spina Barelli, Milano 1964, p. 38 ss.; G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani*, Firenze 1550, p. 598 ss., 628 ss.; ID., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*,

- a cura di G. Milanesi, Firenze 1906, VII, p. 162 ss.; C. L. FROMMEL, *Die Peterskirche*, cit., p. 87 ss. doc. 4 ss.
- (45) G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani*, 1550, a cura di C. Frey, Berlin 1887, p. 63.
- (46) L. B. ALBERTI, *L'architettura*, cit., p. 608.
- (47) G. SAVONAROLA, *Prediche italiane ai fiorentini*, a cura di F. Cognasco, Perugia-Venezia s.a. (1930), p. 161 ss.; R. M. STEIMBERG, *Fra Girolamo Savonarola. Florentine art and Renaissance historiography*, Athens, Ohio 1976.
- (48) R. DE MAIO, *Michelangelo e la controriforma*, Roma - Bari 1978, pp. 18-63.
- (49) H. GÜNTHER, *Sforzinda. Eine Idealstadt der Renaissance*, in *Alternative Welten in Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf 1988, pp. 231-258.
- (50) G. SAVONAROLA, *Prediche sopra Ezechiele*, a cura di R. Ridolfi, Roma 1955, I, p. 343.
- (51) L. B. ALBERTI, *Momus*, cit.
- (52) P. BAROLSKY, *Why Mona Lisa smiles and other tales by Vasari*, Pennsylvania 1991.
- (53) H. GÜNTHER, *Leitende Bautypen in der Planung der Peterskirche*, in *L'Eglise dans L'Architecture de la Renaissance*, Paris 1996, p. 41-78.
- (54) E. DA VITERBO, *Historia viginti saeculorum*; C. L. FROMMEL, *Die Peterskirche*, cit., p. 89 ss., doc. 8.
- (55) C. THOENES, *St. Peter als Ruine. Zu einigen Veduten Heemskercks*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», II, 1986, pp. 481-501.
- (56) J. SHEARMAN, *Il "tiburio" di Bramante*, in *Studi Bramanteschi*, Roma 1974, pp. 567-574.
- (57) A. CONDIVI, *Vita di Michelangelo*, 1964, cit., p. 79.
- (58) FRANCESCO ALBERTINI, 1510; ANDREA FULVIO, 1513; SIGISMONDO DE' CONTI, ca. 1511; CORNELIO DE FINE, ca. 1511-13; C. L. FROMMEL, *Die Peterskirche*, cit., doc. 267, 373, 389, 390.
- (59) B. CASTIGLIONE - G. DELLA CASA - B. CELLINI, *Opere*, a cura di C. Cordié, Milano - Napoli 1960, p. 322.
- (60) C. L. FROMMEL, *Die Peterskirche*, cit. p. 103, doc. 103; J. W. O'MALLEY, *Fulfilment of the christian golden age under pope Julius II: Text of a discourse of Giles of Viterbo*, 1507, in «Traditio», XXV, 1969, pp. 265-338.
- (61) O. PANVINIO, *De rebus antiquis memorabilibus basilicae sancti Petri apostolorum principis vaticanae*; C. L. FROMMEL, *Die Peterskirche*, cit., p. 91, doc. 9.
- (62) G. VASARI, *Le vite*, cit., IV, p. 163.
- (63) P. CORTESI, *De cardinalatu*, cit., fol. 21v.
- (64) MICHELANGELO, *The poetry*, a cura di J. M. Saslow, New Haven - London 1991, p. 78.
- (65) R. MAFFEI, *Brevis sub Iulio Leoneque historia*, BAV, *Vat. ottobon*, lat. 2377, fol. 232r-241r; *Vat. ottobon*, lat. 992, fol. 268r-278v, ed. da J. F. D'AMICO, *Papal history and curial reform in the Renaissance*, in «Archivum Historiae Pontificiae», XVIII, 1980, pp. 157-210.
- (66) H. VOSSBERG, *Im heiligen Rom. Luthers Reiseeindrücke 1519-1511*, Berlin 1966.
- (67) R. MAFFEI - J. F. D'AMICO, *Brevis sub Iulio Leoneque historia*, cit., p. 196 s. Questo brano si trova solamente nel Cod. *Ottobon*, 2377; manca nel Cod. *Ottobon*, 992.
- (68) J. F. D'AMICO, *Papal history*, cit. p. 175, 198.
- (69) N. MACHIAVELLI, *Il principe*, a cura di U. Dotti, Milano 1991, p. 92.
- (70) A. CONDIVI, *Vita di Michelangelo*, cit., pp. 80, 114; G. VASARI, *Le vite*, cit., VII, p. 171, 178.
- (71) J. S. ACKERMAN, *Notes on Bramante's bad reputation*, in *Studi Bramanteschi*, Bari 1974, 339-349.
- (72) S. SERLIO, *Il terzo libro nel qual si figurano e descrivono le antichità di Roma*, Venezia 1544, p. 39.
- (73) A. DA SANGALLO, *Memoriale sulla fabbrica di S. Pietro*, U 33 A; G. VASARI, *Le vite*, cit., V, p. 476 ss.
- (74) A. DA SANGALLO, *Memoriale sulla fabbrica di S. Pietro*, U 33 A; G. VASARI, *Le vite*, cit., V, p. 476 ss; MICHELANGELO, *Lettera a B. Ferratino*, ca. 1546-47; *Il carteggio di Michelangelo IV*, a cura di P. Barocchi - R. Ristori, Firenze 1979, p. 251.
- (75) G. VASARI, *Le vite*, cit., VII, p. 219.
- (76) PARIDE DE GRASSIS, BARTOLOMEO FER-RANTINI, G. VASARI, A. CONDIVI; L. VON PASTOR, cit., III, p. 928 ss.; J. ACKERMAN, *Notes*, cit., p. 348; M. BORGOLTE, *Petrusnachfolge und Kaiserimitation. Die Grablegen der Päpste, ihre Genese und Traditionsbildung*, Göttingen 1989, p. 292 ss.
- (77) A. GUARNA, *Scimmia*, a cura di G. Battisti, trad. E. Battisti, Roma 1970.
- (78) Cfr. S. GIOVANNI CLIMACUS, *La scala santa* (sec. VII).
- (79) *Dokumente zur Causa Lutheri (1517-1521)*, a cura di P. Fabisch - E. Isarloh, Münster 1988-91, I, p. 212.
- (80) E. S. PICCOLOMINI, *Germania*, cit., p. 100 ss.
- (81) U. VON HUTTEN, *Schriften*, IV, a cura di E. Böcking, Leipzig 1860, p. 182 s. (*Vadiscus qui et trias Romana inscribitur*).
- (82) A. CHASTEL, *The sac of Rome*, 1527, Princeton 1983, pp. 67-79.
- (83) Xilografie di L. Cranach per i cap. XIV e XVII dell'apocalisse di Giovanni nel cosiddetto *September - Testament*, edito da Lutero, Wittemberg 1522, e di Hans Holbein per i corrispondenti brani della bibbia di Thomas Wolff, Basel 1523.
- (84) V. KAPP, *Die Antike als Darstellungsmuster weltlicher und geistlicher Machtansprüche des Papsttums von Julius II. bis Pius VI.*, in «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch», N.F., XXXI, 1990, pp. 69-94; A. CHASTEL, *The sac*, cit., p. 132 s.
- (85) ERASMUS VON ROTTERDAM, *Laus stultitiae*, a cura di W. Schmidt-Dengler, in ID., *Ausgewählte Schriften*, Darmstadt 1967-80, II, p. 90. Cf. Martial IX 46; Horatius, Epist. I, 1 (100).
- (86) ERASMUS VON ROTTERDAM, *Colloquia familiaria*, a cura di W. Welzig, in ID., 1967-80, VI, p. 94 ss.
- (87) M. LUTHER, *An den christlichen Adel deutscher Nation (1520)*, in *Flugschriften der frühen Reformationsbewegung (1518-1524)*, Vaduz 1983 II, p. 632.
- (88) ERASMUS VON ROTTERDAM, *Epigramma in Iulium II*, a cura di G. Christian, in ID. 1967-80, V, p. 2.
- (89) ERASMUS VON ROTTERDAM, *Dialogus, Iulius exclusus e coelis*, a cura di G. Christian, in ID., 1967-80 V, pp. 6-110; J. K. MCCONICA, *Erasmus and the Julius Exclusus*, in *The Pursuit of Holiness in Late Medieval and Renaissance Religion*, Leiden 1974, pp. 339-352; T. MORUS, *Complete works*, XV. London - New Haven 1985, p. 261 ss.
- (90) L. V. PASTOR, cit., III, p. 806 s.
- (91) ERASMUS VON ROTTERDAM, *Opus epistolarum*, Oxford 1910, II, p. 185.
- (92) N. PAULUS, *Die Geschichte des Ablasses im Mittelalter*, Paderborn 1922-23; ID., *Johann Tetzel der Ablassprediger*, Mainz 1899; F. BERINGER, *Die Ablässe. Ihr Wesen und Gebrauch*, Paderborn 1915 (14. ed.), e specificamente a riguardo dell'indulgenza di S. Pietro e le sue conseguenze cfr. I, p. 101 ss.; G. A. BENRATH, *Ablass*, in *Theologische Realenzyklopädie* I, Berlin - New York 1977, pp. 347-364.
- (93) *Dokumente zur Causa Lutheri*, cit., p. 214.
- (94) L. V. PASTOR, cit., IV, pp. 225-235; *Dokumente zur Causa Lutheri*, p. 202 ss. (5. Die Initiative des Erzbischofs Albrecht von Mainz und Magdeburg (Dezember 1517) und ihre Vorgeschichte); E. ISELOH, *Luther zwischen Reform und Reformation*, Münster 1968, p. 22 ss.; M. BRECHT, *Martin Luther*, Stuttgart 1990, I, pp. 174-187.
- (95) A. SCHULTE, *Die Fugger in Rom 1495-1523*, Leipzig 1904, I, pp. 124-129, 142 ss.
- (96) J. FICHARD, *Italia*, a cura di J. C. von Fichard gen. Baur von Eyseneck, in «Frankfurterisches Archiv für ältere deutsche Literatur und Geschichte», III, 1815, p. 43.
- (97) A. LUZIO - R. RENIER, *La cultura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga. Appendici*, in «Giornale della Letteratura Italiana», XLII, 1903, p. 90; L. V. PASTOR, cit., IV (1906), 549.
- (98) L. V. PASTOR, cit., IV (1906), p. 549.
- (99) C. ST. GERMAN, *A treatise concerning the division between the spirytualtie and temporalitie*, in T. MORUS, *Complete works* IX, New Haven - London 1979, p. 197.
- (100) E. DA VITERBO, *Promemoria ad Hadrianum P. VI. de depravando statu R. Ecclesiae et quomodo reformari possit atque debeat*, in C. HÖFLER, *Analecta zur Geschichte Deutschlands und Italiens*, in «Abhandlungen der K. Akademie der Wissenschaften München», Hist. Cl. IV 3, 1846, p. 73 s.; J. O'MALLEY, *Giles of Viterbo on church and reform*, Leiden 1968, pp. 105-107.
- (101) *Dokumente zum Ablassstreit von 1517*, a cura di W. Köhler, Tübingen 1934, p. 136 (50. These).
- (102) M. LUTHER, *Werke*, Weimar 1985, I, p. 246.
- (103) M. LUTHER, *Werke*, cit., I, p. 678 (*Ad dialogum Silvestri Prieratis de potestate papae responsio*, 1518).
- (104) *Dokumente zum Ablassstreit von 1517*, cit., p. 141 (86. These).
- (105) L. V. PASTOR, cit., III, pp. 202 n. 4, 845.
- (106) K. M. MUNN, *A contribution to the study of Jean Lemaire de Belges*, Genf 1975, 168-179.
- (107) P. FABRE, *Recherches sur le denier de Saint Pierre en Angleterre au moyen age*, in *Mélanges G. B. de Rossi, Recueil de travaux publiés par l'Ecole française de Rome*, Paris - Rome 1892, pp. 159-182; O. JENSEN, *The "Denarius Sancti Petri" in England*, in «Transactions of the Royal Historical Society» n.s. XV, 1901, pp. 188-89.
- (108) T. MORUS, *Complete works* VII, New Haven - London 1990, p. 128 s. (*The supplications of souls*).
- (109) *Ibidem*.
- (110) G. G. COULTON, *Art and the reformation*, cit., pp. 406-412; L. B. PARCHALL - P. W. PARCHALL, *Art and the Reformation. An annotated bibliography*, Boston 1986; F. BUCHHOLZ, *Protestantismus und Kunst im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1928; L. WENCELIUS, *L'esthétique de Calvin*, Paris 1937; P. LEHFELD, *Luthers Verhältnis zu Kunst und Künstlern*, Berlin 1892; G. WALTER, *Luthers Würdigung kirchlicher Bau- und Bildkunst*, in «Blätter für Christliche Archäologie und Kunst», II, 1926, pp. 5-9; H. DAVIES, *Worship and theology in England*, Princeton 1961-75, I, pp. 349-376; A. BESANCON, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris 1994.
- (111) J. JANSSEN, *Zustände des deutschen Volkes seit dem Beginn der politisch-kirchlichen Revolution bis zum Ausgang der sozialen Revolution von 1525*, Wien 1897, p. 68.
- (112) *Ibidem*.
- (113) G. VASARI, *Le vite*, cit., IV, p. 163.
- (114) C. L. FROMMEL, *Die Peterskirche*, cit., p. 124, doc. 373.
- (115) Per ragioni di completezza mi sia permesso di annotare che la didascalica "aedes divi petri romanae deformatio" sulla stampa rappresentante il cantiere di S. Pietro, che Hieronymus Cock fece forse utilizzando un disegno di Marten van Heemskerck, non contiene alcuna critica. Il termine "deformatio" significa "rappresentazione" o "delineatio", come si vede in Vitruvio I 1; III praef., e in questo senso fu usato anche nelle didascalie di altre stampa contemporanee.
- (116) R. DE MAIO, *Michelangelo e la controriforma*, cit., pp. 18-63.