

*Louise Rice*

LA COESISTENZA DELLE DUE BASILICHE

Estratto da :

Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura  
Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici  
nuova serie, fascicoli 25-30 (1995-97)

**L'Architettura della Basilica di San Pietro**  
**Storia e Costruzione**

*(Atti del Convegno Internazionale di Studi,  
Roma Castel S. Angelo, 7-10 novembre 1995)*

BONSIGNORI EDITORE  
1997

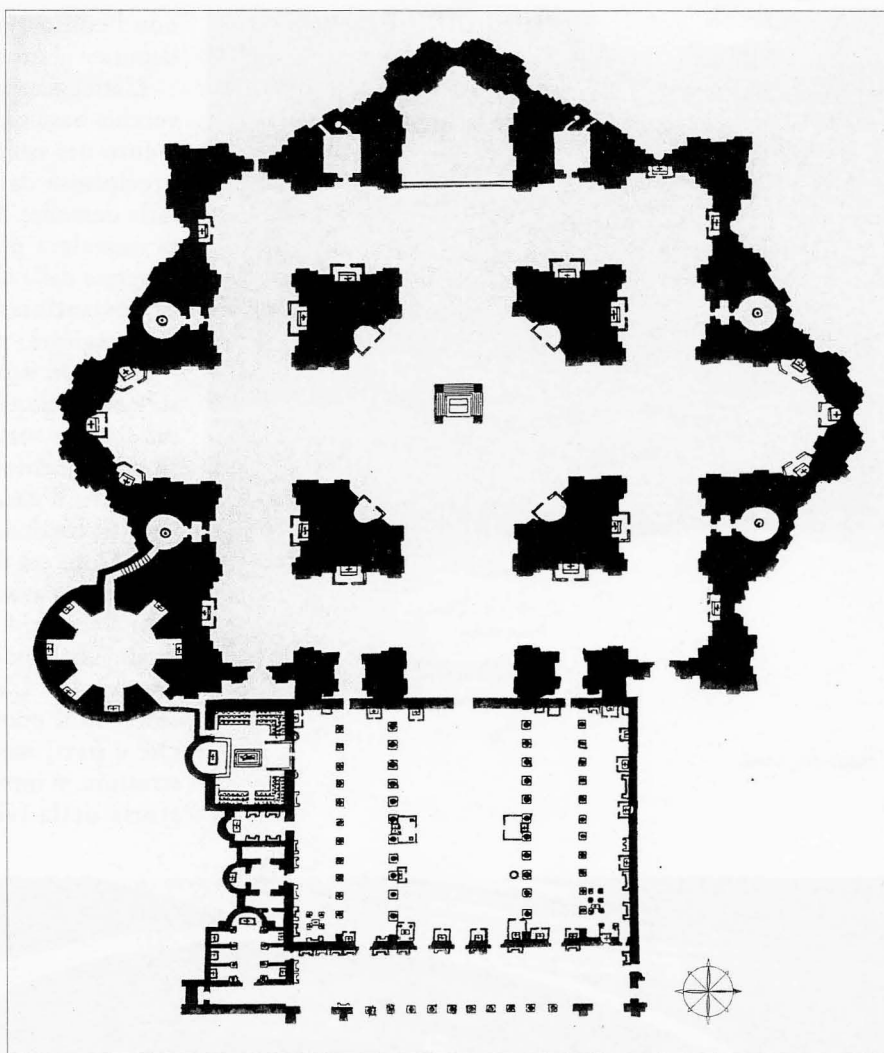


Fig. 1 - *Pianta di S. Pietro, ca. 1600 (ricostruzione dell'A.).*

## LA COESISTENZA DELLE DUE BASILICHE

di LOUISE RICE

Per la maggior parte del sedicesimo secolo, le due basiliche di San Pietro, la vecchia e la nuova, coesistevano (1). Mentre la basilica rinascimentale andava lentamente prendendo forma a ovest, una sezione considerevole della navata costantiniana continuava ad occupare il lato est. Il muro divisorio, costruito nel 1538 per sostenere la vecchia navata e per proteggerla dalle intemperie e dai lavori in corso, trasformò un frammento architettonico in una struttura indipendente e a sé stante, che continuò a svolgere le sue funzioni liturgiche fino ai primi anni del Seicento (2). Il rapporto fra le due

basiliche — una parzialmente diroccata, l'altra parzialmente costruita — era notevolmente ambiguo. Dal punto di vista strutturale ed amministrativo esse rimangono sempre indipendenti l'una dall'altra; ma dal punto di vista ecclesiastico le loro identità erano inseparabili: erano cioè due parti di una singola chiesa. In questo contributo mi propongo di esaminare il rapporto complesso e mutevole fra i due edifici, e di suggerire l'importanza di questa coesistenza centennale per la storia della costruzione e dell'arredo della nuova basilica.

All'inizio, la navata costantiniana fu

conservata per ragioni pratiche: era destinata al culto durante la costruzione della nuova basilica. Qui si trovavano i numerosi altari che costituivano la base della liturgia tradizionale, presso i quali il clero della basilica celebrava la messa, distribuiva la comunione, e si riuniva per recitare l'ufficio divino; qui accorrevano i pellegrini attirati dalla prospettiva di innumerevoli indulgenze; e qui si svolgevano le cerimonie officiate dal papa, specialmente quelle per le feste solenni o in occasione di eventi particolari come le canonizzazioni. Durante il lungo processo di costruzione, fu quindi la navata costantiniana, e

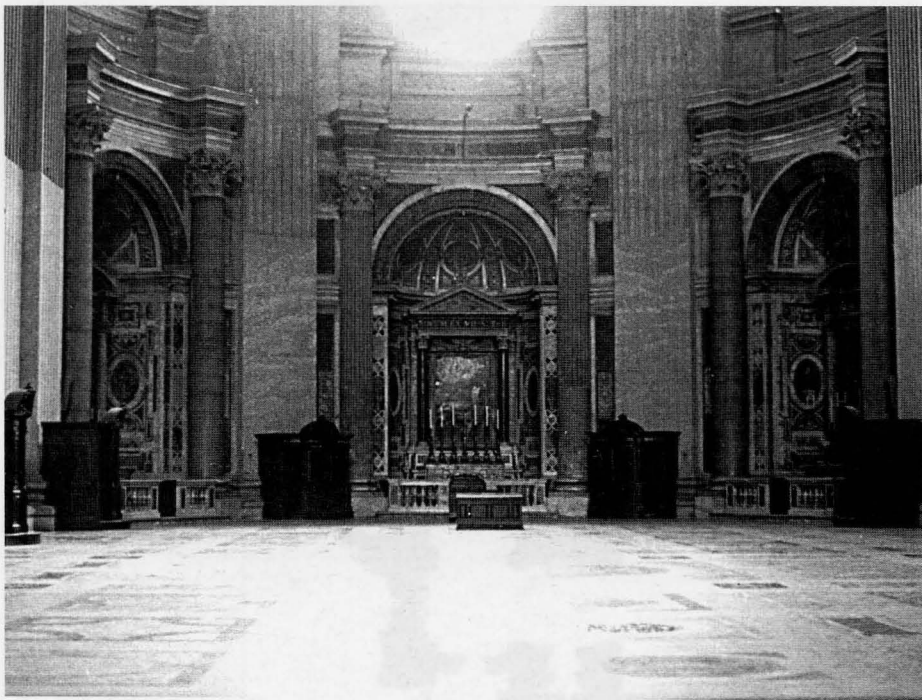


Fig. 2 - *Le tre cappelle nel transetto nord.*

non l'edificio rinascimentale, la sede deputata al rito.

L'atteggiamento nei confronti della vecchia basilica subì un notevole mutamento nei cento anni successivi alla precipitosa decisione di Giulio II di farla demolire. Nell'atmosfera di devota nostalgia per la Chiesa primitiva generata dalla Controriforma, la basilica costantiniana divenne oggetto di venerazione, sia come simbolo del legame con il passato sacro di Roma, sia come reliquia preziosa in sé (3). Il più famoso sostenitore della conservazione di quanto rimaneva della vecchia chiesa fu il cardinale Cesare Baronio, ma altri condividevano i suoi sentimenti; per loro era difficile immaginare che la vecchia navata non fosse destinata a sopravvivere, e ad essere incorporata in qualche modo nella basilica rinascimentale (4). L'idea di giungere il vecchio con il nuovo, di unire parti antiche e parti moderne in una singola struttura, si intreccia come un filo nella storia della fabbrica di San Pietro.



Fig. 3 - *Particolare della cappella ora di S. Tommaso, già di S. Giovanni Evangelista, nel transetto sud.*



Fig. 4 - Annibale Carracci, Cristo in gloria con cinque santi, (Firenze, Galleria Pitti).

Aveva la sua origine già nel Quattrocento, quando Nicolò V proponeva di costruire una nuova abside e un nuovo transetto, allacciandoli direttamente al corpo della basilica originale. Nel Cinquecento appare un progetto della cerchia di Antonio da Sangallo, in cui si trova la vecchia navata e le due navate laterali interne attaccate alla pianta centrale della nuova basilica, con solo uno schermo trasparente di colonne tra le due strutture; basandosi su questo disegno e su altre testimonianze, Christof Thoenes ha avanzato l'affascinante proposta che il muro divisorio fosse originalmente destinato ad essere permanente: la sua funzione sarebbe stata quindi quella di unire le due chiese, e non solo quella di isolare la vecchia durante i lavori di costruzione (5). Pure Michelangelo non risolveva la questione del quarto braccio e lasciava aperta almeno la possibilità di mantenere la vecchia navata, se possiamo affidarci al suo famoso modello di legno, del quale ci rimane solamente l'immagine in un dipinto del Passignano (6). Ma per capire veramente quanto fosse diffusa e radicata l'idea che la navata paleocristiana dovesse essere conservata, non è soltanto sui progetti per la nuova basilica che bisogna concentrarsi, ma anche sulla navata stessa, considerando i modi nei quali si è continuato a servirsene nel periodo di costruzione, e la committenza che continuava ad attirare fino al momento della sua demolizione.

È sicuramente significativo il fatto che fino alla fine del sedicesimo secolo i fedeli continuarono a riversare denaro nella vecchia fabbrica, commissionando costose opere d'arte — pale d'altare, affreschi, sculture — e altri oggetti di arredo liturgico (7). Coloro che contribuivano con tali doni dovevano essere senz'altro convinti della permanenza dell'edificio per il quale questi erano stati prodotti. Questo è dimostrato anche più chiaramente dal fatto che sia il clero che i laici continuarono a farsi seppellire nella vecchia basilica. I nobili erano sepolti nelle cappelle di famiglia, o sotto il pavimento della navata centrale o di quelle laterali, come per esempio Agnese Colonna, duchessa di Sermonea, che fu sepolta nel 1578 sotto una preziosa lastra di marmo e bronzo vicino all'altare di San Gregorio (al n. 86 della pianta di Alfarano) (8). I penitenzieri — i preti che amministravano la confessione a San Pietro — venivano sepolti in una tomba comune nella cappella di San Tommaso (alla lettera 'r'), che fu usata per tutto il Cinquecento (9). Mentre i

membri del Capitolo erano usualmente inumati in tombe comuni nella sagrestia, un certo numero di canonici optarono invece per una sepoltura nel corpo principale della vecchia chiesa (10). Anche i parrocchiani vi erano sepolti, nel *Secretarium*, la grande cappella a sinistra dell'ingresso della chiesa (alle lettere 'dd'), che continuò ad essere usata fino al 1605 (11). È ovvio che nessuno scelga di essere sepolto in un edificio destinato a scomparire. Il fatto che la vecchia San Pietro continuasse ad essere usata a questo fine suggerisce in modo assai convincente che la sua distruzione non era considerata né imminente né inevitabile.

Anche i papi continuarono a contribuire con regolarità alla manutenzione e all'abbellimento della navata costantiniana, il che suggerisce che non avevano nessun progetto immediato di farla demolire. In vista dell'anno santo del 1575, papa Gregorio XIII fece rifare il pavimento dell'intero edificio, e commissionò altri importanti lavori di restauro (12). Clemente VIII manifestò l'intenzione di attuare un costoso progetto per puntellare le pareti della navata, che davano segni di cedimento (13); e nel 1600 contribuì al restauro del tetto, una spesa che probabilmente non si sarebbe accollato, se avesse avuto sentore che cinque anni più tardi l'edificio sarebbe stato demolito (14).

I papi della fine del Cinquecento si trovarono quindi a fronteggiare un dilemma. Erano perfettamente consapevoli che la nuova basilica non poteva essere completata secondo il proposito ufficiale della Fabbrica, fino a quando non fosse stata demolita quella vecchia. Tuttavia, anche se promuovevano la costruzione della nuova basilica, allo stesso tempo si dimostrarono riluttanti a distruggere quanto rimaneva dell'originale. Optarono invece per mantenere lo *status quo*, perpetuando così la coesistenza delle due basiliche.

Gli effetti di questa coesistenza prolungata cominciarono a manifestarsi verso la fine del secolo. Mentre la struttura rinascimentale veniva chiusa con volte e approntata per le funzioni liturgiche, i papi affrontavano il compito di arredarne e decorarne l'interno. Se avessero considerato la navata costantiniana come qualcosa di transitorio — se l'avessero concepita, in altre parole, solo come sede provvisoria nella quale celebrare la liturgia durante la costruzione della nuova basilica — il comportamento più ovvio a questo punto sarebbe stato di cominciare a trasferire gli arredi sacri e le reliquie

dalla vecchia basilica alla nuova. Ma questo non si verificò. Consideriamo il caso della cappella Gregoriana. Completata fra il 1578 e il 1585, questa cappella fu il primo spazio importante nella nuova basilica ad essere voltato. Gregorio XIII la fece decorare, ed inoltre, per sottolineare il suo legame personale con la cappella, dedicò l'altare in onore di un santo omonimo, Gregorio Nazianzeno, di cui fece traslare il corpo dalla chiesetta di San Gregorio in Campo Marzio. L'idea di dedicare un altare ad un santo con il proprio nome non era affatto inusuale, anzi era una pratica abbastanza comune. È sorprendente però, che il papa avesse scelto Gregorio Nazianzeno, dal momento che aveva a sua disposizione il corpo di Gregorio Magno, un santo ben più famoso e più prestigioso, sepolto a pochi metri di distanza, dall'altro lato del muro divisorio, in una delle navate laterali dell'edificio costantiniano (al n. 85 nella pianta di Alfarano). La decisione del papa di dedicare la sua cappella al meno importante dei due santi disponibili, è comprensibile solamente nell'ottica del suo impegno a mantenere la vecchia San Pietro e a rispettare l'inviolabilità dei suoi altari (15).

La sopravvivenza della navata costantiniana influenzò non solamente la distribuzione di reliquie nella nuova basilica, ma in senso più ampio il suo carattere ecclesiastico. Ciò divenne particolarmente evidente durante il pontificato di Clemente VIII. Quando fu eletto papa nel 1592, la nuova basilica, costruita secondo il progetto a croce greca di Michelangelo, era quasi completa, fatta eccezione per il problematico quarto braccio. La basilica nuova e la navata vecchia erano a questo punto effettivamente congiunte, come infatti erano ormai da quasi mezzo secolo, separate solamente dal muro divisorio (*fig. 1*). La costruzione del quarto braccio avrebbe compromesso la struttura costantiniana, e Clemente apparentemente non voleva accollarsi una tale responsabilità. Dobbiamo ricordarci che il suo consulente per le questioni riguardanti la basilica di San Pietro era il cardinale Baronio, ed è molto probabile che il papa ne condividesse l'opinione sull'opportunità di conservare la vecchia navata (16).

Clemente si dedicò invece al compito di arredare l'interno della nuova basilica. Durante il suo pontificato le pareti, i pavimenti, e i cassettoni delle volte furono riccamente decorati; ma fu nei suoi progetti per gli altari che

Clemente espresse più chiaramente il suo ideale per la nuova basilica. Due di questi progetti meritano particolare attenzione. Il primo riguarda la serie di sei pale con scene della vita di San Pietro, che Clemente commissionò per gli altari situati dietro tre dei quattro pilastri della crociera. (Gli altari situati dietro il quarto pilastro erano stati decorati in precedenza da Gregorio XIII con scene diverse. L'implicita simmetria del piano di Clemente VIII mi induce però a sospettare che egli intendesse in seguito sostituire le pale commissionate da Gregorio con altre due della vita di San Pietro, circondando così la tomba dell'apostolo al centro della chiesa con una serie continua di storie della sua vita). Senza addentrarci qui nell'iconografia di questi dipinti, possiamo dire che costituiscono un ciclo pittorico unitario, il cui tema chiaramente regge i concetti del primato petriano e papale (17).

L'altro progetto di Clemente per gli altari della nuova basilica è meno noto. Riguarda le sei cappelle nelle esedre dei due transetti. Sebbene le ancone furono eseguite più tardi, gli altari, le cornici, le tarsie marmoree, ed in particolare le decorazioni a stucco nelle semicupole risalgono al pontificato di Clemente VIII: lo attestano le stelle Aldobrandini e lo confermano i mandati di pagamento (figg. 2-3) (18). Ogni semicupola è decorata con tre medaglioni, che rappresentano scene dalla vita di un apostolo. Basandoci su questi stucchi, siamo in grado di stabilire a quali santi si intendesse dedicare le sei cappelle. Le due cappelle centrali dovevano essere intitolate rispettivamente a San Pietro e a San Paolo; quelle ai lati della cappella di San Pietro nel transetto sinistro, a Sant'Andrea e a San Giovanni Evangelista; e quelle ai lati della cappella di San Paolo nel transetto destro, a San Giacomo Maggiore e a San Tommaso. Come gli altari dietro i pilastri della crociera, queste sei cappelle dunque avrebbero dovuto costituire un ciclo sul tema apostolico (19).

I progetti di Clemente VIII per gli altari della nuova basilica erano mirati alla creazione di un programma iconografico unitario, che aveva come fulcro l'altare papale e la tomba dell'Apostolo nella crociera. A questo fine, il pontefice trattò le pale come se fossero nient'altro che elementi di cicli pittorici, monopolizzando così interi gruppi di altari con titoli essenzialmente senza significato dal punto di vista liturgico. Ciò che rese possibile il concepimento



Fig. 5 - Frontespizio del volume di C. Padredio, *Descrizione fatta della chiesa antica e moderna di S. Pietro, Roma 1673*. Carlo Maratti / Pietro Aquila

di tali progetti fu il fatto che la navata costantiniana continuasse ad esistere. Fino a quando la vecchia navata ospitava gli altari tradizionali attorno ai quali era organizzata l'antica liturgia della basilica, gli altari nella nuova basilica rimanevano liberi e disponibili ad essere usati per scopi puramente decorativi e programmatici. I progetti di Clemente VIII per San Pietro, se fossero stati attuati interamente, avrebbero trasformato la basilica in una curiosa specie di ibrido. La navata costantiniana, che presumibilmente sarebbe rimasta sotto il controllo dei canonici della basilica, avrebbe continuato ad ospitare le loro attività liturgiche quotidiane; mentre l'edificio rinascimentale, separato dalla vecchia basilica dal muro divisorio, avrebbe invece assunto il ruolo di vasta cappel-

la papale, uno spazio riservato per lo più alle cerimonie officiate dal pontefice. I cicli delle pale d'altare, disposte a raggiera intorno all'altare maggiore, avrebbero avuto quindi lo scopo di rafforzare l'identità esplicitamente petriana e papale del nuovo edificio.

Naturalmente la fusione tra le due strutture avrebbe prodotto un effetto visivo sconcertante, come infatti testimoniano i numerosi disegni e stampe che documentano l'aspetto del complesso nella seconda metà del sedicesimo secolo. Ma forse esistevano progetti per camuffare lo stacco stilistico tra le parti antiche e quelle moderne. Nello sfondo del suo *Cristo in gloria con cinque santi*, dipinto nello scorcio del secolo per il cardinale Odoardo Farnese, Annibale Carracci inserisce una veduta ideale di San Pietro (fig. 4). Egli

rappresenta il tamburo, la cupola, e le cupolette dell'edificio moderno con relativa precisione (anche se le cupolette sembrano essere disposte dietro la cupola, e non davanti), ma trasforma la facciata costantiniana, conferendole un aspetto classicheggiante. Il timpano con il grande oculo al centro è sempre riconoscibile, ma le finestre centinate del secondo ordine sono rifatte in forma trabeata, e i mosaici che decoravano la parete sono sostituiti da paraste. Queste modeste trasformazioni concorrono a mitigare il violento contrasto stilistico tra le due basiliche, ed è possibile che il dipinto di Annibale rifletta idee che ai tempi erano nell'aria.

La coesistenza continuata delle due chiese comunque presentava notevoli problemi pratici. Unire due strutture, di dimensioni e stili così dissimili, con pavimenti e tetti a livelli diversi, una di fronte all'altra ai lati opposti del muro divisorio, era una soluzione che alla fine si è dimostrata insostenibile. Inoltre, la vecchia basilica aveva più di milleducento anni; era deteriorata e, secondo alcuni, minacciava di crollare, fatto che, se vero, vanificava tutti gli argomenti a favore della sua conservazione. Così, cento anni dopo la decisione di Giulio II di iniziare la demolizione della basilica costantiniana, Paolo V prese la difficile ma forse inevitabile risoluzione di completare l'opera.

Tutti erano consapevoli che la reputazione, la dignità e il prestigio di San Pietro dipendevano in larga misura dalla sua antichità. Ora che le tracce della basilica costantiniana erano state eliminate, divenne particolarmente importante perpetuarne la memoria. Finché coesistevano, la vecchia e la nuova basilica potevano assumere funzioni differenti ed esprimere iconografie diverse. Ora, invece, si faceva ogni sforzo per sottolinearne l'identità, per dimostrare che la chiesa rinascimentale non era nuova, ma l'antica ricostruita. Il concetto di ininterrotta continuità fra vecchia e nuova San Pietro, così fondamentale all'idea della basilica durante il Barocco, trova espressione visiva nel frontespizio ad un volume su San Pietro, scritto nel 1673 da Carlo Padredio (fig. 5): qui si vedono Costantino e Giulio II, i fondatori della vecchia e della nuova basilica, uno accanto all'altro, quasi fossero impegnati in un'amichevole conversazione attraverso i secoli, mentre la Fama esibisce una pianta con l'immagine della vecchia e della nuova San Pietro, due chiese in una, legate indissolubilmente.

## NOTE

La traduzione in italiano del testo in lingua inglese è di Barbara Dooley.

(1) Questo contributo si basa in parte su materiale tratto dal mio libro *The Altars and Altarpieces of New St. Peter's. Outfitting the basilica, 1621-1666*, in corso di stampa. Per il suo generoso aiuto nella preparazione del testo, vorrei ringraziare il dott. Enrico Parlato.

(2) Sul muro divisorio, progettato e costruito da Antonio da Sangallo, vedi E. FRANCA, *1506-1606, Storia della costruzione del nuovo San Pietro*, Roma 1977, pp. 50-52; CH. THOENES, *Alt und Neu St. Peter unter einem Dach. Zu Antonio da Sangallos 'Muro Divisorio'*, in *Architektur und Kunst im Abendland. Festschrift zur Vollendung des 65. Lebensjahres von Günter Urban*, a cura di M. Jansen and K. Winands, Roma 1992, pp. 51-62.

(3) R. DE MAIO, *Michelangelo e la Controriforma*, Roma 1978, pp. 325-29.

(4) Su Baronio e la conservazione dell'antica navata, vedi L. VON PASTOR, *Storia dei papi dalla fine del medio evo*, Roma 1958-63, XI, p. 606; R. DE MAIO, *Michelangelo*, cit., p. 327; D. CAMPANELLI, *Le arti negli Annales*, in *Baronio e l'arte*, Atti del convegno internazionale di studi (Fonti e studi baroniani, II), Sora 1985, pp. 392-93.

(5) CH. THOENES, *Alt und Neu St. Peter*, cit., pp. 54-58 e fig. 6.

(6) R. DE MAIO, *Michelangelo*, cit., p. 325. Per il modello, vedi H. MILLON - C. H. SMYTH, *Michelangelo Architect. The facade of San Lorenzo and the drum and dome of St. Peter's*, Milano 1988, pp. 136-38; *Rinascimento: da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano 1994, pp. 665-66.

(7) Tra gli altari della vecchia navata che nel corso del Cinquecento hanno beneficiato di generose donazioni si possono enumerare i seguenti: l'altare dei SS. Simone e Giuda, che al tempo di Paolo III è stato ricostruito ed ornato splendidamente con affreschi di Perino del Vaga ed altri (T. ALFARANO, *De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, a cura di M. Cerrati, Roma 1914, pp. 63-64); l'altare del Sudario, fornito con una pala di Ugo da Carpi rappresentante la S. Veronica fiancheggiata dai SS. Pietro e Paolo (G. GRIMALDI, *Descrizione della Basilica Antica di S. Pietro in Vaticano*, a cura di R. Niggel, Città del Vaticano 1972, p. 123; *Raffaello in Vaticano*, cat. mostra, Milano 1984, pp. 324-25); l'altare della cappella del coro di Sisto IV, abbellito nel 1568 con la *Pietà* di Michelangelo, e poco dopo adornato con sontuosi marmi policromi per conferire all'ambiente il decoro dovuto alla scultura, la quale decorazione è stata pagata da Ludovico Bianchetti, membro del Capitolo (K. WEIL-GARRIS BRANDT, *Michelangelo's Pietà for the Cappella del Re di Francia*, in "Il se rendit en Italie": *Études offertes à André Chastel*, Roma 1987, pp. 88 e 101-102); l'altare di Leone IX, privilegiato per i morti, ornato con una pala della *Deposizione* di Lorenzo Sabbatini (T. ALFARANO, *De Basilicae*, cit., p. 65; G. GRIMALDI, *Descrizione*, cit., p. 100; G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti...*, Roma 1642, p. 18); l'altare di S. Anna, ornato con una pala di Leonardo da Pistoia e Jacopino del Conte rappresentante la *Madonna col bambino e S. Anna, fiancheggiata dai SS. Pietro e Paolo* (Baglione, p. 75); l'altare di S. Gregorio Magno, dove era custodita la testa di S. Andrea, ornato con una statua colossale dell'apostolo in marmi mischi (Alfarano, p. 86); e la cappella di San Bonifacio IV, per la quale Siciolante da Sermoleta ha dipinto un grande quadro rappresentante la *Vergine col bambino che appaiono ai SS. Bonifacio di Tarso e Francesco, col papa Bonifacio VIII* (T. ALFARANO, *De Basilicae*, cit., pp. 65-66; G. BAGLIONE, *Le vite*, cit., p. 24).

(8) T. ALFARANO, *De Basilicae*, cit., p. 88; G. GRIMALDI, *Descrizione*, cit., p. 212 e fig. 92; F. G. CANCELLIERI, *De secretariis Basilicae Vaticanae veteris ac novae libri II*, Roma 1786, II, pp. 715-16, 1051.

(9) T. ALFARANO, *De Basilicae*, cit., p. 83.

(10) Alcuni canonici, tra cui Nicola Visconti, furono sepolti nella cappella di S. Tommaso (BAV, *Archivio Capitolare di S. Pietro* [ACSP], H59c, pp. 63, 68). Nel 1568 Bernardo della Croce, canonico e vescovo di Como, fu inumato «appresso alla Madonna del Soccorso», al n. 90 nella pianta Alfarano (*Ibidem*, p. 65). Il canonico Giambattista de Canalibus, che morì nel 1572, fu sepolto nel secretarium, al n. 146 (T. ALFARANO, *De Basilicae*, cit., p. 122). Nel 1595, il cameriere segreto di Clemente VIII, il canonico Marcello de' Nobili, fu sepolto «iuxta altare S. Gregorii seu Andreae», al n. 85 (BAV, ACSP, H59c, p. 168; F.G. CANCELLIERI, *De secretariis*, cit., II, p. 716).

(11) Archivio della Fabbrica di S. Pietro (AFSP), 1° piano, serie 1<sup>a</sup>, n. 8, ff. 217-18. Vedi anche T. ALFARANO, *De Basilicae*, cit., p. 122.

(12) Ha restaurato e riconsacrato vari altari nell'antica navata, tra i quali quello dei SS. Filippo e Giacomo, e quello del Crocifisso (T. ALFARANO, *De Basilicae*, cit., pp. 67, 69). Presso quest'ultimo fece traslare il corpo di S. Petronilla, già conservato nella sacrestia (*Ibidem*, p. 69). Commissionò per il portico di ingresso un nuovo soffitto, dove apparivano il suo stemma e scene della vita di S. Pietro dipinte da Federico Zuccari (*Ibidem*, p. 153).

(13) O. POLLAK, *Ausgewählte Akten zur Geschichte der römischen Peterskirche (1535-1621)*, in «Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen», XXXVI (Beibef), 1915, p. 73.

(14) H. HIBBARD, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580-1630*, Londra 1971, p. 156.

(15) L. VON PASTOR (*Storia dei papi*, cit., IX, p. 803) avanza l'ipotesi che Gregorio XIII fosse particolarmente devoto a Gregorio Nazianzeno, fatto che spiegherebbe la decisione di traslarne il corpo a San Pietro, ricordando che il pontefice commissionò al Baronio la biografia del santo. Ma come lo stesso Baronio stabilisce nella dedica, la biografia fu scritta solo dopo la traslazione e per commemorarla (*Acta SS*, Maii II, Antwerp 1680, pp. 373-74). Non c'è nessun indizio che il papa dimostrasse una devozione speciale per il santo prima del 1578, quando il progetto di traslazione è menzionato per la prima volta.

(16) Sul contributo di Baronio a San Pietro durante il pontificato di Clemente VIII, vedi G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori*, cit., p. 110; M. CHAPPELL - W. C. KIRWIN, *A Petrine Triumph: The Decoration of the Navi Piccole in San Pietro under Clement VIII*, in «Storia dell'arte», XXI, 1974, pp. 121-25, 147; W. C. CHANDLER KIRWIN, *Cardinal Baronius and the 'Misteri' in St. Peter's*, in *Baronio e l'arte* (citato alla nota 4 sopra), pp. 3-20.

(17) Per uno studio dettagliato sulle sei pale d'altare commissionate da Clemente VIII, vedi M. CHAPPELL - W. C. KIRWIN, *A Petrine Triumph*, cit.

(18) Alcuni dei mandati di pagamento sono trascritti in H. MILLON - C. H. SMYTH, *Michelangelo and St. Peter's: Observations on the Interior of the Apses, a Model of the Apse Vault, and Related Drawings*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XVI, 1976, pp. 200-201. Vedi inoltre AFSP, 1° piano, serie armadi, nn. 152, 156, 159, 162, 171.

(19) Ovviamente il ciclo è incompleto, dal momento che le serie degli apostoli di solito comprendono undici o dodici santi. Rimane un mistero dove gli altri cinque o sei altari sarebbero stati sistemati, e fu forse proprio a causa dei problemi logistici che il progetto fu abbandonato. Quello che sappiamo per certo è che questo schema decorativo non trovò attuazione in altre cappelle, e che le pale d'altare raffiguranti gli apostoli non furono mai commissionate. Presumibilmente il progetto era già stato cancellato quando, nel 1603, venne assegnato al Cavalier d'Arpino il compito di rappresentare i dodici apostoli a mosaico nella cupola di San Pietro.