

### La chiesa di Santa Sofia nelle fonti letterarie quattrocentesche

“Soffro al pensiero che il tempio di Santa Sofia, famosissimo in tutto il mondo, sia stato distrutto o profanato, che le numerosissime basiliche dedicate ai santi, vere opere d'arte, siano state rovinate o contaminate dalla sozzura di Maometto”.

(Lettera di Enea Silvio Piccolomini a Nicolò V, 12 luglio 1453)

“Il tempio famoso di Santa Sofia, ben noto in tutto il mondo, servito un tempo da novecento sacerdoti, opera mirabile costruita con materiali preziosi, o è già in preda alla distruzione o soggiace all'abiezione di Maometto [...] O Grecia insigne, ecco ormai la tua fine! Chi non prova angoscia per il tuo destino? [...] Fino ad oggi era rimasto a Costantinopoli il ricordo vivo dell'antica sapienza e, come se in essa vi fosse la dimora delle lettere, nessuno dei latini poteva apparire sufficientemente istruito, se non avesse studiato per un certo periodo di tempo a Costantinopoli”.

(Lettera di Enea Silvio Piccolomini a Nicola di Cues, 21 luglio 1453)<sup>1</sup>

Forse le più elevate e vibranti nel coro di lettere, cronache e inni che piansero nel 1453 la caduta di Costantinopoli e la perdita di Santa Sofia<sup>2</sup>, le parole accorate di Enea Silvio Piccolomini riportano a quel momento storico pregno di significati nella complessa trama di rapporti intrecciati da secoli tra Oriente e Occidente. E in esse traspare, in tutta la sua laconica evidenza, il contrasto tra la fama che la *Megále Ekklesia* aveva acquistato e l'impotenza del mondo cristiano nell'impedire che per mano di Mehmet II fosse trasformata in moschea.

Tuttavia, non fu soltanto quello straordinario evento politico-militare a suscitare improvvisamente un interesse specifico tanto diffuso nei confronti della prima tra le architetture di Giustiniano, nota da tempo all'Occidente<sup>3</sup>.

A tal proposito gli esempi non mancano. Sicuramente la *Laus Urbis* del 1411, in forma di lunga lettera scritta in greco e dedicata all'imperatore Manuele II Paleologo dal dotto Manuele Crisolora, primo titolare di una cattedra di greco a Firenze, dovette stimolare fortemente l'interesse degli umanisti verso Santa Sofia, non fosse altro come modello prosastico per una citazione colta e di sicuro effetto tratta da un illustre grecista<sup>4</sup>.

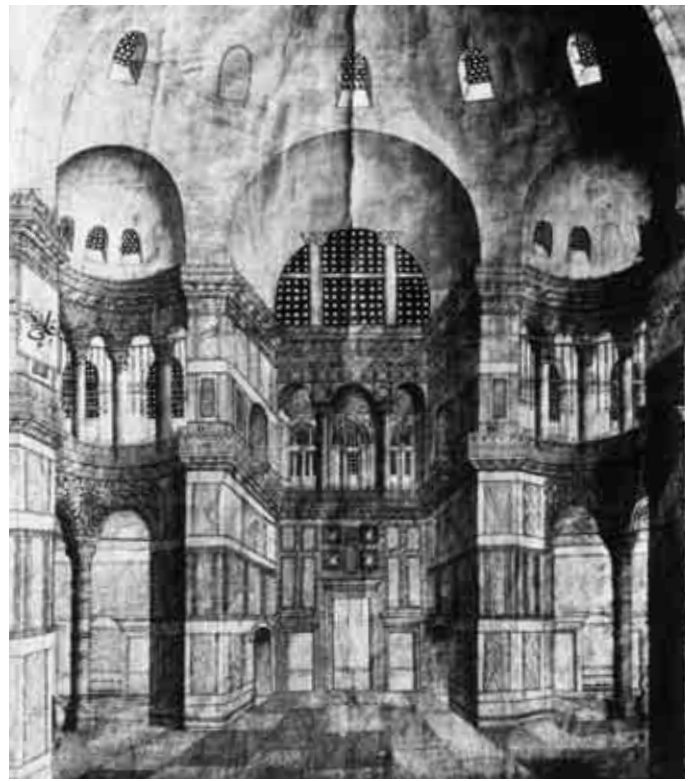
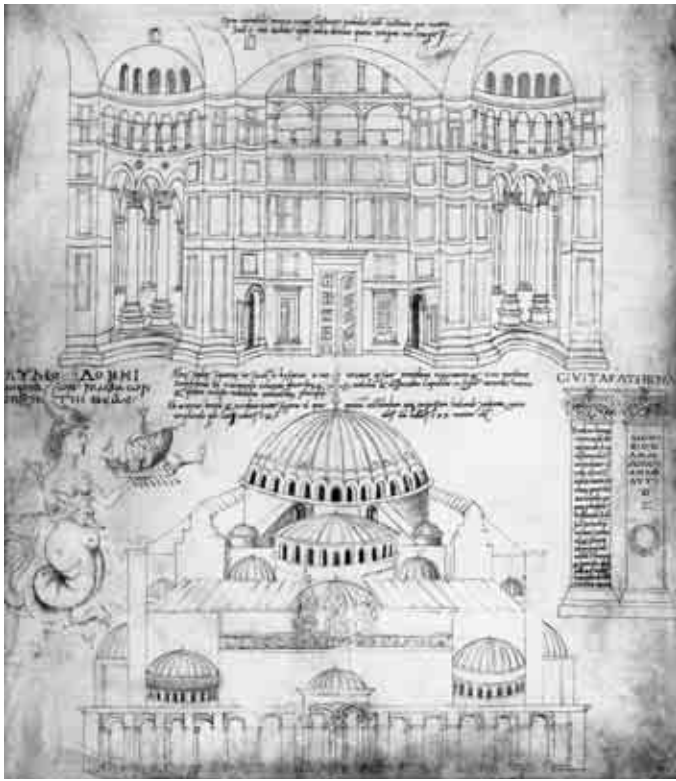
E una colta citazione letteraria è appunto quella che si legge nella *Expugnatio constantinopolitana* (1455 ca.) di Niccolò Tignosi<sup>5</sup>, dove il riferimento a Santa Sofia si avvale del *topos* letterario quattrocentesco del paragone dei turchi con i persiani<sup>6</sup>: se persino gli antichi barbari decisero di non distruggere il tempio di Diana a Efeso, riconoscendone ammirati la bellezza, non altrettanto fanno ora i nuovi barbari, i turchi, privi di ogni rispetto per Santa Sofia, nonostante la chiesa sia ancora più sontuosa del tempio delle Amazzoni:

“Postquam vero reverere ad templum beate Sophie, quod per celebre factum erat, illo sumptuosius, pulchriusque quod Effessi amazonides condiderunt, cui ob magnificentia Arta Xerxes pepercerat ceteris destructisque in tota Grecia tenerentur, denuo bellum periculosissimum reviviscit”<sup>7</sup>.

Se nel *Liber de Temporibus*<sup>8</sup> di Matteo Palmieri, discepolo del Marsuppini e di Ambrogio Traversari, Santa Sofia ricorre solo in una rapida citazione – “a. 558 [sic]: Iustinianus insigni magnificentia templum aedificare Constantinopoli orsus est, quod graeco vocabulo Ἀγλήν σωφρηνῆν nominavit”<sup>9</sup> – più complesso è il quadro in cui compare il ricordo della chiesa nel *De officio principis liber* di Giovanni Francesco Bracciolini<sup>10</sup>. Qui il riferimento a Santa Sofia è nel capitolo dedicato alla magnificenza, dove il Bracciolini elenca le opere architettoniche che hanno reso famosi gli egizi (le piramidi) e i greci (Dedalo e il suo labirinto), poi i re e gli imperatori romani, quindi i capi e imperatori cristiani. Vi vengono annoverati come committenti di architetture esemplari Salomone per il Tempio, Costantino per le basiliche di San Pietro e San Giovanni in Laterano, quindi Giustiniano per Santa Sofia. Si tratta naturalmente di esempi che fungono da preludio all'impegno dei papi nell'edificare, appunto, con magnificenza: da Eugenio IV a Nicolò V, Pio II, Paolo II, Sisto IV.

Anche nel *De origine urbis Venetiarum* *rebusque ab ipsa gestis historia* di Bernardo Giustiniani<sup>11</sup>, il riferimento a Santa Sofia rientra in una silloge di esempi di sontuose architetture, dal riferimento alle quali deriva e si legittima la bellezza e la grandiosità della principale chiesa di Venezia, San Marco<sup>12</sup>.

A Milano, anche Donato Bossi<sup>13</sup> nella sua



1. Giuliano da Sangallo, Santa Sofia (Biblioteca Apostolica Vaticana [BAV], Codice Barb. Lat. 4424, f. 28r. © Biblioteca Apostolica Vaticana).

2. Cornelius Loos, Santa Sofia, interno verso nord-ovest (da Lord Kinross, Hagia Sophia, Milano 1973).

Chronica del 1492 ricorda l'edificazione di Santa Sofia con le stesse parole del Palmieri – “Anno Domini 553 [sic]. Anno sequenti Justinianus insigni magnificentia templum edificare Constantinopoli orsus est: quod greco vocabulo nominavit” [le parole in greco sono omesse] – istituendo un confronto tra l'architettura di Costantinopoli e la fabbrica milanese del duomo<sup>14</sup>.

Tuttavia il paragone con Santa Sofia non è un episodio isolato in area sforzesca. Infatti, negli anni in cui il Bossi è intento alla stesura della sua Chronica, il riferimento alla chiesa di Costantinopoli era già apparso in relazione a un'altra imponente impresa architettonica, quella del duomo di Pavia. Il 17 agosto 1487 in una lettera inviata a Roma al cardinale Ascanio Maria Sforza, vescovo di Pavia e fratello di Ludovico il Moro, i fabbricieri del duomo pavese avevano manifestato l'intenzione di riedificare la cattedrale e avevano chiesto l'intercessione del cardinale per ottenere il permesso di demolire la basilica e il battistero esistenti, ormai in precarie condizioni, nonché un sostegno economico all'impresa. Alla lettera venivano anche acclusi “Dessigna a perito Architectore [...] confecta” per la valutazione del progetto:

“Mittimus itaque Dessigna a perito Architectore hic confecta ut illa Rev.ma Dom.tio V.ra conferre possit cum aliis pulcherrimis Romae Sacris aedibus, atque vel in primis cum illo S.tae Sophiae Constantinopolis celeberrimo omnium Templo cuius instar illud figuratum inveniri posse non

nulli arbitrantur. Non enim ea sententia haec dicimus, ut illorum magnitudinem, sed formam dumtaxat imitari non posse speramus, aut saltem ut amplectemur, quod optimum expeditiusque magis huic Urbi iudicabit illius [sic] prius perspectis R.ma Dom.tio V.ra, quam obnixè rogamus, dignetur licentiam a Sede Apostolica impetrare opp.nam veterem ipsam ecclesiam Cathedralē, ac Baptisterium illi contiguum demolendi, et aliud, juxta dessignum novum reedificandi”.

Va notato come le intenzioni dei promotori rendano esplicita l'ormai avvenuta trasformazione di quello che era un *topos* retorico-letterario a vero canone programmatico: i disegni relativi alla nuova cattedrale di Pavia saranno da confrontarsi con i bellissimi edifici sacri di Roma, ma soprattutto con quello, il più famoso, di Santa Sofia di Costantinopoli, cui l'elaborato grafico sembra riportare. E questo, dal tono della lettera, sembra rendere i pavesi particolarmente orgogliosi o, comunque, essere da loro ritenuto un argomento cui Ascanio doveva rivelarsi piuttosto sensibile.<sup>15</sup>

Nelle testimonianze letterarie dell'epoca Santa Sofia era dunque considerata e indicata come uno straordinario *exemplum* di architettura. I nuovi edifici che a essa si paragonavano ne traevano motivi di nobilitazione e prestigio altissimi ed erano riconosciuti universalmente poiché appartenevano a un patrimonio culturale comune che aveva ormai sancito l'incarnazione di un mito.

Si cercherà di capire quindi se e come, affiancandosi ai riferimenti letterari, anche le rappresentazioni grafiche della chiesa costantinopolitana abbiano raggiunto l'Occidente.

Ma per fare questo ci si dovrà inoltrare lungo un percorso trasversale e a tratti rapsodico che ha come nucleo e punto di partenza il XV secolo, ma che nel suo procedere necessita di alcune fugaci puntate sino al XVII e, all'indietro, al XIII secolo.

#### I disegni di Santa Sofia del Libro di Giuliano da Sangallo

Nell'odierna tradizione storiografica<sup>16</sup>, i disegni quattrocenteschi più noti relativi a Santa Sofia sono sicuramente quelli contenuti nel Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424 di Giuliano da Sangallo, ai ff. 28r e 44r, già pubblicato nel 1910 nella riproduzione in facsimile del Libro di Giuliano curata da Huelsen<sup>17</sup>. Altrettanto noto alla storiografia è il fatto che i disegni del f. 28r sono il frutto di ciò che Giuliano osserva dai commentari di Ciriaco d'Ancona, di cui nel verso del foglio 28 e in quello seguente riporta disegni e iscrizioni in greco e latino, ripresi da originali relativi ai viaggi ad Atene del 1436 e 1444, con le rappresentazioni di alcuni tra i maggiori monumenti ateniesi: il Partenone, l'arco e l'acquedotto di Adriano, la torre dei Venti, il monumento di Lisicrate, Trasillo e Filopappo.

Al recto del f. 28 si trovano due immagini relative alla chiesa di Santa Sofia (ill. 1) in cui è raffigurato lo stesso lato della chiesa, quello a nord-ovest, studiato internamente con una sorta di sezione prospettica orientata verso la controfacciata, ed esternamente nella veduta d'insieme dell'edificio con l'ingresso principale alla chiesa.

La rappresentazione dell'interno, eseguita con un tratto certamente non disinvolto, restituisce le reali forme della controfacciata (ill. 2). Osservando il disegno partendo dalla quota più bassa, al centro è raffigurata, protagonista, la porta d'ingresso principale, affiancata da due porte laterali e dai passaggi arcuati del deambulatorio. Al livello superiore della controfacciata, si può notare la transennatura con ritmo di colonne maggiori che reggono gli archi su cui imposta la copertura del narthex retrostante e colonnette minori che reggono la balaustra. Ancora più in alto, e tangente la semicupola a nord-ovest, viene rappresentata, sempre con tratti poco felici, la grande finestra pseudo-terminale che porta luce all'interno della chiesa.

Sui lati, simmetricamente a est e a ovest, si aprono le esedre i cui due livelli sono scanditi da un diverso ritmo di colonne: due al livello inferiore e sei a quello superiore, che testimoniano la situazione originaria. L'assetto attuale è alterato dagli interventi stratificatisi nel tempo, cominciati forse con Sinan e culminati nel

restauro dei Fossati, che modificarono il perimetro dei pilastri con un riempimento atto a inglobare l'ultima colonna prospiciente i grandi pilastri centrali<sup>18</sup>.

Lo stilobate, che al di sotto delle colonne si trasforma in plinti cilindrici, viene unito a questi ultimi ed è proposto nel disegno come un unico alto zoccolo che divide con un dislivello lo spazio centrale da quello del deambulatorio. I capitelli-imposta ionici sono tradotti in forme simili al corinzio, mentre sono correttamente riportate le cinque finestre arcuate che si aprono nelle semicupole.

In corrispondenza della fascia superiore, dove dovrebbe essere rappresentato il complesso gioco di volte e cupole, il disegnatore si "perde" e si ferma. Vi è infatti difficilmente riconoscibile la semicupola nord-ovest su cui si aprono le semicupole delle due esedre gemelle.

Al contrario, con molta attenzione e calligrafica meticolosità, è descritto il complesso e geometrico disegno di marmi che rivestono i muri, realizzato con grandi lastre variegiate e su cui il tratto del disegnatore si sofferma con minuziosità, cui fa da commento una delle due iscrizioni che accompagnano il disegno.

Sopra la sezione si legge infatti una prima scritta, copia della traduzione in latino, probabilmente fatta da Ciriaco d'Ancona, di una originaria iscrizione in greco posta nel timpano nord-est:

"Opus imitabile tempus minatur destruere, prohibetur autem nostram per curam. Sed o rex excelse, aperi nobis domum quam tempus non tangit"<sup>19</sup>.

Subito sotto di essa, creando una pausa nel foglio col disegno successivo, si legge la seconda scritta:

"Almae Sophiae sapientiae sacrum in Bysantio a Iustiniano Caesare templum maximum et CIII porfireis serpentinis ac marmoreis columnis diversorumque nobilium et conspicuum lapidum insigne, Antemio Tramio et Isidoro Milesio nobilibus architectorum principibus.

Ab externa templi et occidua parte figura, a qua primum vestibulum atque ingressum habuisse videtur cuius amplitudo per latus cubitorum C et L altitudo vero cubitorum CXX metita est".

Qui si incontra un interesse verso i materiali utilizzati nella costruzione della grande chiesa di Costantinopoli, non isolato. Parole dedicate alla descrizione dei marmi all'interno della chiesa si erano incontrate nella lettera del Crisolora; nella biografia di Ciriaco d'Ancona, scritta da Francesco Scalamonti rielaborando il materiale fornito dall'anconetano stesso, si legge:

"Deinde in urbe primum sacra divis ornata atque ingentia delubra, et ante alia insigne illud et maximum a Justiniano Caesare Divae Sophiae conditum et admirabile templum, ingenti testitudine



3. Istanbul, Santa Sofia, facciata nord-ovest (da R. Mark, A.S.Cacmak, *Hagia Sophia from the age of Justinian to the present*, Cambridge 1992).

marmoreisque crustatis parietibus et pavimento conspicuo nec non porphyreis serpentineisque magnis et innumeris sublimis columnis viderat<sup>20</sup>.

Non sono solo la qualità e la geometria dei marmi a venire notati, ma soprattutto quegli episodi in cui le naturali vene e macchie del marmo non di rado si combinano in modo da simulare o suggerire immagini nella decorazione parietale, tenute in particolare stima dai bizantini come stanno a dimostrare certi piccoli fori eseguiti negli occhi dei supposti volti umani in essi raffigurati, un tempo riempiti di qualche materia colorata. A questo proposito il Clavijo, che visitò Santa Sofia nel 1403, ricorda che all'interno della chiesa vi era un'immagine della Santissima Vergine col Bambino in braccio e un'altra con San Giovanni Battista<sup>21</sup>. Nel libro III del suo *Trattato* il Filarete, argomentando sulle qualità e sulla bellezza dei marmi per l'architettura, scrive:

“De' detti marmi nella Grecia n'è ancora assai, secondo possiamo comprendere per le cose ch'io ho vedute venute di Grecia, come è a Roma e ancora a Vinegia [...] L'essempio se ne può vedere in Vinegia innella chiesa di San Marco, dove sono molte tavole innelle quali vi sono dentro varie cose fatte dalla natura, infra le quali, se mai tu ci vai, guarda a man dritta a l'entrata d'una cappella d'uno doge, e li vedrai proprio una figura che dirai: ell'è dipinta! Ed è in forma di romito colla barba e col ciliccio, e sta colle mani che pare che adori. Come si sia fatta non so, ma quella dalla natura fu creata, e quando quelle due tavole furo segate, come che avviene d'una tarsia fatta per mano umana, così quella apparve; appaeggiate poi insieme le due tavole dimostrano questa figura, guardale bene, che vedrai ch'io ti dico il vero. E così ho inteso che in santa Soffia di Costantinopoli di simili n'è assai, e di variate forme d'uomini e d'altri animali<sup>22</sup>.”

Una conferma di quanto afferma il Filarete viene fornita anche dai resoconti di viaggio di due fiorentini, Bernardo Michelozzi, figlio dell'architetto Michelozzo, e Bonsignore Bonsignori, che tra il luglio 1497 e il novembre 1498 compirono un viaggio in Terrasanta, facendo sosta a Costantinopoli. Del viaggio restano oltre venti lettere indirizzate al fratello di Bernardo, Niccolò, e a un gruppo di umanisti fiorentini tra cui Marsilio Ficino, e un resoconto del Bonsignori, Bonsignori, Bonsignore dei [sic] Francesco. Viaggio in Gierusalemme per via di Constantinopoli fatto e scritto da medesimo nel 1497, a testimonianza delle tappe compiute.

Negli anni in cui i due fiorentini giunsero a Costantinopoli, la città era già da qualche decennio sotto la dominazione turca. La difficoltà a entrare in quella che ormai è una moschea è immediatamente registrata:

“Et tutta volta atendiamo andar veggendo questi luoghi et di Constantinopoli et di Pera, de' quali pigliamo assai piacere. In Sancta Sofia siamo stati due volte ma non chon tanto agio habiamo possuto satisfare al desiderio nostro. Ma alla giornate ci entrerreno et vedremo el tutto<sup>23</sup>.”

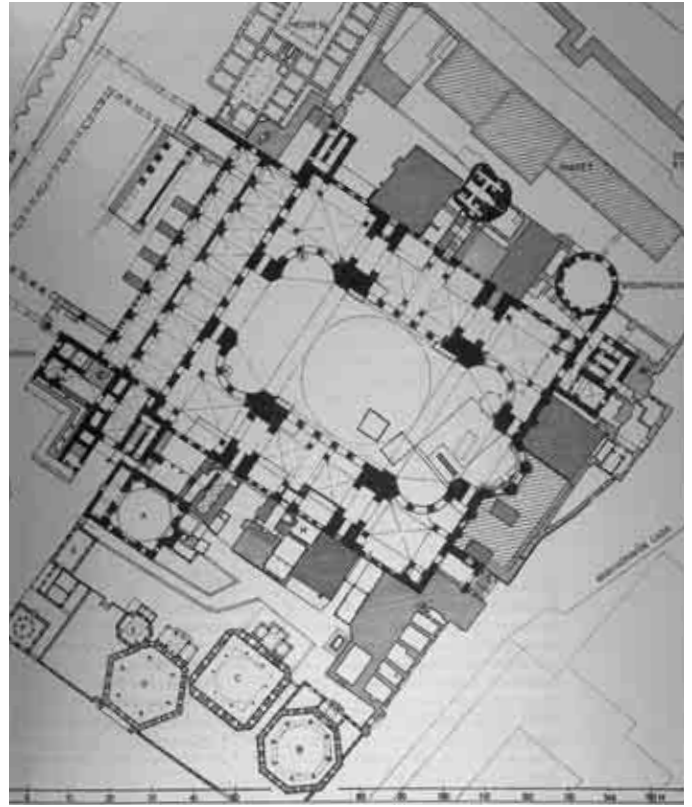
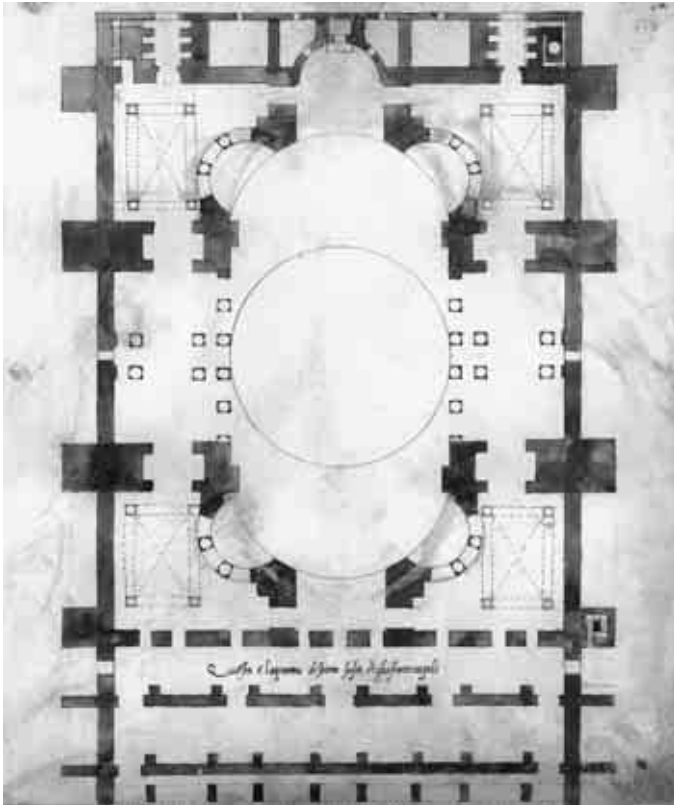
E ancora:

“Per molte altre mia inteso harete prima al camino insino in Pera, et le chose vedute in Ghostantinopoli, benchè poche, et male da potersi intendere: gli elefanti, la giraffa, el toro selvatico, el pardo, la lonza, el ghatto di Spagna, e lioni visti che tutti sono in due bellissime chiese greche. Sancta Sophia habiamo vista 3 volte, ma di sopra mai per mezo alchuno siamo possuti andare<sup>24</sup>.”

La chiesa è descritta confrontandola con le architetture note ai due viaggiatori:

“el tempio famoso di Sancta Sophia hoggi principale moschea del turcho el quale ha cinque nave, et tutto coperto di musaico, solo nel frontespizio dove si vede era un Dio Padre, ora è imbiancato et scriptevi lettere turchesche. Decto tempio drento al mio giudicio non è più lungo che sia San Lorenzo di Firenze, e ben più largho, perche chome dico ha cinque nave, el pavimento è tutto di lapide di marmo chome San Pietro di Roma, ma seghate et poi murate et adaptate in modo che tutto pare sia coperto di cianbellotti tanto bene dimostra quelle onde. Avanti le porte del tempio sono dui portichi pur bellissimi chome stan quello di San Piero di Roma, l'uno avanti l'altro, et dicono ve ne erono insino in nove con la stanza di tutto el clero di decto tempio, el quale faceva numero di novecento<sup>25</sup>. Et decto tempio nel mezo ha una cupola coperto di piombo circa per la metà di quella di Sancta Maria del Fiore, e dui campanili hoggi senza campane, dove i talismani vano a cantare secondo loro usanza<sup>26</sup>.”

Ma sopra ogni altro monumento, come l'ippodromo e la vicina chiesa di San Marco trasformata in serraglio, o le diverse chiese greche e armene,



4. Giuliano da Sangallo, Santa Sofia (BAV, Codice Barb. Lat. 4424, f. 44r. © Biblioteca Apostolica Vaticana).

5. Santa Sofia, planimetria piano terra (da R.J. Mainstone, Hagia Sophia: Architecture Structure and Liturgy of Justinian Great Church, London 1988).

sono la magnificenza di Santa Sofia e la bellezza dei suoi materiali a conquistare i due fiorentini.

“Stupeo nunc urbium situs, oppidorum villarumque vestigia, portus at preter coetera antiquum novumque Bizantium. Divae Sophiae aedem ingressus, obstupui magnitudine aedificii, pulchritudine, ornatu. Aspicio undique marmora versicoloria, pictura quadam interstructa adunguemque dissecta ac coagmentata. De pavimento, de columnis, de testudinis opere musive picturata quid dicam non est; dies enim me deficiat si pauca ex multis narverero”<sup>27</sup>.

Infine, un’ulteriore notizia in più su Santa Sofia arriva di riflesso allorché i due fiorentini, una volta giunti a Betlemme, visitano la chiesa della Natività:

“Nel loco del presepio sotto l’altare et sopra detto presepio è una lapida di marmo nel muro, nella quale è una figura d’un San Ieronimo da mezo in su, facta dalle vene del marmo in tal forma, che quello ha li facto la natura non lo farebbe simile l’artificio humano [...] Et nota che se prima non lo dissi una simile figura a quella di sancto Ieronimo è di nostra Donna nella chiesa di Sancta Sophia in Constantinopoli, et certamente è chosa molto notanda che nelle vene del marmo sieno disegnate simili figure”<sup>28</sup>.

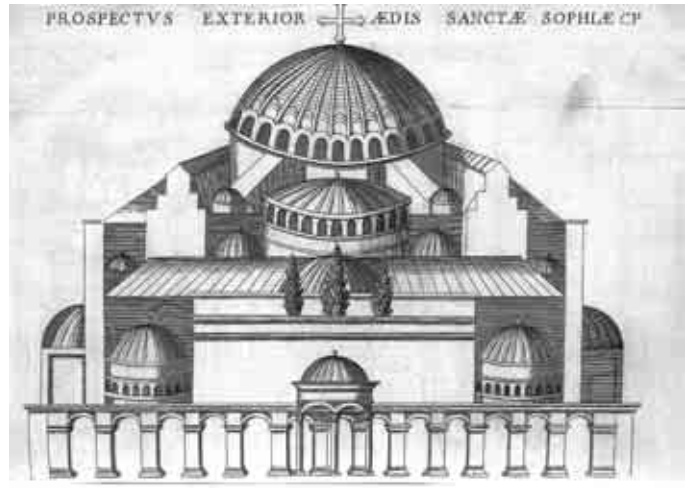
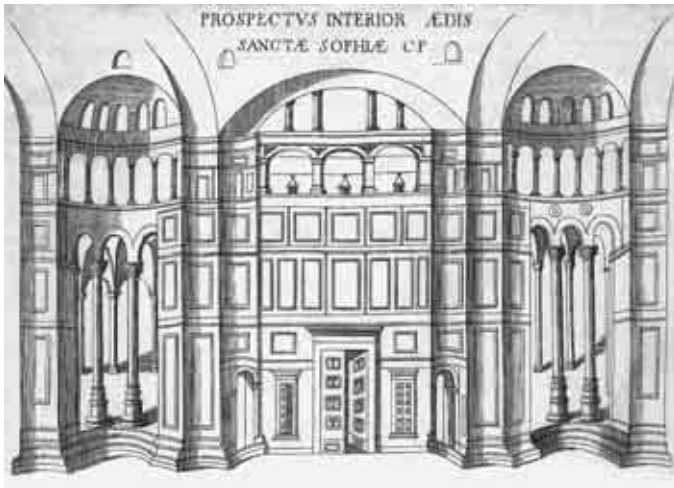
È confermato il perdurare di questo particolare interesse verso un aspetto curioso della complessa realtà di Santa Sofia se a molti anni di distanza, ancora Giulio Cesare Scaligero (1484-1558),

nel suo *Exotericarum exercitationum liber...*, narra di due frammenti di marmo bianco spaccato con macchie cinerine, disposte dalla natura dentro la chiesa in modo da raffigurare San Giovanni Battista che indossa una pelle di cammello<sup>29</sup>.

Dopo questa digressione, occorre tornare al foglio 28r del Libro di Giuliano da Sangallo, e precisamente alla porzione inferiore con la facciata nord-ovest della chiesa (ill. 3).

Qui domina la grande cupola centrale, perimetrata da una fitta teoria di finestre alla base. Accanto sono i grandi contrafforti corrispondenti ai quattro pilastri principali interni, coronati qui da un tetto a due falde, sostituito più tardi da uno a botte.

Altri due contrafforti puntellano la cupola nella zona centrale. Lungi dall’essere una rivisitazione da parte di Giuliano dell’originale di Ciriaco secondo le forme di Santa Maria del Fiore, come è stato suggerito<sup>30</sup>, in realtà questi contrafforti erano realmente esistenti e furono distrutti durante i restauri dei fratelli Fossati del 1847-49<sup>31</sup>. Ai loro piedi sono i due corpi cilindrici cupolati corrispondenti alle chiocchie di risalita al matroneo. Al di sotto della grande cupola, la esistente semicupola nord-ovest è erroneamente resa come una cupola indipendente, a tutto tondo; allo stesso modo, ripetendo l’errore, sembrano raffigurate a tutto tondo le calotte absidali corrispondenti alle esedre minori. Procedendo ancora verso il basso, due cupo-



6. Santa Sofia (da Charles Du Fresne Du Cange, *Historia byzantina duplici commentario illustrata*, Paris 1680. Foto Biblioteca Classense, Ravenna).

7. Santa Sofia (da Du Fresne Du Cange, *Historia byzantina...*, cit. Foto Biblioteca Classense, Ravenna).

le, in corrispondenza delle volte nord e sud del matroneo, fiancheggiano un alto muro dietro a cui tre alberi indicano la presenza di un giardino pensile o di uno spazio a cielo aperto. Dietro agli alberi, una semicupola: trasposizione errata della finestra pseudo-termale che si apre sul lato nord-occidentale.

Nella fascia inferiore il narcece esistente viene rappresentato nelle forme di una sorta di criptoportico. Trasformate le due serie di pseudo-termali in una unica teoria di archi e ridotto l'intero corpo di ingresso a uno solo dei due livelli esistenti, questo narcece reinterpretato supera i limiti dell'estensione della chiesa e ingloba nella sua larghezza anche due absidi laterali che non hanno corrispondenze nella realtà, se non forse nella rappresentazione schematica e sviante dei due corpi a pianta centrale ai fianchi di Santa Sofia: il battistero e lo Skevophylakion. In facciata, davanti al criptoportico, un tempietto circolare a quattro colonne e archi con cupola, forse la rivisitazione di una torre medievale di ingresso al narcece ora distrutta o, probabilmente, la fontana nel quadriportico originario di cui parla anche Paolo Silenziario<sup>32</sup>.

È possibile che nel disegno siano stati volutamente omissi i quattro contrafforti esistenti<sup>33</sup>, come suggerirebbero le parole "habuisse videtur"<sup>34</sup> nella didascalia, con la volontà di restituire la chiesa alle forme originarie.

Nulla, quindi, nel disegno sangallescico parla della complessità strutturale di Santa Sofia, dove il succedersi delle cupole è scelta tecnico-strutturale intesa a definire una correlazione di spazi gerarchici che espandono lo spazio centrale, delimitato dalla cupola principale con i quattro grandi pilastri, attraverso le due semicupole che raccolgono le spinte sud-est/nord-ovest della cupola principale, espansione ulteriormente accentuata in senso radiale dalle esedre minori.

Se anche l'occhio esperto di un architetto

avesse provato a ricostruire vere forme architettoniche a partire da questi disegni, difficilmente sarebbe riuscito a ottenere qualcosa di coerente con la reale Santa Sofia.

Non altrettanto si può dire per il f. 44r del Libro di Giuliano da Sangallo, dove è la pianta della Megale Ekklesia accompagnata dalla scritta "Questa è la pianta di Santa Sofia di Ghostantinopoli", disegnata esattamente con riga e compasso secondo una corretta tecnica di proiezione ortogonale (ill. 4 e 5). Vi sono riportate con precisione le forme reali dell'interno della chiesa; evidenti pentimenti riguardano solo il diametro delle semi-cupole e delle esedre. L'esterno vi appare ripulito da tutti i contrafforti e dalle superfetazioni aggiunte nei secoli. La struttura del doppio narcece è rappresentata questa volta molto correttamente, risultando eliminate come non originarie le strutture che ne avevano modificato il perimetro, come il palazzo dei patriarchi e l'"horologion".

Il corpo di ingresso è scandito in nove campane, rispecchiando la situazione reale anche nella posizione e nel numero di accessi. Unica parte non coerente con la realtà è una struttura di pilastri aggiunta e che riprende la scansione dei pilastri del narcece esterno. È poco probabile che il disegnatore abbia qui voluto avvicinare al muro esterno dell'esonarcece i resti del portico teodosiano (oggi visibili a una distanza di pochi metri e riportati alla luce dagli scavi dello Schneider del 1935)<sup>35</sup>. È al contrario più facile pensare che egli abbia voluto riportare e ripetere su tutti i sostegni i contrafforti che già allora si attestavano solo in corrispondenza dei quattro sostegni centrali. Questa struttura di nove campane non ha comunque nulla a che fare con quella del foglio 28r, che ne presenta invece quattordici, il che, contrariamente a quanto sostiene Christine Smith, rende in sé difficilmente relazionabili i disegni del f. 28 e del f. 44, oltre che più lontana la possibilità che entrambi derivino

8. Santa Sofia (da Du Fresne Du Cange, *Historia byzantina...*, cit. Foto Biblioteca Classense, Ravenna).

9. Costantinopoli (da Du Fresne Du Cange, *Historia byzantina...*, cit. Foto Biblioteca Classense, Ravenna).

alla stessa fonte, ovvero da Ciriaco<sup>36</sup>. Inoltre sia gli inchiostri che le calligrafie nei due fogli risultano diversi: di mano di Francesco, figlio di Giuliano, il disegno e la scritta del f. 44r, di Giuliano i disegni e di un assistente ignoto le scritte del f. 28r<sup>37</sup>.

Diverse sono le ipotesi sull'influenza dei disegni di Santa Sofia del Libro di Giuliano sulla cultura architettonica del Cinquecento<sup>38</sup>, ma una traccia della loro diffusione diretta è ben individuabile nel secolo successivo.

Il Libro di Giuliano da Sangallo rimase dapprima presso il figlio Francesco a Firenze. Nel 1655 era già passato in proprietà del cardinale Giulio Sacchetti ed entrò a fare parte della biblioteca Barberini tra il 1656 e il 1675. Cassiano Del Pozzo, bibliotecario dei Barberini, ne fece copie, compresi i fogli su Santa Sofia, per il suo Museo Cartaceo, ora conservate per la maggior parte nella Biblioteca di Windsor. Cassiano doveva conoscere il codice già prima della sua acquisizione nella raccolta Barberini, poiché quando Petrus Lambecius, nel 1653, cura l'edizione di una raccolta di scritti in greco su Costantinopoli, i Patria dello Pseudo Giorgio Codino, in una nota (n. 95) informa:

“operae pretium esse duxeram huic narrationi de structura templi S. Sophiae corollarii instar adijcere duplicem delineationem, quarum una iconographiam ejus repraesentat, altera autem formam ejus exteriorem. Utriusque participem me fecit nobilissimus atque eruditissimus vir Cassianus a Puteo. Verum mutato consilio in aliud tempus differte placuit”.

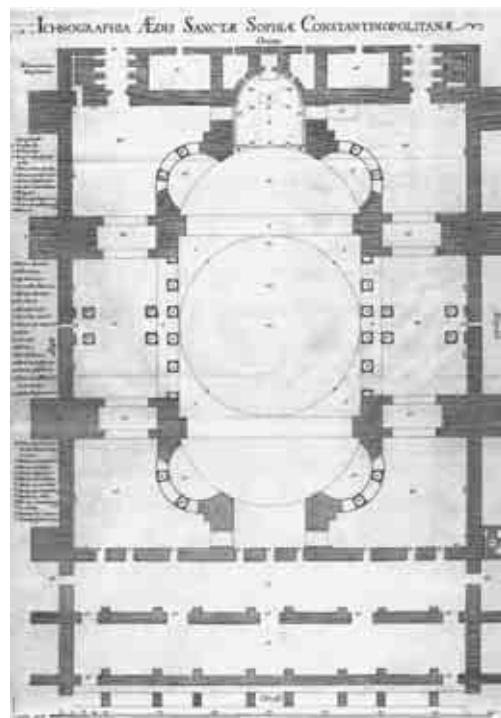
È il Du Fresne Du Cange che, pubblicando nel 1680 a Parigi la *Historia byzantina* duplici commentario illustrata, nel libro III, *Constantinopolis Christiana seu Descriptio Urbis Constantinopolitanae qualis extitit sub Imperatoribus Christianis*, correda il testo di stampe derivate dai disegni del Libro di Giuliano da Sangallo e aggiunge una veduta di Costantinopoli tratta da una copia del *Liber Insularum Archipelagi* di Cristoforo Buondelmonti, offrendo i disegni di Giuliano e Francesco al pubblico interessato alla storia dell'impero d'Oriente<sup>39</sup> (ill. 6, 7, 8 e 9).

Santa Sofia “desuper rotunda et in plano quadrangulata”.

Sul finire del XV secolo si diffonde un'immagine alternativa di Santa Sofia, ben lontana da quelle del Libro di Giuliano.

Il cannocchiale di questa ricerca si sposta in un'altra direzione per individuare in un diverso contesto indizi di una analoga realtà figurativa che si articola, presumibilmente, attorno alla medesima fonte.

Come accade per molti dei dipinti compiuti dopo il lungo viaggio di Giovanni Bellini sino ad Ancona nei primi anni Settanta del Quattrocen-



to, nel dipinto del San Girolamo ora agli Uffizi<sup>40</sup>, tornano le rappresentazioni delle architetture incontrate dall'artista lungo la costa adriatica (ill. 10 e 11).

Sulla destra è raffigurata una città circondata da mura e disseminata di anonime case, dietro cui spicca un edificio a pianta centrale sormon-



10. Giovanni Bellini, San Girolamo (Firenze, Galleria degli Uffizi. Da S. Zuffi, Giovanni Bellini, Milano 1991).

11. Giovanni Bellini, San Girolamo, particolare (Firenze, Galleria degli Uffizi. Da Zuffi, Giovanni Bellini, cit.).



tato da una cupola ritmata da contrafforti che richiama alla mente la tomba di Teodorico di Ravenna, con accanto quello che Tempestini individua come il campanile di Santa Anastasia di Verona. Un ponte posto al centro del dipinto, rivisitazione del ponte di Tiberio di Rimini, collega l'abitato con una architettura enigmatica: una costruzione a pianta centrale la cui rappresentazione prospettica ha il suo fuoco nello spigolo, con sei alte finestre arcuate allineate per lato e due torri cilindriche leggermente arretrate, quella a destra forse un campanile.

Una "fantasia architettonica", questa del San Girolamo, i cui modelli reali sono però rintracciabili seguendo pazientemente alcune tracce più o meno note.

Un primo spunto e un importante suggerimento sono forniti da un'altro dipinto del Bellini, probabilmente leggermente più tardo, la Pietà Donà delle Rose, ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia<sup>41</sup> (ill. 12). Qui, accanto alla rappresentazione di edifici vicentini quali la torre di piazza dei Signori di Vicenza, il palazzo della Ragione, la facciata del duomo e la torre di porta Castello, sono raffigurate due architetture ravennate: il campanile cilindrico di Sant'Apollinare in Classe e, di fronte al duomo vicentino e parzialmente nascosta dalle mura merlate, la chiesa di San Vitale, costruita tra il terzo e il quarto decennio del VI secolo a Ravenna dall'imperatore Giustiniano<sup>42</sup>.

Qui Bellini rappresenta correttamente e con rispondenza completa alla realtà l'ottagonale

architettura in mattone della chiesa ravennate: vengono individuati con cura il gioco semplice di contrafforti che ne tripartisce i lati, il tiburio che protegge la cupola e il presbiterio su cui si apre la trifora. Solo delle torri scalari a corpo cilindrico, nascoste dalle mura cittadine, non resta alcuna traccia (ill. 13 e 14).

Nella "fantasia architettonica" del San Girolamo, la chiesa ravennate sembra invece ri-disegnata trasformandone la pianta da ottagonale a quadrata, ma mantenendo le proporzioni tra il corpo principale e il tiburio con archi a ghiera di mattoni ciechi e mostrando proprio quelle parti che nella Pietà di Venezia restavano nascoste dalle mura della città.

In San Vitale, infatti, il presbiterio si articola con lo spazio dell'abside esternamente poligonale, a cui si affiancano due spazi intermedi rettangolari e due cappelle circolari con abside, *prótasis* e *diakonikón*, la cui forma, originariamente a pianta centrale e oggi ripristinata dai restauri diretti da Corrado Ricci all'inizio del Novecento, venne esternamente rettificata nel corso del tempo con muri diritti (ill. 15). *Prótasis* e *diakonikón* di San Vitale compaiono nella "fantasia" belliniana accanto a San Girolamo, ma insieme a un altro significativo particolare. Nella chiesa ravennate infatti, accanto all'originario nartece, ridotto ai tempi del Bellini in fatiscenti condizioni, si possono tuttora vedere i corpi cilindrici delle originarie scale a chiocciola che portavano al matroneo, di cui quello a sud-ovest innalzato e trasformato in campanile





forse già dal IX secolo: si tratta degli stessi corpi cilindrici che affiancano la strana costruzione del dipinto del Bellini (ill. 16).

Ma se fin qui si sono identificati elementi appartenenti a San Vitale di Ravenna<sup>43</sup>, i due contrafforti trapezoidali che si attestano sul perimetro dell'edificio non appartengono certo all'architettura ravennate.

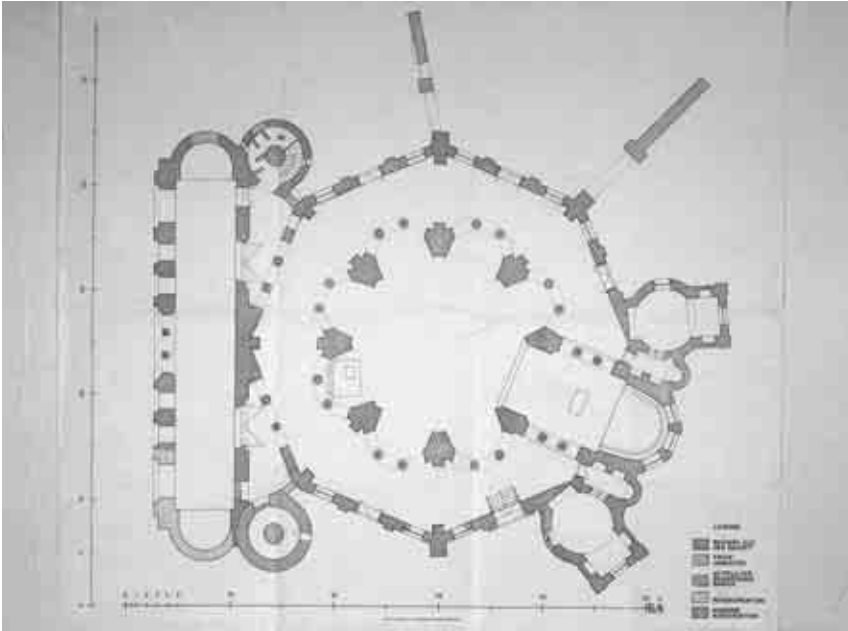
Si vedrà infatti da una serie di immagini databili alla seconda metà del XVI secolo, come questi contrafforti trapezoidali diventino elementi consueti e indicatori, quasi dei topoi, nella rappresentazione di un'altra costruzione sacra giustiniana: la chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli.

Durante la visita dell'ambasciatore imperiale David Ungnad von Sonnegg (1542-1600) al sultano, tra il 1573 e il 1578, venne miniato con immagini relative al cerimoniale della visita un manoscritto ora perduto<sup>44</sup> che divenne fonte per diversi manoscritti successivi. Tra questi: uno a Dresda datato 1581-82 e illustrato per il duca Augusto di Sassonia da Zacharias Wehme, pittore della corte di Cristiano I e allievo di Lucas Cranach<sup>45</sup> (ill. 17); il Lewenkaw Album della Biblioteca Nazionale di Vienna<sup>46</sup>, relativo alla ambasceria austriaca presso la corte del sultano durante il regno di Rodolfo I (1583-1586, cui presero parte tra gli altri Paul Eytzinger, Bartholomäus von Pezzen e l'umanista Johannes Lewenkaw), commissionato dal nobile Hieronymus Beck von Leopoldsdorf (ill. 18); infine un ulteriore codice anonimo viennese<sup>47</sup>, apparte-

nuto nel 1590 a Rodolfo I d'Austria e contenente ulteriore materiale descrittivo della stessa visita diplomatica (ill. 19).

Tutti i manoscritti concordano nella rappresentazione grafica di Santa Sofia, rispettivamente ai ff.8, 129r e 162r. L'immagine domina la prima delle scene che descrivono le fasi della cerimonia del ricevimento degli ambasciatori austriaci presso il sultano.

Tralasciando le differenze qualitative e le piccole varianti dovute alla maggiore o minore autonomia e abilità dei singoli artisti, preme sottolineare come in tutte le immagini la chiesa sia rappresentata con analoghe caratteristiche. In altre parole l'edificio è rappresentato secondo una prospettiva centrale, impostata sullo spigolo coincidente con uno dei contrafforti maggiori, e con il corpo principale costituito dal volume di un cubo ruotato di 45° su cui si appoggia la grande cupola. Quest'ultima poi, leggermente ribassata, è rappresentata con attinenza alle forme reali ravvisabili nei particolari delle costolonature, della copertura e della corona di finestre arcate intervallate dai piccoli contrafforti. Anche le pareti dei tamponamenti laterali sono trattate realisticamente, con i risalti della muratura a indicare l'arcatura esterna e la serie di finestre archiacute che vi si aprono all'interno, seppur in numero e proporzioni errate. Sintetizzati in forme ingenuie, si ergono i quattro contrafforti esterni corrispondenti ai quattro pilastri centrali. Bene si leggono anche i minareti aggiunti, affusolati a mo' di colonne giganti.



13. San Vitale, planimetria piano terra (da F.W. Deichmann, *Ravenna Hauptstadt des spatantiken Abenlandes. Kommentar*, II, Wiesbaden 1976).

14. Ravenna, San Vitale (da *La Basilica di San Vitale a Ravenna*, a cura di P. Angiolini Martinelli, Modena 1997).

15. Ravenna, San Vitale, foto precedente i restauri di Corrado Ricci (da *La Basilica di San Vitale a Ravenna*, cit.).

16. Ravenna, San Vitale, veduta aerea (da *La Basilica di San Vitale a Ravenna*, cit.).



Ma il particolare più illuminante è sicuramente costituito dai due noti contrafforti bassi e spioventi, di forme trapezoidali, analoghi a quelli incontrati in Giovanni Bellini<sup>48</sup>.

Se, molto sinteticamente, si può dire che nei secoli la chiesa di Santa Sofia non subì alterazioni sostanziali che ne abbiano significamente alterato la struttura architettonica<sup>49</sup>, l'intervento più massiccio che ne modificò il perimetro esterno è individuabile proprio nei contrafforti trapezoidali che vennero costruiti per rinforzare la struttura della chiesa provata da continui terremoti (ill. 20 e 21). Durante il regno di Andronico Paleologo, a partire dal 1317 e negli anni seguenti, vennero aggiunte strutture di sostegno, probabilmente individuabili nei due contrafforti a sud-est e in parte di quelli a nord. In seguito, prestando fede al racconto del viaggiatore ottomano del XVII secolo Eveliya Çelebi, verso il 1450, di nuovo a causa di un terremoto, un architetto chiamato Ali Neccar fu mandato a Costantinopoli da Mehmet II dietro richiesta dell'imperatore bizantino per assicurare la struttura con quattro nuovi contrafforti e un quinto posto nell'angolo sud-est che sarebbe poi servito come base per un minareto che Mehmet II avrebbe costruito dopo la conquista<sup>50</sup>.

Sono proprio queste aggiunte strutturali che vengono utilizzate per identificare la chiesa di Santa Sofia, schematicamente rappresentata con la geometria semplice di un cubo dominato da una cupola.

Le fonti letterarie offrono un valido sostegno al tentativo di individuare la presenza di una tradizione in questo tipo di rappresentazione della chiesa.

Una descrizione molto vicina a questa ver-

17. Zacharias Wehme, Istanbul, Hagia Sophia mit dem Grab Sultan Selims II (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Ca. 170, Bl. 8).

18. Santa Sofia (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vindob. 8615, f. 129r. Foto Bildarchiv, ÖNB Wien NB 19.509).

19. Santa Sofia (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vindob. 8626, f. 162r. Foto Bildarchiv, ÖNB Wien NB 25.541).

sione grafica (cubo + cupola), si legge in un'opera manoscritta, datata agli anni Venti del Quattrocento, che conobbe però una notevole fortuna critica: il *Liber Insularum Archipelagi*, di Cristoforo Buondelmonti.

Dedicato al cardinal Giordano Orsini<sup>51</sup>, il *Liber Insularum* è il resoconto delle esperienze di viaggio che Cristoforo Buondelmonti compie nel Mediterraneo<sup>52</sup> tra il 1406-07 e il 1419, spinto dai propri gusti antiquari e dalla cerchia di amici umanisti quali Orsini, Guarino da Verona, Niccolò Niccoli, alla continua ricerca di codici antichi e intento nell'esplorazione di rovine, templi e monumenti romani e cristiani. L'itinerario, corredato di notizie di carattere storico, archeologico e mitologico, si svolge fra le isole dell'Egeo, Rodi, Creta, Andros, Imbros e Costantinopoli ed è testimoniato da numerose mappe<sup>53</sup>.

Di Costantinopoli e di Santa Sofia il Buondelmonti fornisce ai suoi lettori questo ritratto:

“Post autem, saeculis labentibus, imperatores ecclesiis eam [Costantinopoli] ornare, et praesertim Justinianus, qui leges condidit et Sanctam Sophiam aedificavit cum palatio et prodromo. Remanet ea triangulata, et 18 est in circuitu miliarium [...] Etiam de immenso palatio usque ad Sanctam Sophiam, erat permilliare via columnarum binarum, per quam dominus accedebat, ubi octingentorum clericorum per circuitum domus erant; et de totius insulae Trinacriae, ut dicitur, fructum capiebant. Nunc autem sola testudo ecclesiae remanet in ea, quia omnia disrupta sunt et ad nihilum devenerunt, a qua usque ad pavementum 144 brachiorum et a pavimento usque planum fundamenti, quia toto una cisterna optima aquae ampliatur brachiorum 17. Insuper per ecclesiam sunt de angulo ad angulum 120 brachia, quia desuper rotunda, et in plano quadrangulata recedit. Quisne poterit enumerare ornamenta marmorum atque porphyrorum, cum mosaicis liniamentis, quia et a quo latere incipere vellem evanesco”<sup>54</sup>.

Come si può dunque vedere, il testo del Buondelmonti disegna con le parole la stereometria di una chiesa rotonda nella parte superiore (la cupola) e impostata su una pianta quadrata. Si tratta di una descrizione che avrà in seguito ampia fortuna, come testimoniano anche le parole della relazione che Pietro Zeno, ambasciatore presso i turchi, lesse davanti al Senato veneziano il 4 novembre 1523<sup>55</sup>:

“Hanno questi grandissima diligentia in fabricar le loro moschee. E la prima moschea tolseno da la antiqua e ben intesa fabrica di la chiesa di Santa Sophia, facta fabricar per quel Imperador grecho, di la qual hanno fatta moschea. Et esso orator fu a vederla prima. È uno spectaculo e veduta quasi divina; è fabrica excelentissima, di ogni memoria degna. La qual come fo compita, quel...Imperador con la croce in man laudò Dio





20. Istanbul, Santa Sofia, veduta aerea (foto Deutsches Archäologisches Institut-Abteilung Istanbul, Neg. n. KB 17.487; N. Akkaya).

21. Istanbul, Santa Sofia, i contrafforti (da Mainstone, Hagia Sophia..., cit.).

ad alta voce, per haver superato Salomon che fe edificar il templo in Hierusalem; perhò che in una edificazione di sto templo, lo vedea perfect<sup>56</sup>. Qui è numero grande di colone di porphido, di serpentino e di marmoro venato et di allabastro, in le qual è sta fatto una excessiva et incredibel spesa. Il pavimento mirabilmente fabricato; li munitissimi mosaichi, che ancor sono integri. Et circum circa ditta chiesa, ozi moschea de infideli, si vede ruine de fabriche, che con questa erano annexe: sono colone marmoree, di grandezza la major che si vede mai. Tutta la chiesa è reduta in una cuba, la qual ha il suo principio da la fundamenta di la fabrica, e con grande artificio si reduce a la sumità; e nel mezo vi è formato una quasi quadrata forma, la qual da le colone, che da uno ladi e l'altro sono riposte, rende a li spectanti gran meraviglia. Le colone primi volti, numero [...] che sustentano altre colone major, sopra le qual è alcune fanestre aperte, che rendono molta luce. Di sopra vi è la cuba alquanto piana, che più gratia reudea la fabrica. Questi turchi hanno in la maggior parte le croxe guaste, che ne le pietre e mosaichi erano riposte; e quando el mosaicho cade, non lo rinnovano, imo quel loco o vero muro fanno tutto biavo, come si vede in do parte di la chiesa, una a l'opposito di l'altra, in capo di ditta chiesa, che cussi hanno fatto far, perchè dicono haver in la sua leze non mover quelle fabriche che loro usano, licet siano state de chrixtiani; et cussi lo observano. Ben vi è in ditta chiesa pyciture e altri lavorati disegni, li qual per la sua leze non dieno star, e in le altre moschee non vi sono; pur le lassano star, perhò che le altre moschee di Costantinopoli sono tutte bianche senza alcuna pictura, solum uno segno quasi di scepe, che loro dicono questo esser il nome santo dil propheta loro. In questa cità è altre mochee memorabile:

l'una fata fabricar per sultano Baisit; l'altra per Mahumeth che acquistò Constantinopoli; l'altra per Selim suo padre; et in la major parte di quelle hanno pigliata la forma di Sancta Sophia”.

Una ulteriore rappresentazione che recupera questa semplificazione del cubo sormontato da cupola e ruotato di 45° rispetto all'osservatore (privo però dei contrafforti trapezoidali), si trova nella sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale a Venezia in una tela dipinta da Andrea Vicentino, a sfondo della scena Baldovino I di Francia viene eletto imperatore di Costantinopoli. Il quadro fu dipinto tra il 1581 e il 1582, nell'ambito della nuova decorazione della sala del Maggior Consiglio dopo il devastante incendio del 1577 e venne a far parte del nuovo ciclo dedicato alla quarta crociata, in un momento in cui il tema delle crociate era particolarmente sentito a Venezia<sup>57</sup>.

Il ciclo seguiva il programma ufficiale stabilito da Giacomo Marcello, Giacomo Contarini e dallo storico padre Girolamo Bardi, regolare lateranense, che si avvaleva delle descrizioni degli avvenimenti di cronisti e storiografi veneziani come Martino da Canale e Marin Sanudo, dando indicazioni ben precise sull'opera da eseguirsi:

“Il sesto quadro è l'adornamento che fecero già i Capitani Venetiani, et Francesi ne la chiesa di S.a Soffia edificata da Costantino il Magno per elegger gl'elettori dell'imperatore, i quali furono dodece, sei Venetiani, che furono Arrigo Dandolo Doge, Vitale suo fig.°, Ottono Quirini, Pantalon Barbo, Nicolo Navagasso, Perduci Contarini, con altri sei Francesi, i quali tutti da Pantaleon Barbo in fori convennero di far imperator Arigo Dandolo, ma levatosi il Barbo con raggioni efficacissime persuase ciò non doversi fare per beneficio del'imperio, et

de la Republica. onde il Doge mosso non lo volesse accettare, ma anteposto il bon universale al particolare elessero Baldovino, conte di Fiandra”<sup>58</sup>.

La Santa Sofia davanti a cui si svolge la scena partecipa in qualche modo, pur lasciando dubbi su una possibile combinazione con un corpo longitudinale (o è forse un quadriportico?), della semplice geometria del quadrato di base con agli angoli i quattro grandi contrafforti col tettuccio a due falde, un probabile deambulatorio e la grande cupola con le finestrelle arcuate che si aprono sul tamburo.

Quanto sin qui esposto permette di affermare che nella “fantasia architettonica” di Bellini alle forme di San Vitale si uniscono particolari appartenenti dunque a Santa Sofia a Costantinopoli, i contrafforti trapezoidali, cui si riferisce anche la rotazione di 45° imposta alla pianta quadrata dell’edificio belliniano.

Il dato, apparentemente marginale e quasi insignificante nella elementarità rappresentativa che lo raffigura, una volta messo a fuoco il carattere di appartenenza al prototipo, acquista un risalto che lo rende tanto più significativo quanto più schematica e approssimativa è la raffigurazione dell’edificio reale cui rimanda.

Sono tuttavia ancora le fonti letterarie che chiariscono perché le forme di San Vitale giungano a “confondersi” o a sovrapporsi a quelle di Santa Sofia.

La prima opera a stampa dedicata alla storia di Ravenna è il *De Amplitudine, de Vastatione et de Instauratione Urbis Ravennae*, dello storico umanista ravennate Desiderio Spreti. Composta attorno al 1460, venne pubblicata a Venezia per i tipi di Matteo Codè nel 1489 grazie all’interessamento del figlio dell’autore, Giovan Battista, e con l’aiuto di Giacomo Franchi, che all’originaria dedica a Iacopo Antonio Marcello aggiunse la dedica al patrizio veneto Niccolò Foscarini (erede di Francesco e doge al momento della pubblicazione). Il *De Amplitudine* è una cronaca, dichiaratamente filo-veneziana, delle vicende della città dalla sua fondazione, attraverso l’età buia della dominazione dei Da Polenta, sino alla rinascita avvenuta sotto il dominio veneziano<sup>59</sup>.

Così lo Spreti descrive San Vitale:

“in hunc diem insignis cernitur, eam ab Iuliano argentario Iustiniani imperatoris iussu in Sanctae Sophiae Constantinopolitanae aedis similitudinem, extractam novimus”<sup>60</sup>.

Quanto profonda e condivisa fosse questa interpretazione del San Vitale come “copia” di Santa Sofia viene confermato da una fonte successiva, manoscritta ma preparata in funzione di una edizione a stampa mai avvenuta.

L’umanista ravennate Gian Pietro Ferretti, protonotario apostolico e allievo di Luca Ripa di Reggio, Niccolò Maria Pannicciati e Marco

Antonio Sabellico, e per il greco di Demetrio e Giorgio Mosco, nel 1510 dedica il suo *Liber de aedificationis aureae aedis Divi Vitalis Martyris* alla architettura di San Vitale.

La vicenda inizia con il racconto leggendario della fuga del piccolo Giustiniano da Costantinopoli messa a ferro e fuoco dai rivoltosi<sup>61</sup>. Protetto dalla nutrice, il giovane imperatore trova rifugio a Ravenna, dove viene accolto ed educato nella casa del ricco banchiere Giuliano Argentario, senza che nessuno, eccetto la nutrice, conosca la sua vera identità. Dopo qualche anno, l’imperatore viene però riconosciuto da alcuni nobili della capitale d’Oriente in viaggio in Italia e ospiti dell’Argentario. Riaccompagnato in patria, dove gli viene reso il trono usurpato, Giustiniano, memore del voto che aveva espresso mentre era ancora esule a Ravenna, sotto suggerimento della nutrice, ordina che a Ravenna venga costruita una chiesa dedicata a San Vitale, secondo le forme di Santa Sofia.

La nutrice aveva suggerito al piccolo esule queste parole per le sue preghiere:

“quaeo Sancto Martiri facturum in hac civitate ipsa Templum illa ipsa videlicet imaginaria forma Constantinopolitanae Sophiae”

e così dice Giustiniano, una volta tornato a Costantinopoli, riferendosi a San Vitale:

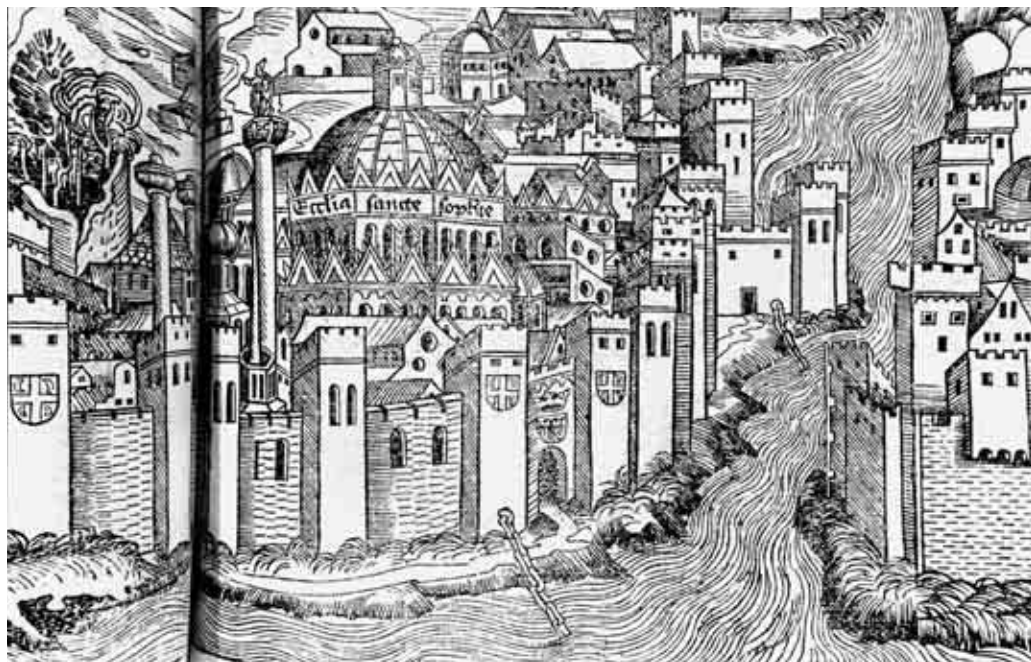
“aedificaturum Rhavennae sophiaci moduli compositura in clypto Martyri templum operosissimum”<sup>62</sup>.

Allontanato ormai il dubbio che la “fantasia architettonica” del Bellini possa essere una rappresentazione di una architettura qualsiasi, senza nome e senza significato, poiché la conflazione di architetture giustiniane riporta, dunque, alla *Megale Ekklesia* a Costantinopoli, l’indizio che nel San Girolamo ha fatto riconoscere la chiesa di Santa Sofia (i contrafforti trapezoidali) caratterizza anche un’altra immagine della chiesa che sposta l’attenzione in terra germanica, permettendo di formulare alcune ipotesi relative al dipinto di Giovanni.

Nel 1493 Hartmann Schedel, formatosi nell’Ateneo patavino, pubblica a Norimberga il suo *Liber Chronicarum* contemporaneamente in una edizione in latino e una in tedesco<sup>63</sup>. Hartmann narra la sua *Weltchronik* suddividendola in sette epoche, dal principio della creazione sino agli anni Novanta del Quattrocento. La narrazione è accompagnata da numerose vedute di città e nell’edizione latina più volte compare Costantinopoli<sup>64</sup>.

Alla c. LXIIv si presenta una prima generica veduta della città, ancora Bisanzio, in relazione al racconto della sua fondazione e priva di edifici riconoscibili. Alle cc. CXXIXv-CXXXr, nella città già divenuta Costantinopoli, compare Santa Sofia (ill. 22). Il testo recita:

“triangulare pene urbis forma fuisse tradunt. Duas



partes alluit mare, nec muri desunt [...] Extat in ea preter cetera magnificentissima edificia templum Sophiae Iustiniani cesaris opus: toto orbe memorabile nongentis quondam sacerdotibus celebratum, mirabili opere, preciosa materia constructum<sup>765</sup>.

La chiesa è raffigurata a pianta centrale, di forma ottagonale, con deambulatorio e tamburo coronati da piccoli timpani. Sulle pareti si aprono, su due livelli, strette e lunghe finestre arcuate, ma sopra tutto domina imponente la grande cupola.

Una immagine analoga di Costantinopoli è alla c. CXLIXr, nella sesta età del mondo, posta ad accompagnare il racconto della espugnazione di Costantinopoli da parte dei turchi del 1453 (ill. 23).

Qui però il perimetro dell'edificio, pur sempre coronato da piccoli timpani e con deambulatorio, è circolare.

Alla c. CCLVIIr infine, a illustrazione del racconto di una terribile tempesta abbattutasi sulla città il 12 luglio 1490, durante la quale un fulmine atterrò la statua equestre posta sulla colonna accanto alla chiesa, Santa Sofia è rappresentata di nuovo a pianta centrale con deambulatorio, cilindrica e dominata da una enorme cupola, con due contrafforti trapezoidali che ne sostengono il perimetro curvo, ben evidenti ai lati di una porta (ill. 24).

In Schedel vengono aggiunti all'immagine usata in precedenza di Santa Sofia, in bella evidenza e con attenzione filologica alle trasformazioni che subisce la chiesa in quegli anni, proprio quelle strutture che gli ottomani impongono all'architettura originaria negli anni della conquista, e che, a loro volta, si affiancano agli analoghi contrafforti costruiti a partire dal 1317.

Che questa immagine di Santa Sofia miri a rappresentare la situazione reale della chiesa nel 1490, viene ulteriormente confermato dalla presenza di due minareti, il primo costruito da Mehmet II poco dopo la conquista e il secondo completato da Beyazit II, dopo il 1481<sup>66</sup>.

In questa immagine della Cronaca di Schedel potrebbe ravvisarsi l'influenza della Santa Sofia del Bellini o delle medesime fonti utilizzate da Giovanni per lo sfondo del San Girolamo proprio nella citazione dei contrafforti trapezoidali.

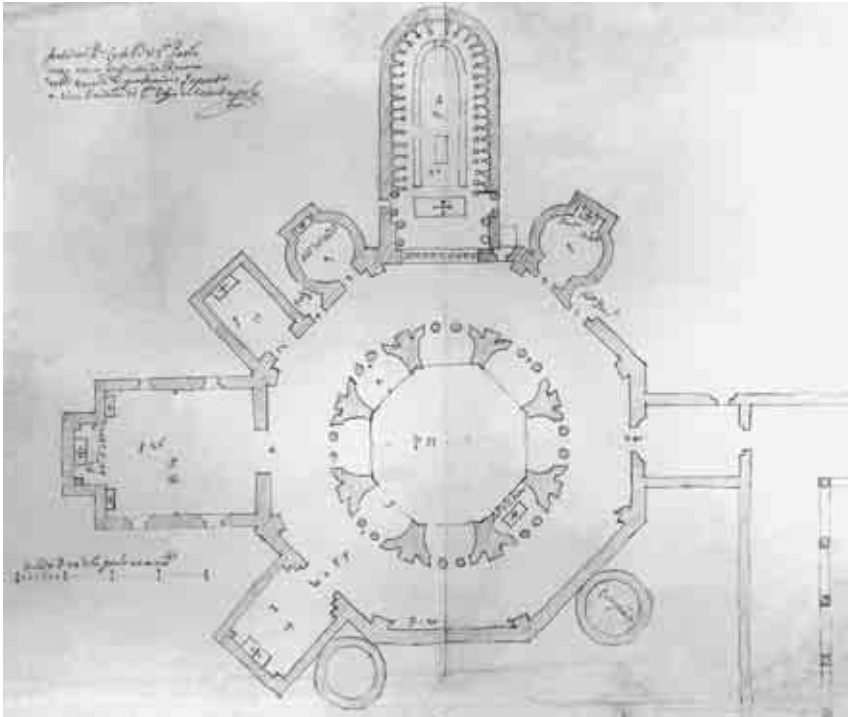
Michael Wolgemut, l'incisore che, assieme al figliastro Wilhelm Pleydenwurff, curò le xilografie della Cronaca dello Schedel era a capo di una bottega tra le più importanti e all'avanguardia nella Germania quattrocentesca, che riceveva commissioni da comunità anche molto distanti da Norimberga.

A lui il merito di aver sottratto l'arte del disegno per le xilografie al dominio degli editori e di aver rivendicato ai pittori quella che era stata un'attività di "illustratori" professionali. Appoggiato economicamente da Sebald Schreyer e Sebastian Kammermeister, Wolgemut assunse come stampatore Anton Koberger, il padrino di Dürer. Tra i maggiori risultati di questa organizzazione fu proprio la Cronaca di Norimberga le cui xilografie erano a buon punto molto prima che fosse firmato il contratto finale, il 29 dicembre 1491. La Visierung di Wolgemut, nel frontespizio, porta la data del 1490 e le trattative preliminari fra i due pittori e i due imprenditori cominciarono sin dal 1487-88. Panofsky ritiene non improbabile che anche il giovane Dürer, entrato nella bottega del Wolgemut nel novembre 1486, fosse ammesso a partecipare,









26. Francesco Borromini, San Vitale, pianta (Wien, Albertina, Grafische Sammlung, n.1433).

/ di Ravenna fatto delli esarchi di Gius[tinia]no / a similitudine di S.ta Sofia / in Costantinop[oli] a[v]uto / del padre Castello di S.to Paolo”.

La didascalia che accompagna il foglio vaticano è analoga a quella che si trova nel disegno n. 1433 conservato presso la Biblioteca Albertina di Vienna che accompagna, invece, la pianta di San Vitale<sup>78</sup> (ill. 26): “A[v]uto da P[ad]r[e] Castello di S.to Paolo / disse ess[er]e edificata in Ravenna delli Esarchi di Giustiniano Imperatore / a similitudine di S.ta Sofia in Costantinopoli”. In entrambi questi ultimi due casi, l'autore dei due disegni relativi a San Vitale – e compilatore dell'intero dossier relativo a Santa Sofia – Francesco Borromini, ridisegna di propria mano schizzi eseguiti in loco fornitigli da padre Benedetto Castelli da Brescia (1578-1643), matematico e grande esperto di idraulica allievo di Galileo Galilei, membro della Congregazione cassinese di Santa Giustina, cui facevano capo sia il monastero benedettino di San Paolo fuori le mura di Roma che il monastero benedettino di San Vitale di Ravenna. Professore di matematica alla Sapienza nel periodo in cui vi lavorava Borromini, Castelli poté probabilmente visitare la chiesa di San Vitale durante una sosta nel monastero benedettino ravennate in occasione del viaggio che fece a Venezia nel 1641, inviatovi dal capitolo generale del suo ordine per studiarvi il problema del livello delle acque in laguna<sup>79</sup>.

Appare qui evidente il meccanismo di sostituzione più o meno generalizzato che si è verificato, o che è in atto, tra i diversi testimoni che si

occupano della chiesa ravennate e che tende a diffondersi tra le diverse fonti. Per esse San Vitale è assiomaticamente una (la?) copia in terra italica di Santa Sofia e come tale ben più facilmente raggiungibile da artisti e viaggiatori che non la chiesa di Costantinopoli, suo modello ispiratore, ma dal 1453 trasformata in moschea e perciò interdetta agli infedeli, questa volta cristiani.

Le mappe di Costantinopoli nei codici del Buondelmonti

Individuata la tradizione che lega indissolubilmente Santa Sofia a San Vitale, occorre ritornare a porre l'attenzione sul Liber Insularum Archipelagi di Cristoforo Buondelmonti.

Di vastissima diffusione, del Liber restano almeno 64 copie, la cui parte più cospicua è databile alla seconda metà del XV secolo<sup>80</sup>. Lo stesso Ciriaco d'Ancona ne volle una copia di cui si servì durante i suoi viaggi in Grecia. Durante il Quattrocento in Italia ne furono fatte almeno tre traduzioni in volgare, oltre a una in greco moderno<sup>81</sup>. La mappa di Costantinopoli del Buondelmonti fu riproposta in una traduzione della Cosmografia di Tolomeo commissionata da Federico da Montefeltro per la sua biblioteca e completata nel 1472; sia il testo che altre mappe confluirono inoltre nell'isolaro di Enrico Martello di cui restano copie datate tra 1464 e 1475<sup>82</sup>.

La ricostruzione della genealogia delle copie è resa particolarmente difficile dal fatto che i manoscritti originari non ci sono pervenuti, e inoltre poche copie possono essere datate con sicurezza. Le principali fonti primarie dovevano essere una versione estesa e una compendiate, cui Turner ha aggiunto ultimamente due ulteriori fonti capostipiti, una frammentaria e una incompleta. I manoscritti derivati dalla versione breve sono tre, di cui uno privo della mappa di Costantinopoli<sup>83</sup> dello scriba Onofrio da Penna, datato 1422-35. Gli altri due<sup>84</sup> contengono mappe simili in termini di orientamento e contenuti ed entrambe sono da considerarsi essenzialmente semplici schizzi, molto schematizzati e con una generale concordanza di termini ove nessuno sforzo è fatto per enfatizzare o identificare Santa Sofia.

Da rilevare il forte contrasto tra queste mappe del primo gruppo e quelle del secondo gruppo con la versione più lunga del manoscritto. La mappa del primo codice datato del secondo gruppo, quello di padre Agustinus da Cexena del 1465<sup>85</sup>, è più ricca nei dettagli e pone grande attenzione alle fortificazioni della città e alle strutture portuali. In essa Pera è più densamente popolata di edifici e sulle chiese di Costantinopoli domina per dimensioni Santa Sofia, mentre casette, edifici vari e strade occupano

27. Costantinopoli (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. Lat. X, 123 [3784], Cristoforo Buondelmonti, *Liber insularum*, f. 22r).

28. Costantinopoli (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. Lat. XIV, 45 [4595], Cristoforo Buondelmonti, *Liber insularum*, p. 123).



ora lo spazio restante della città che prima era vuoto. Nulla ricorda o allude alla conquista ottomana e la mappa non sembra derivare da conoscenze dirette dell'illustratore, ma sembra piuttosto il frutto del confronto con altre fonti, per altro di reperimento abbastanza semplice a Chios che diventa la meta preferita di chi fugge da Costantinopoli. In generale le mappe dei manoscritti del secondo gruppo mostrano uno sviluppo e un'elaborazione continui in termini di stile e contenuti, riflettendo così l'abilità, le conoscenze e l'immaginazione dei copisti e illustratori più tardi che dimostrano avere maggiore autonomia verso la fonte originaria<sup>86</sup>.

La mappa mantiene però uniformemente sempre lo stesso orientamento di quelle del primo gruppo, cioè una veduta verso Pera e il Corno d'Oro. Al suo interno diverse informazioni vengono continuamente aggiunte o eliminate; alcune aggiunte sono inoltre fatte sulla base di una conoscenza diretta della città e annotano informazioni su edifici che non esistevano all'epoca del Buondelmonti. C'è infine una maggiore attenzione a differenziare le architetture delle chiese enfatizzando nelle dimensioni della cupola Santa Sofia, che diventa in alcuni esemplari l'unica architettura rappresentata<sup>87</sup>.

Confrontando i vari manoscritti e soffermandosi sulla rappresentazione di Santa Sofia, pur riconoscendovi ovviamente mani diverse, si nota che la chiesa è sempre raffigurata con caratteristiche generali analoghe comuni, men-

tre le differenze legate alla mano del disegnatore e alla sua cultura artistica sono limitate ai particolari. Essa può apparire come un corpo cilindrico a due livelli<sup>88</sup>, o a tre livelli su un basamento<sup>89</sup>, oppure senza basamento<sup>90</sup>, a volte su una scalinata<sup>91</sup>. Può essere addirittura a quattro livelli<sup>92</sup>, a volte sovrastato da una immensa cupola emisferica con oculo<sup>93</sup> o con lanterna. Il corpo della chiesa è poi fiancheggiato da due torri<sup>94</sup> (ill. 27) che diventano enormi colonne<sup>95</sup> o che invece appaiono come due corpi di pianta rettangolare alti poco meno del corpo centrale della chiesa, con tetto a due falde<sup>96</sup> (ill. 28, 29, 30). Questi ultimi elementi sembrano la rappresentazione schematica e un poco ingenua del particolare realistico degli imponenti contrafforti esterni corrispondenti ai quattro pilastri interni principali e che oggi appaiono conclusi da una copertura a botte.

In alcuni codici tuttavia i contrafforti scompaiono completamente, lasciando il corpo del cilindro nella sua purezza<sup>97</sup>.

Come già osservato per molti passaggi dell'Insularium, in cui si è rilevata una mancanza di corrispondenza tra la descrizione e l'immagine a corredo, Santa Sofia, descritta come "desuper rotunda, et in plano quadrangulata", viene invece rappresentata come un cilindro con cupola. Quasi che l'immagine appartenesse gelosamente al bagaglio culturale dei disegnatori delle mappe del Liber, si può notare come sulle parole abbia il sopravvento la tradizione della cultura visiva.

29. Costantinopoli (Ravenna, Biblioteca Classense, Ms. 308, Cristoforo Buondelmonti, Liber insularum).

30. Costantinopoli (BAV, Cod. Urb. Lat. 459, Cristoforo Buondelmonti, Liber insularum, c. 34r. © Biblioteca Apostolica Vaticana).



Cimabue, San Luca e Santa Sofia: un'ipotesi

La rappresentazione di Santa Sofia attraverso l'uso di pochi elementi realmente esistenti, seppur raffigurati con estrema semplificazione, ha un significativo e misconosciuto precedente che vale la pena di verificare perché, alla luce di quanto fin qui esposto, si configura come l'indizio di una "tradizione" che forse è più estesa di quanto non possa sembrare.

Questa volta il cannocchiale si sposta ad Assisi nella chiesa superiore di San Francesco, dove, nell'affresco che copre la crociera del transetto, Cimabue rappresenta in ciascuna delle quattro vele i quattro evangelisti.

Ogni evangelista è affiancato dall'immagine della città-simbolo dei luoghi in cui scrisse il proprio Vangelo, coincidenti con i paesi evangelizzati dai missionari francescani nel tentativo di superare lo scisma d'Oriente, di riconquistare la Palestina e di far penetrare il cristianesimo in Asia. Vi si individuano, in sequenza: San Matteo con Gerusalemme per la Palestina (Iudea), con la doppia cupola del Santo Sepolcro completato dai Crociati; San Marco con Roma per l'Italia (Ytalia), dove sono riconoscibili il Pantheon e la torre delle Milizie; San Giovanni con Efeso per l'Asia, con il tempio tetrastilo<sup>98</sup>.

San Luca infine è accanto a un luogo definito "Ipnacchaia" (o forse piuttosto "Iῤῥαcchaia", sacra Acaia) a testimonianza della tradizione che vuole che l'evangelista diffondesse il cristianesimo in Acaia, cioè in Grecia, intesa a indicare

l'intero territorio di lingua greca, ovvero quello dell'impero d'Oriente<sup>99</sup> (ill. 31).

Al centro di questa Grecia, campeggia un edificio ottagonale con deambulatorio, con le pareti scandite da arcate su ordine ionico e coronate da timpani. Sopra il tamburo è posta la cupola, vagamente a cipolla a evocare un'identità orientale. Ai lati si sviluppano in altezza due corpi a base rettangolare, coronati da un tetto a due falde.

Appare immediata l'analogia di questi particolari con quelli che sono già stati rilevati in diversi degli exempla di Santa Sofia delle mappe del Liber Insularum di Cristoforo Buondelmonti<sup>100</sup>. Anche in questo caso siamo di fronte alla ingenua schematica rappresentazione degli imponenti corpi dei contrafforti esterni realmente esistenti in Santa Sofia (ill. 32).

Ad Assisi, dunque, la città di Costantinopoli – dove le reliquie di Luca furono traslate nel 357 per volere imperiale<sup>101</sup> –, simbolo di una "Grecia" allargata, è rappresentata dalla maggiore delle sue architetture, la chiesa di Santa Sofia<sup>102</sup>.

Ma anche in questa immagine di Cimabue sembra esservi il ricordo di San Vitale. Mentre nelle immagini del Buondelmonti si è visto un edificio con dettagli variabili ma pur sempre cilindrico, qui il corpo principale della chiesa è un ottagonale con deambulatorio e tamburo come San Vitale. Questo sembra tanto più convincente se, oltre che con l'architettura reale, l'immagine di Cimabue viene messa in relazione con la prima rappresentazione di San Vitale



stesso, nei mosaici dell'abside della chiesa (ill. 33). Qui, accanto al Cristo in trono sul cosmo, è ritratto Ecclesio, il vescovo ravennate che seguì gli inizi della costruzione di San Vitale. Nelle sue mani è il modello della chiesa: i lati esterni del deambulatorio sono scanditi da un qualcosa che, nella sintesi delle piccole tessere musive, è un ordine architettonico, forse una schematica rappresentazione dei contrafforti esterni d'angolo. Confrontando il mosaico di Ravenna con l'affresco di Assisi le assonanze non sembrerebbero casuali, anche se restano per il momento allo stato di ipotesi.

#### Conclusioni

Questo rapsodico viaggio ha condotto a molteplici percorsi che hanno fatto incontrare diverse Santa Sofia: dai disegni probabilmente di Ciriaco d'Ancona raccolti e diffusi dal Libro di Giuliano da Sangallo – della cui fortuna si è detto, rimandando ad altra sede l'analisi dell'ipotetico influsso sulla pratica architettonica – al gioco di specchi in cui si è vista l'immagine della Megale Ekklesia confondersi con le forme della sorella latina, San Vitale di Ravenna, dando luogo a raffigurazioni simili ma non identiche. Sicuramente il motivo principale della scarsità di immagini – o meglio di immagini esaustive sulla complessità dell'architettura ideata da Antemio di Tralle e Isidoro di Mileto – che per lunghi secoli accompagna il mito della perduta Santa Sofia è dovuto alla conquista di Costantinopoli da parte di Mehmet II. Da quel momento infatti diventa

difficile, se non impossibile, per i viaggiatori cristiani entrare all'interno di quella che è stata ormai trasformata in una moschea e poterne quindi eseguire direttamente disegni e schizzi dell'architettura.

Dopo il 1453, quando il turco ne interdisce la visita all'antico fedele, la chiesa si rivela all'Occidente, che non la dimentica mai, attraverso il ricordo di pochi ma precisi particolari che non sfuggono – e a maggior ragione restano impressi nella memoria – a chi la può rimirare ormai solo dall'esterno. Se in alcuni casi sono i grandi contrafforti originari – poderosa parte integrante del sistema strutturale, mai sperimentato a tale scala, della cupola centrale a pennacchi – che vengono richiamati per individuare la chiesa giustiniana (Cimabue, Buondelmonti), in altri casi sono invece i contrafforti trapezoidali, aggiunti nei secoli alla struttura originaria, che diventano gli elementi caratterizzanti l'immagine dell'edificio (Bellini, Schedel, Wheme e gli anonimi di Dresda). Comunque sia, entrambi questi elementi vengono raffigurati addossati a un'architettura limitata a un riduttivo schema geometrico di pianta centrale sormontato da una enorme cupola: a volte un cilindro, altre un ottagono, con o senza deambulatorio, oppure un semplice cubo. Quest'ultima immagine, poi, accogliendo anche le indicazioni di descrizioni letterarie, dà luogo a una tradizione figurativa che addirittura itera se stessa avendo ormai perso di vista il proprio punto d'origine, individuabile forse nei disegni eseguiti “dal



vero” che giungerebbero in Occidente con Gentile Bellini.

Dal XVI secolo, le difficoltà ad accedere all'interno della chiesa sembrano essere confermate da una preponderanza di immagini dell'esterno dell'edificio, magari inserite in vedute complessive della città, come quelle dell'anonimo del Freshfield Album della Trinity College Library (p. 45, ms. 0.17.2; 1574 ca.) o di Melchior Lorch (1559 ca.) o ancora di Matthäus Meriand (1635), e ancora nel corso del Seicento e del Settecento il peso della tradizione figurativa che parte dal Quattrocento sembra restare forte anche sui nuovi elaborati grafici che vengono via via prodotti<sup>103</sup>.

La geometria del cubo, visto secondo una prospettiva centrata sullo spigolo, ovvero su uno dei quattro contrafforti principali, continua evidentemente a influenzare ancora i disegni degli artisti – da Guillaume-Joseph Grelot, *Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople*, Paris 1681, p. 155, ai Disegni della città di Costantinopoli di Francesco Scarella del 1686 della Biblioteca Nazionale di Vienna, Cod. 8627, f. 6r, sino all'immagine di Santa Sofia pubblicata da Fischer von Erlach, *Entwurf einer historischen Architektur*, Leipzig 1725, tav. VI – perpetuando le tracce di quelle rappresentazioni grafiche che fecero eco alle voci degli umanisti, pur senza rendere giustizia alla geniale fatica di Antemio di Tralle e Isidoro di Mileto.

32. Istanbul, Santa Sofia.

33. Ravenna, San Vitale, particolare dei mosaici dell'abside con il modello della chiesa nelle mani del vescovo Ecclesio (foto Dipartimento di Storia dell'Architettura, Istituto Universitario di Architettura di Venezia).

## Appendice

Si propone qui un regesto delle fonti in latino sulla chiesa di Santa Sofia databili dal VI al XIV secolo. Tutt'altro che esaustiva, questa appendice vuole essere solo un cenno all'ampia diffusione che in Occidente ebbero le testimonianze letterarie sulla grande architettura costantinopolitana. (PL=Patrologia Latina, accurante J.-P. Migne, Parisiis 1844 ss.).

Marcellinus Comes, *Chronicon* (500-534):

(A.C. 532.) Ind. X, item post consulatum Lampadii et Orestis.

Quinta vero huius infandi sceleris die, dum de foro Hypatius sceleratorum comitum [...] descendunt palatium; uterque eorum ante fores palatii captus est, statimque piissimi principis nostri natu catenatus trucidatusque poenas luit, et ante imperium perdidit, quam haberet, innumeris passim in circo populis trucidatis, et tyrannorum sociis continuo proscriptis. Ecclesia tunc incensa mox coepit ab eodem Augusto renovari. PL, LXI, col. 942.

Flavius Cresconius Corippus, *De laudibus Justinii*, I, II (567):

Instituit pulchrum, solidavit robore templum / Coepit, perfecit, donisque ornavit et auxit / Iam Salomoniaci sileat descriptio templi / Cedant cunctorum miracula nota locorum / Inclita praeclarum duo sunt imitantia / Coelum, consilio fundata dei, venerabile / Templum et Sophianarum splendentia tecta novarum.

D. Romano (a cura di), Corippus, *Flavius Cresconius*, In laudem Iustini, Palermo 1970.

Paolo Diacono, *Historia Romana*, (seconda metà VIII, forse precedente il 774; le poche parole che l'autore dedica a Santa Sofia diverranno la fonte principale per molti autori successivi):

Extruxit quoque idem princeps [Giustiniano] intra Constantinopolim urbem Christo domino, qui est sapientia Dei patris, templum quod graeco vocabulo Agian Sophian, id est sanctam sapientiam, nominavit, cuius opus adeo cuncta aedificia excellit ut in totis terrarum spatiis huic simile non possit inveniri. Erat enim hic princeps fide catholicus in operibus rectus, in iudiciis iustus; ideoque ei omnia concurrebant in bonum.

Paolo Diacono, *Historia Romana*, a cura di A. Crivellucci, in *Fonti per la storia d'Italia*, Roma 1914, Libro XVII, p. 240.

Landulfus Sagax, *Additamentum ad historiam miscellam* (fine IX-inizio X sec.):

Extruxit quoque idem princeps intra Constantinopolim urbem Christo Domino, qui est Sapientia Dei Patris, templum, quod Graeco vocabulo agiam Sophiam, id est, sanctam Sapientiam, nominavit. Cuius opus adeo cuncta aedificia excellit, ut in totis terrarum spatiis huic simile non possit inveniri. Erat enim princeps fide catholicus, in operibus rectus, in iudiciis iustus, ideoque omnia concurrebant ei in bonum. PL, CV, col. 1144

Regino Prumiensis (m. 915), *Chronicon*:

Anno Dominicæ incarnationis 459 Justinus [...] Extruxit quoque Constantinopoli templum, quod graeco vocabulo Ἁγίαν Σοφίαν nominavit, cuius opus adeo cuncta aedificia excellit, ut in totis terrarum spatiis huic simile non possit inveniri. PL, CXXXII, col. 26.

Aimoinus Floriacensis, *Historia Francorum* (XI sec.):

Caput viii, De Justiniano et Justino Augustis.

Justinianus, eo tempore, postquam triginta annis imperium felici rexit sorte, sceptrum cum corona regni Justino reliquit minori. Fuit autem Justinianus vir fide catholicus, pietate insignis aequitatisque cultor egregius. Ideoque ei omnia cooperabantur in bonum. Qui et bella civilia prospere per varios duces et maxime per Belisarium gessit, et in causis civilibus componendisque legibus mirificus existit. Ob causam etiam multimodorum victoriarum, ut Alemannicus, Gothicus, Alanicus, Vandalicus Africanusque diceretur, habere agnomina meruit. Extruxit quoque idem princeps intra urbem Constantinopolim Christo Deo [qui est sapientia Dei Patris] templum: quod Graeco vocabulo Hagiam Sophiam, id est Sanctam Sapientiam nominavit, Cuius opus adeo cuncta aedificia excellit ut in totis terrarum spatiis huic simile non posse inveniri qui videre testentur. PL, CXXXIX, col. 697.

Hermannus Contractus (m. 1054), *Chronicon*:

Ad ann. 553 referendum Marcell. 548 Per haec tempora Justinianus Augustus inter alia magnifica basilicam Salvatoris, quae Agiae Sophiae dicitur, incomparabili opere Constantinopoli construxit. PL, CXLIII, col. 115.

Gregorius VII pontifex (m. 1085), *Monumenta gregoriana*. Hae sunt cronica Bernoldi, quae contradidit monasterio domni salvatoris:

548 Justinianus augustus basilicam Salvatoris, quae Agiae Sophiae dicitur, incomparabili opere Constantinopoli construxit. Ipse leges quae Justinianae dicuntur, composuit. PL, CXLVIII, col. 1329.

Imperator Constantinopolitanus, *Epistola ad Robertum Flandriae comitem et omnes christianos* Ut sibi contra paganos opem ferant (1095; lettera scritta dall'imperatore d'Oriente Alessio quando mandò una delegazione al concilio di Piacenza dove era Urbano II, confermando la propria avversione ai pagani che stavano assalendo le mura di Costantinopoli e scrivendo in difesa della Sancta Ecclesia):

Quis non horret? Quis non orat? Nam pene tota terra ab Jerusalem usque Graeciam, et tota Graecia cum suis regionibus superioribus quae sunt Cappadocia minor, alia major, Phrygia et Bithynia et minor Phrygia, id est Troja, Pontum, Galatia, Lybia, Pamphylia, Isauria, Lycia et insulae principales Chios, et Mitilina, et multae aliae regiones et insulae, quas non valemus modo enumerare, usque Thracias, ab eis jam invasae sunt, et fere jam nihil remansit, nisi Constantinopolis, quam ipsi minantur citissime nobis auferre, nisi auxilium Dei et fidelium Christianorum Latinorum velociter subvenerit [...] Nam soli thesauri ecclesiarum Constantinopolis in argento, auro, gemmis et lapidibus pretiosis et pannis sericis, id est palliis, sufficere possint omnibus mundi ecclesiis; quos tamen omnes thesauros inaeestimabiliter thesaurus matris ecclesiae, scilicet Sanctae Sophiae, id est Dei sapientia, superat, et absque dubio thesauro templi Salomonis coaequari potest. PL, CLV, coll. 467, 468.

Sigebertus Gemblacensis (m. 1112), *Chronica*:

533 [...] (P.D.) Justinianus imperator Constantinopoli ecclesiam S. Sophiae incomparabili opere exedificat. PL, CLX, col. 101.

Willelmus Malmesburiensis (m. 1143), *Gesta regum anglorum*:

549 De imperatoribus Constantinopolis [...] Regnaverunt in ea, post Constantinum Magnum, imperatores quorum haec sunt nomina [...] Justinianus (hic, literis et bellis nobilis, fecit in Constantinopoli ecclesiam Divinae Sapientiae, id est, Domino Christo, quam Agiam Sophiam cognominavit; opus, ut ferunt, omnibus per orbem aedificiis magnificentius, quodque certa rerum facie inspectum vincat ampullata verba referentium. PL, CLXXIX, col 1309.

Ordericus Vitalis, *Historia Ecclesiastica* pars I Lib. II (1120-1141):

Anno ab Incarnatione Domini 568 [...] Justinianus vero imperator [...] Hic intra urbem Constantinopolim Christo Domino templum extruxit quod Graeco vocabulo Agiam Sophiam nominavit. Cuius opus adeo cuncta aedificia excellit ut in totis terrarum spatiis huic simile inveniri non possit. Erat enim idem princeps fide catholicus et in operibus rectus, in iudiciis iustus; ideoque prospera illi concurrebant in omnibus. PL, CLXXXVIII, coll. 214-215.

Godefridus Viterbiensis, *Pantheon* (XII secolo):

De Justiniano imperatore, quinquagesimo primo ab Augusto.

Anno ab Incarnatione Domini 527, Justinianus, ab Augusto quinquagesimus primus, sumpsit imperium, regnantibus in Francia adhuc filiis Clodovaei. Iste Christianissimus, imperium quasi iam mortuum prudentissime suscitavit, rempublicam reparavit, de Persis per Belisarium patricium magnifice triumphavit; leges ante editas, nimietate diffusas, in compendium conformavit: atque, inter alia infinita Ecclesiarum beneficia, ecclesiam Sanctae Sophiae, id est Sapientiae Divinae, quae est Christus Filius Dei, in Constantinopoli, miro opere et ornamento construxit; regem Herulorum, nomine Craten, convertit et baptizavit. PL, CXLVIII, col. 905.

Sicardus Cremonensis (vescovo di Cremona, prese parte alla IV crociata), *Chronicon* (ultima versione successiva al 1202):

De Justiniano imperatore.

Anno Domini 527 Justinianus apud Constantinopolim regnavit an. XXXVIII. Justinianus ab Augusto quinquagesimus primus sumpsit imperium, regnantibus in Francia adhuc filiis Clodoici. Iste Christianissimus imperium quasi iam mortuum prudentissime suscitavit; rempublicam reparavit [...] idemque volumen Codicem Justiniani appellari praecepit [...] Extruxit quoque idem princeps intra urbem Constantinopolim ecclesiam Sanctae Sophiae, id est Sapientiae divinae, quae est Christus Filius Dei; insuper alia infinita ecclesiarum beneficia miro opere et ornamento construxit. PL, CCXIII, coll. 480-481.

Sugerius, *Liber de Rebus in Administratione Sua Gestis* (1144-49):

Conferre consuevi cum Hierosolymitanis et grantissime addiscere, quibus Constantinopolitanae patuerant gazae et Sanctae Sophiae ornamenta, utrum ad comparationem illorum haec aliquid valere deberent. Qui cum haec maiora faterentur, visum est nobis quod timore Francorum ammiranda quae antea audieramus caute reposita essent, ne stultorum aliquorum impetuosa rapacitate Graecorum et Latinorum ascita familiaritas in seditionem et bellorum scandala

subit moveretur; astucia enim praecipue Graecorum est. Unde fieri potuit ut maiora sint quae hic sub tuto reposita apparent, quam ea quae non tuto propter scandala ibidem relicta apparuerunt. Ammiranda siquidem et fere incredibilia a viris veridicis quampluribus, et ab episcopo Laudunensi Hugone, in celebratione missae de Sanctae Sophiae ornamentorum prerogativa, necnon et aliarum ecclesiarum audieramus. Quae si ita sunt, imo quia testimonio ita esse credimus, tam inaeestimabilia quam incomparabilia multorum iudicio exponeretur. Abundet unquisque in suo sensu.

Erwin Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures*, Princeton 1979, pp. 63-67.

Andrea Dandolo, *Chronica per extensum descripta* (1330-40; qui le parole di Paolo Diacono tornano

e si confondono con i contenuti di una fonte anonima greca del IX secolo, la *Diégesis perî tês Hagías Sophías*, dove si legge che fu un angelo apparso a Giustiniano a dare le indicazioni di come costruire Santa Sofia, cfr. T. Preger *Scriptores originum Constantinopolitanarum*, I, Lipsiae 1901, pp. 74-108).

Justinianus, hoc tempore, Christo domino ecclesiam fabricavit Agiasophiam vocatam, secundum exemplar ab angelo ostensum, quae cuncta edificia ita excelit, ut simile usque in hodiernum reperiri non possit.

Andrea Dandolo, *Chronica per extensum descripta*, a cura di Ester Pastorello, in *Rerum Italicarum Scriptores*, raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millesimosecento ordinata da L.A. Muratori, XII, 1, Bologna 1938, 68.20.

Per i numerosi racconti di viaggiatori e pellegrini

che visitarono Costantinopoli e videro Santa Sofia portandone notizia in Occidente, si rimanda ai testi seguenti e alle relative bibliografie:

M.H. Hauser (a cura di), *Le voyage du Levant du Philippe Du Fresne-Canaye*, Paris 1897, pp. 316-320; J. Ebersolt, *Constantinople byzantine et les voyageurs du Levant*, Paris 1919;

S. Howard Weber, *Voyages and Travels in Greece, the Near East and Adjacent Regions Made Previous to the Year 1801*, Princeton 1953;

O. Pinto, *Viaggiatori veneti in Oriente dal secolo XIII al XVI*, in A. Pertusi (a cura di), *Venezia e l'Oriente fra tardo medioevo e rinascimento*, Firenze 1966;

J.P.A. van der Vin, *Travellers to Greece and Constantinople. Ancient Monuments and Old Traditions in Medieval Travellers' Tales*, I-II, Istanbul 1980.

S. Yerasimos (a cura di), *Les voyageurs dans l'empire ottoman (XIV-XVI siècles)*. *Bibliographie, itinéraires et inventaire des lieux habités*, Ankara 1991.

Questo lavoro è parte della tesi di dottorato svolta presso il Dipartimento di Storia dell'Architettura dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IX ciclo), sotto la direzione di Howard Burns. È mio desiderio ringraziare quanti mi hanno sostenuto e consigliato: alla loro generosità e disponibilità va il mio debito di riconoscenza. A Howard Burns, a Manuela Morresi per il prezioso aiuto e la cura nella rilettura del testo, e a Cristiano Tessari del DSA; a James S. Ackerman, James Hankins, Gülru Necipoğlu, Christine Smith per il tempo prezioso dedicatomi in incontri rubati ai loro studenti, a Mirka Benes e a Cammy Brothers per il sostegno umano oltre che scientifico, e in particolare a John Shearman per i generosi consigli e per l'indimenticabile esperienza alla Harvard University, dove ho potuto fruttuosamente completare la ricerca nell'ambito di un programma di scambio istituito con il DSA; a Margareth Daly Davis, Charles Davis, Fernando Marias, Mauro Mussolin, Engelina Smirnova il mio grazie per le importanti indicazioni e i consigli; per l'aiuto prezioso nella traduzione dal latino del documento pavese a Fernando Bandini e a Francesco Pontarin, al quale devo anche l'attenta rilettura del testo. Dedico il mio lavoro a Tita e Sofia, Fosca, Irene.

1. Lettera di Enea Silvio Piccolomini a Nicolò V del 12 luglio 1453 e lettera di Enea Silvio Piccolomini a Nicola di Cues del 21 luglio 1453, in A. Pertusi (a cura di), *La caduta di Costantinopoli*, I-II, Milano 1990, II, *L'eco nel mondo*, pp. 47 e 53.

2. Molte le voci che si levarono di fronte alla presa di Costantinopoli, da Nicolò Barbaro a Isidoro di Kiev, Leonardo di Chio, Gennadio Scolario, papa Nicolò V, vedi ivi, I, *Le testimonianze dei contemporanei*, e II, *L'eco nel mondo*.

3. Vedi Appendice.

4. Così la Crisolora ricorda Santa Sofia: "Ma quella famosa chiesa, alla quale giustamente diedero il nome della Sapienza di Dio - e davvero non è opera della sapienza umana - a chi, quando l'abbia vista, consentirà per il futuro di menzionare o ammirare altre opere, o anche solo di serbarne il ricordo? Credo infatti che non sia mai esistito e non esisterà mai

nessuna di simile al mondo. Per questo anch'io, dopo averla semplicemente ricordata, mi asterrò da ogni altra considerazione che la riguardi, perché non si può poi dire più nulla su di essa che risulti adeguato alla realtà, anzi, non è poi più possibile dire nulla su alcunché. Chi l'ha in mente non riesce a pensare a null'altro, e ogni sua espressione, lo ripeto, risulta inadeguata. Se si comincia, si dovrà poi spendere più tempo a parlare di essa che di tutto il resto, senza peraltro riuscire, alla fine, a dire nulla che le renda il giusto merito. Ho fretta, come ho già detto, di consegnare questa lettera. Perciò non avrei dovuto neppure parlarne alla fine, in modo marginale e fuor di proposito, come del resto ho già fatto per le opere che ho menzionato prima. Tuttavia, se pur mi fossi prefisso di parlarne fin dall'inizio secondo un disegno ben preciso, senza premettere null'altro, e fossi riuscito a dare l'idea anche solo di qualcuna delle sue bellezze, già potrei ritenermi molto soddisfatto. Quale discorso potrà mai ergersi a un'altezza o a una grandezza tali da uguagliare la sua altezza e la sua grandezza? Quale potrà mai attingere alla sua bellezza? Quale discorso potrà raggiungere una perfezione tale da essere comparabile alla sua? Quale semplicità, vorrei dire, sarà pari alla sua semplicità? Quali parole riusciranno ad essere così efficaci e varie da uguagliare la sua varietà? Quali espressioni saranno così precise da risultare adeguate alla precisione con la quale sono stati impiegati in ogni parte i suoi materiali e alla loro eccellenza? O così ben strutturate da reggere il confronto con la sua armonica struttura? Anche se di essa volessimo scegliere solo qualche parte o qualche particolare, fosse anche solo il più insignificante, non saremmo in grado di parlarne in modo degno. Non potremmo esprimerci in modo adeguato neanche solo sulle porte, o sugli ingressi, sul pavimento, sul vestibolo e sulle bellezze che si ammirano davanti alle porte, sulle colonne, sui mosaici, sui rivestimenti marmorei delle pareti, sul vetro, sul bronzo, sul piombo, sul ferro, sugli zaffiri, sull'oro, e poi ancora sul vetro dei mosaici, o su qualunque altra parte che potremmo puntigliosamente elencare. E che dire dei marmi, della struttura e della costruzione tutte intere, della larghezza, dell'altezza e della volta? Questa,

non siamo in grado non solo di dire come sia costruita, ma neppure di guardarla, e se la guardiamo, non riusciamo a spiegarci come possa reggersi. Come infatti ci stupiamo che la sfera del cielo si volga su se stessa, così non riusciamo a concepire come questa volta e questo soffitto inimitabili e celesti siano sorti e ora possano reggersi. L'altezza, è inevitabile, sottrae alla vista gran parte della grandezza, anzi, anche della stessa altezza, eppure sembra insuperabile, sicché ammiriamo non solo tanta mole e tale costruzione, ma anche coloro che pensarono e progettano un'opera così grande senza prendere spunto da alcun modello, ritennero che fosse veramente possibile realizzarla e le diedero esecuzione. Quello che dico riguardo all'opera nel suo complesso, vale soprattutto per la sua volta in particolare, che quell'architetto dovette concepirne il suo aspetto attuale subito dalle fondamenta, anzi, prima ancora di gettare le stesse fondamenta, e confidare che potesse reggersi, incredibile anche ora che è possibile guardarla. Si deve pensare che egli abbia tratto conforto dalla sua arte e dalle giuste proporzioni che essa gli suggeriva, e che fosse un tecnico e un ingegnere formidabile. Ma che dico? In chi la contempla, quell'opera è in grado di destare ammirazione non solo per l'intelligenza e la grandiosa realizzazione di quel solo architetto e degli altri che contribuirono alla sua costruzione, ma anche per quelle della stirpe umana e dell'uomo in generale, perché ci sono in essa, frutto di doti naturali, tanta inventiva, tanta grandezza d'ingegno, tanti pregi e tanta potenza quanti nessuno mai avrebbe potuto immaginare prima. Credo che al mondo non vi sia nulla di simile o che possa anche solo essere accostato a quest'opera, tra quanto è stato realizzato da mano umana. In essa si rivelano anche molti meravigliosi aspetti della natura e della spienza dell'intelletto. È dunque meglio ammirare in silenzio questo monumento tanto grande e perfetto, perché la sua vista, o anche il suo ricordo, può rendere muto di stupore chi lo osserva e lo pensa, proprio come sono costretti a chiudere gli occhi quelli che fissano il sole o un altro punto luminoso". *Manuale Crisolora*, Roma parte del cielo. Confronto tra l'Antica e la Nuova Roma, introduzione di E.V. Maltese, traduzione e note di G. Cortassa, Torino 2000, pp. 92-94;

tra le fonti del Crisolora dovette essere anche la Descrizione di Santa Sofia di Paolo Silenziario, laddove il poeta giustiniano chiede alla "Roma latina" di unirsi al canto della "Roma appena sbocciata", ivi, pp. 36 e 76, n. 68. Sulla lettera del Crisolora vedi anche C. Smith, *Architecture in the Culture of Early Humanism. Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400-1470*, New York-Oxford 1992, pp. 150-170 e 199-215.

5. Il Tignosi, medico-filosofo dello Studium fiorentino, compose l'operetta dopo la caduta della città in mano turca, raccogliendo l'approvazione di Poggio Bracciolini e di Francesco Filelfo. M. Sensi, *Niccolò Tignosi da Foligno: l'opera e il pensiero* in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università degli Studi di Perugia", 9, 1971-72, pp. 359-495.

6. J. Hankins, *Renaissance Crusaders: Humanist Crusade Literature in the Age of Mehmed II*, in "Dumbarton Oaks Papers", 49, 1995, pp. 111-208.

7. La stessa immagine del tempio delle Amazzoni verrà utilizzata dal Tignosi nel componimento *Nicolai Tignosii fuliginatis ad clarissimum virum Ioannem Medicem de laudibus Cosmi patris eius* (di poco anteriore al 1460), dove anche la chiesa di San Lorenzo a Firenze viene comparata al tempio di Efeso: "Velut Laurentii Martiris templum orbe toto praecipuum illique // persimile cui ab Amazonibus constructo Xerxes cum totam Graeciam igne delevisset, scribitur, ob insigne spectaculum pepericisse". Sensi, *Niccolò Tignosi...*, cit. [cfr. nota 5], pp. 430 e 455. L'accusa agli invasori di distruggere Santa Sofia è in realtà imprecisa. Trasformando la chiesa in moschea, Mehmet rispettò ampiamente l'architettura dell'edificio e poche e non strutturali furono le varianti che impose.

8. Di grande fama nei tempi più vicini alla sua compilazione (fu terminato nel 1448) e nel secolo seguente, dedicato a Pietro di Cosimo de' Medici, qui in *Matthaei Palmerii, Liber de Temporibus*, a cura di G. Scaramella, in *Rerum Italicarum Scriptores*, raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millesimosecento ordinata da L.A. Muratori, XXVI/1, Città di Castello 1906, p. 57.

9. Nel 558 in realtà avvenne il primo clamoroso crollo della cupola della chiesa, cui seguì la ricostruzione. La nuova consacrazione della chiesa avvenne nel dicembre 562.

10. Giovanni Francesco Bracciolini, *De officio principis liber, Romae, per Iohannem de Besicken, 1504. A. c. C3r e v: "De Magnificentia, pars iiiii: Hac Salomon ille usus est dum Hierosolymae templum summo deo inaudito incredibilique opere struendum curavit: miroque artificio perfecit. Quo nullum fuisse legitur per universum orbem si divinis scripturis credimus ante vel postea sumptuosius ac magnificentius, hanc Constantinum ille magnus ostendit dum Apostolorum Petri et Pauli divique Iohannis Lateranensis Basilicas: aliaque in Urbe complura extruxit praeclara atque aegregia. Iustinianus etiam Constantinopoli divae Sophiae templum mirabili artificio fabricavit, quo nullum aiunt esse mirabilius ab hostibus nunc fidei prophanatum Christianorum nequitia hac plures Reges ac Principes Christiani usi sunt varia diversis in locis templa Deo ac sanctis fienda procurantes. Plures etiam summi Pontifices variis Urbem aedificiis exornarunt: ut illorum etiam inscriptiones ostendunt".*

11. Allievo di Guarino e di Filelfo; edito *princeps Venezia 1492* (postuma), qui il testo di Venezia 1534.

12. "Eo palatii incendio, ecclesia illa prima quam diximus sancti Marci violata est ob propinquitatem aliquotisper [...] Excitantam esse superbam aliquam templi molem singularem et raram. Accitis igitur ex Constantinopoli primariis architectis, templum instaurari et ampliari qua poterat caeptum. Ornatus quidem et artificium magnitudinem longe superavit. Quoniam amplioem ut supradiximus molem loci angustiae non caiebant. Satis habuere ut opinor illis praefertim temporibus, atque ea surgentis civitatis conditione. Si par magnitudine aut salomonis templo, aut iovis capitolini moles exurgeret. Quorum alterum sexaginta cubitorum longitudinem viginti latitudinem, non excessisse legimus. Capitolinum vero et si hierosolymitano maius procul dubio extitit. Magnum tamen admodum non fuisse illud testimonio est, qui iisdem nunc fundamentis exsuscitatum videmus in templum Beatissimae virginis ara coeli nuncupatum. [...] Neque enim facile reperias ullum ex gentiliu templis cum Basilicis apostolorum amplitudine comparandum. Molibus et non multo maioribus christiani de inde templa erexere. Aedes quidem Beatae Sophiae a Iustiniano condita ceteras ferme superavit orbis moles quamvis nunc magna ex parte magnitudine sua collapsa sint". Queste parole, che sottolineano la superiorità del tempio cristiano rispetto alle architetture pagane verranno riprese nella edizione di Francesco Sansovino, *Venezia città nobilissima*, edita dallo Stringa a Venezia nel 1604, p. 6v.

13. Milano, Biblioteca Trivulziana, Incunabulo A, 28. Il Bossi (n.1436), notaio, compone il suo testo in quindici anni e lo dedica a Gian Galeazzo Sforza, adottando la cronologia e la datazione della Cronaca di Eusebio di Cesarea. La narrazione prende avvio dalla creazione del mondo, attraverso la mitologia greca

passa poi ai profeti cristiani, ricordando Salomone e i re e imperatori romani. All'interno della storia degli imperatori si inseriscono le vicende di Milano, con le sue distruzioni e riedificazioni.

14. Ivi, c. 04v "Anno Domini 1386: die quintodecimo martii templum Maius Mediolani in honorem Mariae virginis: incredibili tum impensa tum artis elegantia solido marmore construi ceptum est: quod preter constantinopolitanum sancte Sophie dicatum inter christianorum templa primatum tenere creditur". I collegamenti che il Bossi aveva con la cultura grecista fiorentina sono rintracciabili nel testo stesso, dove viene ricordata la nascita (e più avanti anche la morte) del Filelfo, che fu a Milano dal 1451 al 1477: "Anno Domini 1398: Franciscus Filelfus poeta in Tolentino nascitur. Eodem anno Franciscus canera Patavii dominus Pataviumque cerdonis habitu ingressus postridie urbem a duce recepit. Eodem anno Chrisoloras Bizantius disciplinam grecorum litterarum in Italiam retulit: que per septingentos iam annos apud nostros homines in usu non habebantur". Qui, parlando del Crisolora, inoltre, il Bossi sta citando Leonardo Bruni che nel suo *Rerum suo tempore gestarum commentarius* aveva detto: "Litterae quoque per huius belli intercapitales mirabile quantum per Italiam increverunt, accedente tunc primum cognitione litterarum graecarum, quae septingentis iam annis apud nostros homines desierant esse in usu. Retulit autem graecam disciplinam ad nos Chrysoloras Bisantius, vir domi nobilis ac litterarum graecarum peritissimus. Hic, obsessa a Turcis patria, Venetias mari delatus primo, mox audita eius fama, invitatus benigne ac postulat et salario publico affectus, Florentiam venit, sui copiam iunienibus exhibiturus" (Leonardo Bruni, *Rerum suo tempore gestarum commentarius*, a cura di C. Pierno in *Rerum Italicarum Scriptores*, raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millesimasecento ordinata da L.A. Muratori, Città di Castello 1914, XIX/III, pp. 431-432). Citazione gentilmente indicatami da James Hankins, che qui ringrazio.

15. "Inviemo pertanto i disegni fatti qui [a Pavia] da un esperto architetto affinché la Reverendissima Signoria Vostra possa confrontarli con gli altri bellissimi sacri templi di Roma e ancor più con quello, il più celebre di tutti, di Santa Sofia di Costantinopoli, simile al quale alcuni ritengono possa essere trovato quello disegnato. Diciamo queste cose con l'idea di imitare non la dimensione di quei templi, ma solo la forma, o comunque per scegliere quello [tempio e/o progetto] che la Reverendissima Signoria Vostra riterrà il migliore e il più adatto a questa nostra città, dopo averli prima esaminati...". Ringrazio sentitamente Fernando Bandini e Francesco Pontarin per il prezioso aiuto nella trascrizione e traduzione del documento. Il documento citato è una trascrizione tardo cinquecentesca (?) del testo del 1487 recentemente ritrovata presso l'Archivio Storico Diocesano di Pavia (Cattedrale Fabbriceria, Cartella III, 1 B/33, fasc. 3). Rispetto a questo, la trascrizione riportata dal Bossio nel 1858 e dal Maiocchi nel 1937, qui si è riferita la tradizione storiografica sino a oggi, risulta essere lacunosa. Lì si legge infatti la

frase "...atque vel in primis cum illo S. tae Sophiae Constantinopolis celeberrimo omnium templo cuius instar illud figuratum invenire posse speramus..." (evidentemente per un salto dal primo al secondo ~~parte~~ del testo) che ha portato a pensare che i fabbricieri di Pavia stessero cercando di trovare immagini di Santa Sofia. Per le problematiche che questo brano relativo alla chiesa di Costantinopoli, nella sua forma integrale, apre in relazione al duomo di Pavia e, forse, al San Pietro di Roma si rimanda a una prossima pubblicazione. G. Bossio, *Notizie storiche del tempio cattedrale di Pavia*, Pavia 1858, pp. 120-121; R. Maiocchi, *Codice Diplomatico artistico di Pavia dall'anno 1330 all'anno 1550*, I, Pavia 1937, pp. 314-315; R. Schofield, *Ludovico il Moro's piazzas. New sources and observations*, in "Annali di Architettura", 4/5, 1992/93, p. 166, n. 20; L. Giordano, *Il duomo (secoli XV-XVIII). Tra corte e città: la committenza*, in *Storia di Pavia, IV/II*, Milano 1995; R. Schofield, *Bramante e un Rinascimento locale all'antica*, in F.P. Di Teodoro (a cura di), *Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture*, Urbino 2001, pp. 62-64; Ch.L. Frommel, *Lombardia*, in Ch.L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield (a cura di), *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, Venezia 2002, p. 13; M. Visioli, *Pavia. Il Duomo*, ivi, pp. 139 ss. Frommel, *Lombardia*, qui citato, pp. 15-17, suggerisce che Bramante concretizzasse l'influenza di San Vitale o di Santa Sofia - conosciuta attraverso i disegni del f. 28 del Libro di Giuliano da Sangallo - in diversi aspetti del duomo di Pavia: "I due piani dei pilastri della cupola sembrano risalire direttamente alla Hagia Sophia e a San Vitale. Gli archi della cupola, nel loro slanciato rapporto di circa 1:2,6 e nella pianta trapezoidale dei loro pilastri, si avvicinano addirittura a quelli di San Vitale, l'unica chiesa di epoca giustiniana a essere paragonabile e che Bramante potrebbe aver visto con i propri occhi. Le concordanze con la Hagia Sophia stanno non a caso soprattutto nell'alzata di tutto lo spazio della cupola. Benché il suo diametro di circa 26,50 metri sia più piccolo di oltre 4 metri, il suo rapporto con la presunta altezza di circa 44 metri è quasi lo stesso. Come nella Hagia Sophia, probabilmente anche Bramante voleva creare con dei pennacchi il passaggio a una cupola emisferica e illuminata da almeno sedici finestre. Un'esatta conoscenza della cupola della Hagia Sophia è presupposta anche dalla volta della cripta, dove le arcate delle finestre penetrano ugualmente nella base della cupola".

16. B.L. Brown, D.E.E. Kleiner, Giuliano da Sangallo's Drawings after Ciriaco d'Ancona: Transformation of Greek and Roman Antiquities in Athens, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 4, 1983, pp. 321-335; C. Smith, *Cyriacus of Ancona's Seven Drawings of Hagia Sophia*, in "The Art Bulletin", LXIX, 1, 1987, pp. 16-32; C. Mitchell, E.W. Bodnar (trad. e cura di), *Francesco Scalomonti, Vita viri clarissimi et famosissimi Kyriaci Anconitani*, in "American Philological Society", 86/4, 1996, pp. 208-212.

17. C. Huelsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo, Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, I-II*, Leipzig 1910, con completa riproduzione in facsimile del taccuino.

18. R.J. Mainstone, *Hagia Sophia: Architecture, Structure and Liturgy of Justinian Great Church*, London 1988, pp. 105-108.

19. C. Mango, in *Materials for the Study of the Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul*, Washington D.C. 1962, pp. 62-63, ha datato tale iscrizione ai restauri di Basilio I, nel IX secolo. La parola imitabile deriva dalla trascrizione erronea dall'originale di Ciriaco della parola inimitabile, peraltro correttamente riportata nel codice di Parma. Cfr. Smith, *Cyriacus of Ancona...*, cit. [cfr. nota 16], p. 22, n. 20.

20. Già Smith fa notare come questo passo sia vicino alla didascalia del foglio 28r appena citata, ivi, p. 18. Mitchell, Bodnar (trad. e cura di), *Francesco Scalomonti...*, cit. [cfr. nota 16], p. 40. Vedi anche L. Quaquarelli, Felice Feliciano e Francesco Scalomonti (junior?), in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, atti del convegno internazionale di studio (Ancona, 6-9 febbraio 1992), a cura di G. Paci e S. Sconocchia, Reggio Emilia 1998, pp. 333 ss.

21. R. Gnoli, *Marmora romana*, Roma 1988, p. 54; Ruy González Clavijo, *Historia del Gran Tamerlán*, Sevilla 1582, p. 13.

22. *Filarete (Antonio Averlino), Trattato di Architettura*, a cura di A.M. Finoli e L. Grassi, introduzione e note di L. Grassi, I-II, Milano 19472, I, p. 74.

23. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (d'ora in poi BNCf), Mss. Ginori-Conti 29, 99, cc. 6-7, 12 febbraio 1497. E. Borsook, *The travel of Bernardo Michelozzi and Bonsignore Bonsignori in the Levant (1497-1498)*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 36, 1973, p. 184. Bernardo Michelozzi (n. 1455), figlio dell'architetto e scultore Michelozzo, studioso valente (Poliziano lo loda per la sua dottrina e fu precettore per il latino dei figli di Lorenzo de' Medici), fu chierico e canonico della cattedrale di Firenze; come Picino, divenne cameriere segreto e referendario apostolico di Giovanni de' Medici quando questi divenne papa Leone X. Vescovo di Forlì dal 1516. Bonsignore, diacono di Santa Maria in Fiore, divenne notaio apostolico. Anch'egli fu alla corte di Leone X e fu vescovo di Troia dal 1489 al 1514.

24. BNCf, Mss. Ginori-Conti 29, 99, c.10; Borsook, *The Travel of Bernardo Michelozzi...*, cit. [cfr. nota 23], p. 187.

25. La stessa notizia l'aveva data nel 1453 Enea Silvio Piccolomini nella lettera a Nicola di Cues del 21 luglio 1453, *Perthus* (a cura di) *La caduta di Costantinopoli...*, cit. [cfr. nota 1], II, p. 53, qui a p. 1, e parole analoghe al Piccolomini sono usate da Schedel nel *Liber Chronicarum* edito a Norimberga nel 1493. Come accade per molte delle descrizioni della chiesa di Santa Sofia fatte da viaggiatori, il giudizio e le considerazioni sulle forme e sulle dimensioni della chiesa sono determinate dal confronto con le architetture più note e certamente più familiari a chi scrive. In questo caso, sono ben impresse nel ricordo, non senza una vena nostalgica, oltre al primo tempio della cristianità - San Pietro di Roma -, le opere fiorentine del Brunelleschi: la



cupola del duomo e soprattutto la chiesa di San Lorenzo. A conferma del forte impatto della nuova architettura brunelleschiana nell'immaginario dei fiorentini, quest'ultima chiesa, con il suo impianto basilicale a tre navate, viene utilizzata come termine di paragone per una Santa Sofia la cui struttura, di difficile comprensione per chi non ha specifiche conoscenze architettoniche, è paradossalmente detta a cinque navate, a sottolinearne la larghezza.

26. BNCF, Mss. Magl. XIII, 93, cc. 17v-18r. Borsook, *The travel of Bernardo Michelozzi...*, cit. [cfr. nota 23], p. 160, n. 92.

27. BNCF, Mss. Ginori-Conti 29, 99, cc. 6-7, e Borsook, *The travel of Bernardo Michelozzi...*, cit. [cfr. nota 23], p. 160, n. 92.

28. BNCF, Mss. Magl. XIII, 93, c. 41r-49v-50r, e Borsook, *The travel of Bernardo Michelozzi...*, cit. [cfr. nota 23], p. 173, n. 195. L'immagine di San Girolamo all'interno della chiesa della Natività è riprodotta in un'incisione eseguita da J. Callot sulla base di uno schizzo del padre B. Amico, incluso nel *Viaggio in Terrasanta da Gallipoli*, Firenze 1619. J. Baltrušaitis, *Aberrazioni. Saggio sulla leggenda delle forme*, Milano 1983 (ed. or. *Aberrations, quatre essais sur la légende des formes*, Paris 1957), p. 76. Cfr. Gnoli, *Marmora romana*, cit. [cfr. nota 21], pp. 35-56: l'attenzione verso i materiali e soprattutto i marmi utilizzati in Santa Sofia comincia con le prime *ékfrasis* scritte in occasione delle due inaugurazioni della chiesa stessa da Procopio di Cesarea e Paolo Silenziario, e si ritrova più tardi nella *Diégesis peri tēs Hagias Sophias del IX-X secolo* - vedi T. Preger, *Scriptores originum Constantinopolitanarum*, I, Lipsiae 1901, pp. 74-108 - e persino nei racconti del turco Turjun Beg, che assistette alla presa di Costantinopoli del 1453, vedi Pertusi (a cura di) *La caduta di Costantinopoli...*, cit. [cfr. nota 2], I, p. 329. Analoghe figure leggibili nel marmo erano anche in San Vitale. Georgius Agricola, nel *De re metallica, de ortu et causis subterraneorum...*, Basel 1556, p. 309, descrive le venature cinerine di un marmo che formano l'immagine di un francescano. Ulisse Aldrovandi (1522-1607), nell'edizione rivista e completata dall'Ambrosini nel 1648 aggiunge le immagini di due pavoni, un pellegrino vicino all'altare di San Vitale e un monaco con un personaggio più piccolo posto fra due angeli. Riprende il tema Corrado Ricci, *Ravenna*, Ravenna 1878, p. 65: "meritano di essere osservati due marmi, che per la rara combinazione delle loro venature presentano l'uno - che trovasi presso la porta d'ingresso - due lucertole, l'altro - di fronte alla cappella del Sacramento - un sacerdote vestito degli abiti sacri".

29. Ed. Lutetia 1557, p. 180. Baltrušaitis, *Aberrazioni...*, cit. [cfr. nota 28], p. 74.

30. Smith, *Cyriacus of Ancona's Seven Drawings...*, cit. [cfr. nota 16], p. 19.

31. Nel 1847-49 ai fratelli Gaspare e Giuseppe Fossati viene commissionata da Abdülmeçit I una grande campagna di restauri di Santa Sofia durante la quale gran parte degli antichi mosaici vennero liberati dalle imbiancature, restaurati e

poi nuovamente ricoperti in attesa di tempi di maggiore tolleranza. Solo i serafini vennero risparmiati ma le loro facce vennero coperte da medaglioni. Sempre in tale occasione vennero posizionati gli otto enormi tondi sospesi che ancora oggi sovrastano lo spazio interno; furono poi rettificare alcune delle colonne delle esedre nel piano delle gallerie che si erano inclinate, tagliandole al livello del toro della base che faceva parte del monolite del fusto, e riposizionandole su una nuova modanatura - Mainstone, *Hagia Sophia...*, cit. [cfr. nota 18], pp. 136-137 - venne poi leggermente alterata la forma dei quattro pilastri principali, inglobando alcune colonne nella muratura. All'esterno fu eseguito il consolidamento della cupola e delle volte e vennero eliminati gli archi rampanti che avevano la funzione di contraffortare la cupola maggiore, collegandone la base con i quattro pilastri principali. Il minareto a sud-est venne rialzato per uniformarlo agli altri. Da ultimo vennero completamente ritinteggiati l'interno e l'esterno della chiesa. Ivi, pp. 85-128; G. Fossati, *Aya Sofia, Constantinople, as recently restored by order of H.M. the Sultan Abdul Medjid*, London 1852, tav. 25; S. Schlüter, *L'opera di restauro di Gaspare Fossati per Santa Sofia, in Santa Sofia ad Istanbul. Sei secoli di immagini e il lavoro di restauro di Gaspare Fossati 1847-49*, catalogo della mostra (Mantova, 14 novembre-31 dicembre 1999), a cura di V. Hoffmann, Berna 1999, pp. 139-148.

32. Mainstone, *Hagia Sophia...*, cit. [cfr. nota 18], p. 122. I resti del quadriportico o atrio originario furono riportati parzialmente in luce da Schneider nel 1935: i tre lati liberi vedevano un'alternarsi di due colonne e un pilastro, il lato verso la chiesa corrispondeva con l'attuale esonartece. Sempre Paolo Silenziario parla di corti sugli altri lati di cui non restano tracce.

33. Tradizionalmente datati alla prima metà del XIII secolo, ai tempi della IV crociata e della conquista latina, per il ragionamento secondo cui l'arco rampante è proprio dell'Occidente del XII secolo e solo i crociati avrebbero potuto portare a Istanbul tale tecnica, la datazione di questi contrafforti è stata anticipata dal Mainstone al IX o X secolo, facendolo risalire a quando furono ricostruite parti della cupola e della semicupola ovest. Della stessa data sono i contrafforti rampanti a sud e a nord. Mainstone, *Hagia Sophia...*, cit. [cfr. nota 18], p. 104.

34. Smith, *Cyriacus of Ancona's Seven Drawings...*, cit. [cfr. nota 16], p. 20.

35. Mainstone, *Hagia Sophia...*, cit. [cfr. nota 18], p. 135.

36. Smith, *Cyriacus of Ancona's Seven Drawings...*, cit. [cfr. nota 16], p. 24.

37. Brown, Kleiner, *Giuliano da Sangallo's Drawings...*, cit. [cfr. nota 16], pp. 324-325, n. 23, superando la posizione di Huelsen che, attribuendo le scritte del f. 28r a Francesco, data il foglio a non prima del 1510-14, non vi riconoscono invece la mano del figlio di Giuliano e lasciano indefinita la data ponendola o prima del 1494 o attorno al 1500, secondo quanto vale per l'intero fascicolo III

del Libro, di cui il f. 28 fa parte. Il f. 44 venne probabilmente aggiunto da Francesco dopo la morte del padre Giuliano. Resta assai difficile determinare la data in cui Ciriaco poté eseguire i disegni di Santa Sofia. Mitchell, Bodnar (trad. e cura di), *Francesco Scalomonti...*, cit. [cfr. nota 16], p. 209. Smith, *Cyriacus of Ancona's Seven Drawings...*, cit. [cfr. nota 16], in modo non esaustivo e seguendo Huelsen, tende a datare i disegni originali di Ciriaco al viaggio del 1444 o del 1447, escludendo definitivamente il 1418 e il 1427, basandosi sul fatto che Ciriaco comincia a studiare il greco solo nel 1427. Questa non ci sembra essere condizione necessaria, visto che già ben prima del 1444 Ciriaco annoverava tra i propri amici dotti greci in grado di aiutarlo a tradurre e comprendere le iscrizioni greche. Copiare delle lettere da iscrizioni greche aiutato magari da una guida locale (ipotesi peraltro scartata da Smith) pur senza essere in grado di tradurre il significato non sarebbe stato impossibile, né improbabile. Inoltre la data 1431 viene esclusa da Smith perché Ciriaco non avrebbe ancora potuto assimilare gli insegnamenti sul disegno di architettura che avrebbe potuto avere direttamente da Brunelleschi nel 1433 o 1439 o attraverso il De Pictura dell'Alberti nel 1439, ipotesi altrettanto ardua da comprovare.

38. Per questo argomento si rimanda a uno studio specifico, secondo quanto già detto qui a nota 15; Morresi ha ipotizzato che una suggestione della pianta di Santa Sofia del Libro di Giuliano sia riscontrabile nella pianta di organismo a croce greca del f. 34 del Codice Ashburnhamiano 1828 (App.) della Biblioteca Laurenziana di Firenze. M. Morresi, Bramante, Enrico Bruno e la parrocchiale di Roccafero, in M. Tafuri (a cura di), *La piazza, la chiesa e il paro. Saggi di storia dell'architettura (XV-XIX secolo)*, Milano 1991, p. 140. Come ha evidenziato Smith, il manoscritto della Biblioteca Palatina di Parma, Ms. 1191, ff. 61v-66v, della seconda metà del XV secolo, contiene sette descrizioni tratte dai commenti di Ciriaco, due delle quali coincidono con quelle al f. 28r del Libro di Giuliano, ma senza riportarne i relativi disegni. Le scritte e l'organizzazione del manoscritto hanno peraltro fatto pensare che i disegni nel Codice Barberini siano solo parte di quelli esistenti su Santa Sofia, che fornivano un corpus di almeno 7 o forse 8 disegni. Smith, *Cyriacus of Ancona's Seven Drawings...*, cit. [cfr. nota 16], pp. 16-32; Mitchell, Bodnar (trad. e cura di), *Francesco Scalomonti...*, cit. [cfr. nota 16], p. 148, n. 50, e pp. 208-212.

39. Le immagini del Du Cange, riprese dal Buondelmonti e dal Libro di Giuliano da Sangallo, vengono poi utilizzate anche da viaggiatori spagnoli nel secondo Settecento per corrodere le proprie relazioni: Gabriel de Aristizábal (1784), in José Moreno, *Viaje a Constantinopla en el año de 1784*, Madrid 1790, e Ricardo González Castrillo, *El Viaje de Gabriel de Aristizábal a Constantinopla en 1784*, Madrid 1997; Federico Gravina e Napoli (1788), *Museo Naval*, Ms. 2485, e Archivo General de Palacio, Madrid, cfr. Federico Gravina, *Descripción de Constantinopla*, a cura di José María Sánchez Molledo, Madrid 2001. Questi viaggiatori, a riprova proba-

bilmente delle difficoltà che vi erano per i cristiani ad addentrarsi all'interno di Santa Sofia, optano per riutilizzare immagini già pubblicate, essendo impossibile per loro produrne adeguatamente delle nuove. Ringrazio Fernando Marias per questa segnalazione.

40. Già nella collezione Papafava di Padova, poi Contini-Bonacossi. A. Tempestini, *Giovanni Bellini*, Milano 2000, pp. 94-95.

41. Il dipinto, generalmente ritenuto contemporaneo al Battesimo di Vigenza, è datato attorno al 1500. Ivi, pp. 144-145.

42. S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Roma 1955, p. 75; M. Meiss, *Giovanni Bellini's St. Francis in the Frick Collection*, Princeton 1964, p. 14; F. Gibbons, *Giovanni Bellini's Topographical Landscapes*, in I. Lavin, J. Plummer (a cura di), *Studies in late medieval and renaissance painting in honor of Millard Meiss, I-II*, New York 1977, p. 183; Tempestini, *Giovanni Bellini*, cit. [cfr. nota 40], p. 144.

43. Il riferimento al solo San Vitale era già stato evidenziato: T. Pignatti, *L'Opera completa di Giovanni Bellini*, Milano 1969; Meiss, *Giovanni Bellini's...*, cit. [cfr. nota 42], p. 14; Gibbons, *Giovanni Bellini's...*, cit. [cfr. nota 42], p. 180; Tempestini, *Giovanni Bellini*, cit. [cfr. nota 40], p. 95.

44. Anche questo manoscritto per una buona parte utilizzato come fonte un'altro manoscritto di cui si conoscono solo poche copie tra cui l'Album des Lambert de Vos di Brema, dove però le immagini relative a Santa Sofia vennero aggiunte ex novo nel 1576. R.H.W. Stichel, scheda n. 7, in *Santa Sofia ad Istanbul...*, cit. [cfr. nota 31], p. 163.

45. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Ms. J2a, e Kupferstichkabinett: Ca 170, Bl. 8.

46. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 8615.

47. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vindob. 8626; F. Babinger, *Drei Stadtansichten von Konstantinopel, Galata (Pera) und Skutari aus dem Ende des 16. Jahrhunderts*, in "Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse", 77, 3, 1959, p. 7; G. Necipoğlu, *The Life of an Imperial Monument: Hagia Sophia after Byzantium*, in R. Mark e A.S. Çakmak (a cura di), *Hagia Sophia from the age of Justinian to the present*, Cambridge 1992, pp. 211-212.

48. Va però detto che l'ingresso in corrispondenza del contrafforte e in asse con le due "piramidi" è presente solo nell'anonimo viennese. Necipoğlu, *The Life of an Imperial Monument...*, cit. [cfr. nota 47], p. 211; Stichel, scheda n. 7, in *Santa Sofia ad Istanbul...*, cit. [cfr. nota 31], pp. 162-164.

49. Giustiniano volle ricostruire la chiesa dedicata alla Sapienza divina nelle attuali forme dopo avere domato la violenta sedizione cittadina di Nika, durante la quale era stata distrutta la prece-

dente chiesa riedificata da Teodosio II nel 415 sui resti dell'originaria costruzione, costruita attorno al 350 e dedicata sotto Costanzo nel 360. Mainstone, *Hagia Sophia...*, cit. [cfr. nota 18], pp. 9 e 129-144. Le date di costruzione della Megale Ekklesia giustiniana sono tradizionalmente comprese tra il 532 e il 537, anno della prima consacrazione, avvenuta il 27 dicembre. Non semplici architetti, ma due esperti di meccanica e di fisica, i *mechanikoi* Antemio di Tralle e Isidoro di Mileto, furono chiamati all'impresa di quella che rappresenta sicuramente una innovazione nelle forme architettoniche e una sfida alle leggi della statica allora conosciute. Essi portarono agli estremi le naturali logiche formali e costruttive dell'architettura del loro tempo, con scelte ardite che non furono certo prive di conseguenze sul piano della stabilità delle strutture, ma che hanno comunque permesso alle forme della Santa Sofia di Giustiniano di arrivare pressoché inalterate sino a oggi, tant'è che la Megale Ekklesia che si presentava agli occhi dei viaggiatori dei secoli passati non differiva dall'aspetto odierno se non per limitati episodi che non ne hanno comunque compromesso l'architettura originaria. Per il susseguirsi di ricostruzioni dovute ai crolli determinati da terremoti vedi: C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453, Sources and Documents*, London 1972; C. Mango, *Byzantine Writers on the Fabric of Hagia Sophia*, in Mark, Çakmak (a cura di), *Hagia Sophia from the age of Justinian...*, cit. [cfr. nota 47], p. 51; O. Gürkan, S. Çamlidere, M. Erdik, *Photogrammetric Studies of the Dome of Hagia Sophia*, ivi, pp. 78-82; S. Kato, T. Aoki, K. Hidaka, H. Nakamura, *Finite-Element Modeling of the First and Second Domes of Hagia Sophia*, ivi, pp. 103-131. R. Cormack, E.J.W. Hawkins, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: The Rooms above the Southwest Vestibule and Ramp*, in "Dumbarton Oaks Papers", 31, 1977, pp. 200-202; Mainstone, *Hagia Sophia...*, cit. [cfr. nota 18].

50. Mainstone, *Hagia Sophia...*, cit. [cfr. nota 8], p. 103. Il Mainstone è incerto sulla datazione dei contrafforti rampanti a est, forse di Andronico o forse ottomani. I primi contrafforti trapezoidali furono costruiti con i soldi dell'imperatrice Irene, come ci informa Niceforo Gregora nella *Historia Byzantina*: "Pecuniam vero ipsius, quae maxima erat, partim eius liberis dedit, partim ad sarcendum? maximum Sanctae Sophiae templum Imperator contulit. Audierat enim ex peritis architectis, duas eius partes, Setentrionalem et Orientalem, vetustate labascentes proximam ruinam minitari, nisi mature occurreretur. Quare idem Imperator multis ut diximus aureorum millibus de Imperatrice pecunia datis, per eas quas videmus pyramides ex altis fundamentis eductas, periculum quod imminabat egregie propulsavit". Nicephorus Gregoras (morto nel 1360), *Byzantina Historia in Bizantina Historia Scriptorum, XVI/I*, Venezia 1729, p. 138; Mango, *Byzantine Writers...*, cit. [cfr. nota 49], pp. 54-55. Necipoglu, *The Life of an Imperial Monument...*, cit. [cfr. nota 47], p. 202.

51. S. Gentile (a cura di), *Firenze e la scoperta dell'America. Umanesimo e geografia*

nel '400 fiorentino, Firenze 1992, p. 109; R. Weiss, ad vocem Cristoforo Buondelmonti, in *Dizionario biografico degli italiani*, 15, Roma 1964, pp. 198-200.

52. *Ibid.*; R. Weiss, *La scoperta dell'antichità classica nel Rinascimento*, Padova 1989, pp. 156-58.

53. Weiss, ad vocem Cristoforo Buondelmonti..., cit. [cfr. nota 51], p. 198.

54. Qui il testo in J.P. Migne (a cura di), *Patrologia Graeca, Parisiis 1857-1887, CXXXIII*, coll. 695-697; nel Codice Ambrosiano A. 1219 inf. si legge: "quia desuper rotunda et de subtus quadrangulata resedit"; nel Codice Classense, Ms. 308: "et desuper rotunda et subtus quadrangulata residet". nel Codice Marciano XIV. 25: "quia desuper rotunda et de subtus quadrangulata resedit": Cfr. G. Gerola, *Le vedute di Costantinopoli di Cristoforo Buondelmonti*, Roma 1931, p. 272. L'idea che di Santa Sofia resti solo la cupola e siano andate distrutte altre parti tornerà nei racconti di molti tra cui Bertrand de la Broquière, nobile di Borgogna, in missione sionistica per la preparazione di una crociata nel 1432-33. J.P.A. van der Vin, *Travellers to Greece and Constantinople. Ancient Monuments and Old Traditions in Medieval Travellers' Tales*, Istanbul 1980, II, p. 685. La stessa notizia la dà Bernardo Giustiniani nella sua opera *De origine urbis Venetiarum rebusque ab ipsa gestis historia*, che riporta l'edizione del 1670 della descrizione (qui in nota 12) compendiata di Costantinopoli curata da Du Cange. Il Du Cange si sofferma sul passo relativo al crollo di molte parti originarie e nella nota 22, col. 698, ci informa della fortuna che ebbe questa affermazione di cui ignora le fonti: "Nunc autem sola testudo. Angerius Busbequius in Itin. Constantinopoli de aede Sophiae: 'Est ea sane moles magnifica et digna quae spectetur, maximo cum fornice sive hemisphaerio in medio, quod a solo impluvio lumen habet. Sunt qui fuisse multo maius, multisque appendicibus late se extendisse, easque iam pridem recisas omnes, et adyta sola, quodque fuit in templo medium remansisse asserant' Similia habet ex Graeculorum relatione D. de Breves in Itin.; sed haec mera esse eorum signamenta norunt, qui Byzantinam historiam vel leviter attingere".

55. Itinerario di Ser Piero Zen oratore a Costantinopoli nel 1523 compendiato da Marin Sanuto, stato orator al serenissimo signor turco, fatto per Jo Marin Sanuto in sumario, in R. Fulin, *Diarri e diaristi veneziani*, Venezia 1881, pp. 120-121.

56. L'unico testo che racconta questa versione dell'edificazione di Santa Sofia e della sfida direttamente lanciata da Giustiniano a Salomone è narrata dalla *Diëgesis peri tēs Hagias Sophias del IX/X secolo*, Preger, *Scriptores...*, cit. [cfr. nota 28], pp. 74-108.

57. W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale*, Venezia 1987, p. 184. Memori di questa tradizione del cubo ruotato di 45° sembrano essere anche l'immagine di Santa Sofia da nord-ovest in Guillaume-Joseph Grelot, *Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople*, Paris 1681, e l'analogia veduta in Johann Bernhard

Fischer von Erlach, *Entwurf einer historischen Architektur*, Leipzig 1725.

58. L'autore del dipinto è qui indicato in Francesco Bassano. Di questo testo esistono a Venezia almeno quattro esemplari manoscritti, due al Civico Museo Correr (Ms. Cicogna 105 e Ms. Cicogna 3007/26), uno all'Archivio di Stato (ASV, Prov. al Sal. Misc. B. b. 49) e uno in Biblioteca Nazionale Marciana (Marc. It. IV, 22 [5361]). Qui è riportato il testo dell'esemplare dell'Archivio di Stato di Venezia. Wolters, *Storia e politica...*, cit. [cfr. nota 57], pp. 299 e 306-307.

59. G. Montecchi, *Autori ravennati ed editoria tra XV e XVI secolo*, in Dante Bolognesi (a cura di), *Ravenna in età veneziana*, Ravenna 1986, pp. 197-198 e n. 13; il testo ebbe una discreta fortuna e nel 1574 fu tradotto in italiano nell'edizione pesarese insieme alla *Historia di Ravenna di Tommaso Tomai* dallo stampatore Aloisio Giglio, poi nel 1588 fu pubblicato nuovamente in latino a Venezia presso il Guerra. V. Fontana, *De instauratione Urbis Ravennae*. Architettura e urbanistica durante la dominazione veneziana, ivi, p. 295.

60. Per i fedeli che pregavano in San Vitale, l'imperatore Giustiniano poteva essere una figura familiare e di frequentazione quotidiana: lo si poteva ammirare mentre con la consorte Teodora portava doni alla mensa principale della chiesa nei mosaici del presbiterio. Inoltre, anche se questo tipo di informazione è di ordine più "tecnico" e implica un pubblico preparato in tal senso, i materiali con cui è costruito San Vitale vengono direttamente da Costantinopoli.

61. La leggenda della presenza del giovane Giustiniano a Ravenna è narrata anche in una cronaca del XII secolo e in una pergamena che nel XV secolo era appesa all'interno della chiesa stessa. S. Foschi, C. Franzoni, *Artisti, eruditi, viaggiatori*, le interpretazioni di San Vitale, in P. Angiolini Martinelli (a cura di), *La basilica di San Vitale a Ravenna*, Modena 1997, pp. 145-146.

62. Sia lo Spreti che il Ferretti divengono fonte per gli autori successivi: il modello di Santa Sofia per San Vitale sarà rintracciabile nella *Historia di Ravenna di Tommaso Tomai* (1580), e nella *Historiarum Ravennatum libri X*, Libro II, Venetiis 1589, pp. 139-142, di Girolamo Rossi, per poi essere riproposto sino alle ottocentesche guide della città di Ravenna: da Girolamo Fabri, *Le sagre memorie di Ravenna antica*, Venezia 1664; Id., *Ravenna ricercata*, Bologna 1978; Serafino Pasolini, *Ravenna*, Ravenna 1678; Vincenzo Coronelli, *Ravenna ricercata antico moderna accresciuta di memorie ed ornata di copiose figure*, Venezia 1708ca. Foschi, Franzoni, *Artisti, eruditi, viaggiatori...*, cit. [cfr. nota 61], pp. 145-146.

63. Nato a Norimberga nel 1440 lo Schedel già in giovane età aveva avuto contatti con l'ambiente padovano attraverso il cugino Hermann, studente di medicina a Padova. Ricca è la corrispondenza con questi che informa Hartmann sugli studi su Boccaccio, Petrarca, Terenzio e sulla traduzione del 1460 del

Senofonte di Poggio Bracciolini. Giunto a Padova per studiarvi medicina, lo Schedel vi apprende il greco da Demetrio Calcondila che nel 1464 vi aveva ottenuto la cattedra grazie al Bessarione. Nella città veneta, Schedel raccoglie manoscritti umanistici e di medicina, costruendo una biblioteca che poi porterà oltre le Alpi nel 1466, al suo ritorno definitivo in patria, dove verrà a far parte del movimento della Devotio Moderna e dove morirà nel 1514. B. Hernad, *Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel*, München 1990. Albrecht Dürer poté vedere la sua immensa biblioteca ricca di codici. Tra le sue fonti gli scritti di umanisti quali Jacopo Filippo di Bergamo col suo *Supplementum Chronicarum*; Flavio Biondo con le *Decadi*, Platina con le *Vite dei Papi*, Matteo Palmieri con il *Liber de temporibus*. Il finanziere del Liber Chronicarum, Sebald Schreyer, era anch'egli studioso di greco ed entrambi nutrivano tendenze filoimperiali. D. Duniway, *A Study of the Nuremberg Chronicle*, in "The Papers of the Bibliographical Society of America", 35, 1941, pp. 17-34; M. Haitz, *Hartmann Schedel's Weltchronik als Inaugural Dissertation*, München 1899, p. 212.

64. Lo Schneider, scheda n. 4, in *Santa Sofia ad Istanbul...*, cit. [cfr. nota 31], p. 157, ipotizza l'influenza diretta dei disegni di Ciriaco d'Ancona: non se ne vede però la relazione nel confronto tra le immagini stesse.

65. La stessa informazione data nel 1453 da Enea Silvio Piccolomini nella lettera a Nicola di Cues del 21 luglio 1453, Peruzzi (a cura di) *La caduta di Costantinopoli*, cit. [cfr. nota 1], p. 53, e da Bonsignore Bonsignori.

66. Spesso nella Cronaca più volte viene utilizzata la stessa immagine a indicare città e situazioni diverse questo accade per Corinto o Ninive, f. XXXIIIr e f. XXXVIIIv, per Cartago al f. XLI compare un edificio a pianta centrale con tre oculi per ogni spicchio della cupola ripetuto anche per Greveris, f. XLIIIr, Masalia, f. LXI, Nicea, f. CXCv. La medesima grande cupola, ma rappresentata da una diversa angolazione, campeggia nella veduta di Firenze e di Metis, f. CXXXr. Per Ravenna, f. CXLII, viene riproposta la stessa immagine vista per la tiburtina civitas al f. CXIII. Poche sono le rappresentazioni che manifestano una volontà di una resa realistica: al f. XLIIIr la chiesa di San Marco è riconoscibile per le cinque cupole che spiccano dietro la facciata sull'acqua del Palazzo Ducale. Al f. LVIII è ben riconoscibile nell'esagerazione dei gradini della cupola, il Pantheon di Roma. Per le immagini di Venezia, Roma, Rodi, Gerusalemme è evidente l'influenza delle Peregrinationes in Terram Sanctam del Breydenbach del 1486. Duniway, *A Study of the Nuremberg Chronicle...*, cit. [cfr. nota 63], pp. 17-34. Le sole immagini relative a Costantinopoli non vengono utilizzate per altre città. Solo eccezione al di fuori della stessa Cronaca è fatta per l'immagine alla c. CCXLIXr riutilizzata nelle appendici dove vengono pubblicate parti del De Europa di Enea Silvio Piccolomini e scritti di Hieronymus Münzer. Nell'edizione latina della Cronaca, alla c. CCLXIII, a illustrazione de expugnatione Constantinopolis,

- viene ripetuta l'immagine della c. CCX-LIXr, poi nuovamente utilizzata alla c. CCXC per rappresentare l'Italia. Cfr. anche Hartmann Schedel, *Chronicle of the world: the complete and annotated Nuremberg Chronicle of 1493*, introduzione e appendice di S. Füssel, Köln 2001.
67. E. Panofsky, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano 1979, pp. 23-53.
68. G.M. Fara, *Albrecht Dürer teorico dell'architettura. Una storia italiana*, Firenze 1999. Fara, p. 22, sostiene che l'amicizia tra Pirckheimer e Dürer iniziasse solo nell'estate 1495, al contemporaneo ritorno dei due dall'Italia.
69. Pirckheimer fu poi a Pavia dal 1491 al 1495 e divenne intimo amico di Galeazzo da San Severino che probabilmente lo introdusse alle teorie di Luca Pacioli. La prima edizione della *Summa della fine del 1494* entrò a far parte della sua biblioteca. Qui, alla carta 2r, il Pacioli considera famosi nell'arte della pittura a Venezia "Gentil e Giovanni Bellini carnal fratelli". G.M. Fara, *Sul secondo soggiorno di Albrecht Dürer in Italia e sulla sua amicizia con Giovanni Bellini*, in "Prospettiva", 85, 1997, pp. 91-96. G. Agosti, *Un amore di Giovanni Bellini*, in F. Caglioti, M. Fileti Mazza, U. Parrini, Ad Alessandro Conti, *Quaderno del seminario di storia della critica d'arte*, XXXV, Pisa 1996, p. 172.
70. Si veda per una sintesi sulla cronologia ipotizzata per il San Girolamo: Tempestini, Giovanni Bellini, cit. [cfr. nota 40], pp. 94-95.
71. Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, III, Jacopo Giovanni e Gentile Bellini pittori viniziani, Firenze 1971, p. 438. Notizia cui il Vasari non dà però molto credito e di cui non resta traccia nella successiva edizione Giuntina.
72. G. Penco, *Vita monastica e società nel Quattrocento italiano*, in G.B.F. Trolese (a cura di), *Riforma della chiesa e cultura. Cultura e spiritualità nel quattrocento veneto*, Cesena 1984, pp. 3-44; E.F. Rice, *Saint Jerome in the Renaissance*, Baltimore-London 1985.
73. J. Gill, *Il Concilio di Firenze*, Firenze 1967; P. Viti (a cura di), *Firenze e il Concilio del 1439*, Firenze 1994.
74. E. Camisani (a cura di), *Opere scelte di San Girolamo, I. Uomini illustri. Vita di S. Paolo eremita. Contro Elvidio. Lettere e omilie*, Torino 1999, p. 432.
75. Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi BAV), Ottob. lat. 2682.
76. J. Connors, Borromini, *Hagia Sophia and S. Vitale*, in C.L. Striker (a cura di), *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, Mainz 1996, pp. 43-48.
77. Ivi, p. 44.
78. Il disegno è una sezione compiuta a un'altezza inferiore a quella delle finestre che si aprono sui lati dell'ottagono esterno, i muri vengono segnati da un costante tratteggio. Molte le incongruenze con l'architettura reale: quella di maggiore evidenza si riscontra nella zona presbiteriale: l'intero spazio viene espulso dall'organismo centrale sino a costituire una cappella autonoma, separata da una transennatura, superiore alle altre nel confronto dimensionale; le doppie colonne con la funzione di filtro tra il presbitero e il deambulatorio nell'edificio, vengono inserite all'interno del presbitero stesso, addossate alla parete accanto agli scranni del coro. Questa translazione all'esterno dello spazio in realtà incuneato all'interno dell'ottagono, determina la definizione di un organismo centrale, cui sottende una geometria chiaramente identificabile nelle figure del cerchio e dell'ottagono, che definisce un volume unitario principale sul cui perimetro si attestano radialmente, come singoli episodi, le forme elementari delle cappelle. La ricchezza compositiva dei gemelli protasis e diakonikon viene semplificata nella forma circolare appena interrotta dalle nicchie rettangolari nella cappella segnalata dall'altare della Madonna e nel Sancta Sanctorum. Rettangolari sono invece preziosamente documentate le cappelle di Sant'Ursicino e di San Benedetto e della Pietà. Infine, nessuna traccia del narceon inglobato nelle strutture del nuovo chiostro del monastero costruito a partire dal 1563. Della torre scalaria a nord rimane il perimetro murario anonimamente chiuso; di quella a sud-ovest, spostata al centro del lato e non in corrispondenza del pilastro esterno, viene indicata la trasformazione in campanile, vedi anche Foschi, Franzoni, Artisti, eruditi, viaggiatori..., cit. [cfr. nota 60], pp. 142-146.
79. Connors, Borromini..., cit. [cfr. nota 76], pp. 44 e 46-47.
80. Buondelmonti fu a Costantinopoli tra il 1417 e il 1420 e nel 1422. Molte copie furono fatte anche nel XVI e XVII secolo. Già il Du Cange dà alle stampe la descrizione compendiativa di Costantinopoli nel 1670. Charles Du Fresne Du Cange, *Johannis Cinnami de rebus gestis a Johanne et Manuele Comnenis, Parisiis 1670*. La prima edizione a stampa della versione ridotta è di G.R.L. von Sinner, *Christoph. Buondelmonti Florentini Librum insularum archipelagi et codicibus Parisiis regis nunc primum totum edidit*, Leipzig-Berlin 1824; Gerola, *Le vedute di Costantinopoli...*, cit. [cfr. nota 54], p. 249.
81. Weiss, *ad vocem Cristoforo Buondelmonti...*, cit. [cfr. nota 51], p. 199.
82. Buondelmonti ricevette la commissione di disegnare una mappa di Costantinopoli, ora perduta, per Vitoldo di Lituania, suocero dell'imperatore Giovanni VIII Paleologo. I.R. Manners, *Constructing the Image of a City: The Representation of Constantinople in Christopher Buondelmonti's Liber Insularum Archipelagi*, in "Annals of the Association of American Geographers", 87, 1, 1977, pp. 86 e 73.
83. BAV, Chigiana F.IV.74
84. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (d'ora in poi BNM), Ms. Lat. X.215 (=3773), e Baden, collezione privata. Cfr. H.L. Turner, *Christopher Buondelmonti: Adventurer, Explorer, and Cartographer*, in M. Pelletier (a cura di), *Geographie du monde au Moyen Age et à la Renaissance*, Paris 1989, pp. 207-216.
85. Questo manoscritto segue da vicino il più antico di quella famiglia, il Parigi, *Bibliothèque Nationale* (d'ora in poi BNF), Ms. Fonds Lat. NA76, a sua volta completato a Chios il 15 maggio 1456. Molte le copie apprestate a Chios che restò sotto il potere dei Genovesi ancora per lungo tempo dopo la caduta di Costantinopoli, accogliendo molti dei rifugiati dalla capitale.
86. I vari copisti, tra cui probabilmente molti veneziani o genovesi, lasciarono le tracce del proprio dialetto nei termini usati nella mappa o diedero maggiore rilevanza a episodi di loro interesse o dei loro committenti. I diversi artisti e copisti tutti appongono più o meno lievi modifiche stratificando sulla mappa del Buondelmonti il proprio contributo. Questo soprattutto il caso della mappa di Costantinopoli del codice di Düsseldorf, *Düsseldorf-Universitäts- und Landesbibliothek*, Ms. Gr. 13 (ca. 1480) in cui compaiono già le moschee di Mehmet II.
87. Holkam Hall, Norfolk, England, the Earl of Leicester's Library, Ms. 475, e Baltimore, the Walters Art Gallery, Ms. W.309.
88. BNM, Ms. lat. Cl. X, 123, f. 22r, sec. XV; BNCF, II.II.312.
89. BNF, Cod. Lat. 4825; Atene, Gennadius Library, Ms. 71, f. 36v.
90. Ravenna, Biblioteca Classense, Ms. 308.
91. BNF, Ms. lat. 4802, XV sec.; BAV, Urb. 277 e Ross. 702.
92. BNM, Ms. Lat. Cl. XIV 45; Marburg, Westdeutsche Bibliothek, Ms. Hamilton 108, f. 70; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Pl. XXIX, 25.
93. BNM, XIV 25.
94. BNM, Ms. Lat. Cl. X 123, e Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Pl. XXIX, 25; BAV, Ross. 702.
95. BNF, Cod. Lat. 4825.
96. BNM, Ms. Lat. Cl. XIV 45; Marburg, Westdeutsche Bibliothek, Ms. Hamilton 108; Atene, Gennadius Library, Ms. 71; BNM, XIV 25; Ravenna, Biblioteca Classense, Ms. 308, e BAV, Urb. 277a; il manoscritto Cod. Urb. Lat. 459, della BAV, il cui testo segue da vicino quello del precedente di Parigi, copiato a Chios da padre Augustini de Cexena nel 1465.
97. BNF, Ms. lat. 4802 e 2383.
98. E. Battisti, *Cimabue*, Milano 1963; E. Sindona, *Lopera completa di Cimabue*, Milano 1975, pp. 88-95; M. Boskovits, *Cenni di Pepe (Pepo) detto Cimabue*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 24, Roma 1980, pp. 537-544; B. Zanardi, *Cimabue and the Decorative Sequence in the Upper Church of S. Francesco Assisi*, in Roma anno 1300, atti del convegno (1980), Roma 1982, pp. 141 ss.; M. Andaloro, *Ancora una volta sull'Ytalia di Cimabue*, in "Arte Medievale", 2, 1985, pp. 143-181; G. Bonsanti, *La pittura del Duecento e del Trecento*, in Id. (a cura di), *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, Modena 2002, testi/saggi, p. 129; A. Monciatti, *Presbitero*, Cimabue (Cenni di Pepo, detto, 1240 ca-1301/02) e bottega. La volta degli Evangelisti (1277-1280?), ivi, testi/schede, pp. 621-623. Mentre Bonsanti vi vede genericamente la rappresentazione di una chiesa bizantina a pianta centrale, Monciatti sostiene che il tempio rappresenti Corinto, seguendo quanto afferma Tertulliano nel *Liber de Praescriptionibus* (PL, II, coll. 58-59).
99. Vi è un uso promiscuo di lettere latine e greche. Ringrazio Fernando Marias per l'indicazione. G. Canova Mariani, *Luca Evangelista: itinerario di una mostra*, in Luca Evangelista. Parola e immagine tra Oriente e Occidente, catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 14 ottobre 2000-6 gennaio 2001), a cura di G. Canova Mariani et al., Padova 2000, p. 20. Tra gli altri, anche E. Boorsok, *The mural painters of Tuscany*, from Cimabue to Andrea del Sarto, Oxford 1980, p. 4, identifica Ipnacchia con la Grecia.
100. BNM, Ms. Lat., Cl. XIV 45; Marburg, Westdeutsche Bibliothek, Ms. Hamilton 108; Atene, Gennadius Library, Ms. 71; BNM, XIV 25; Ravenna, Biblioteca Classense, Ms. 308, e BAV, Urb. 277a e Urb. Lat. 459.
101. I. Furlan, *L'immagine di Luca nella miniatura bizantina*, in Luca Evangelista..., cit. [cfr. nota 99], p. 87.
102. Dai racconti di viaggiatori si apprende che all'interno della chiesa di Santa Sofia sarebbe esistita un'immagine particolarmente venerata della Vergine attribuita all'evangelista Luca, cfr. Rabban Cauma, ca. 1287, *Histoire du patriarche Mar Jabalaha III et du Moine Rabban Cauma, cristiano nestoriano dalla Cina* (Pechino) di passaggio a Costantinopoli per una ambasciata presso il papa e i regnanti dell'Europa occidentale (in van der Vin, *Travellers to Greece and Constantinople...*, cit. [cfr. nota 54], pp. 554-55). L'immagine rimase famosa e venerata a lungo, come più avanti, l'11 luglio 1453, scriverà Enrico di Soemmerin, probabilmente un addetto alla cancelleria papale o un ufficiale del palazzo pontificale, nella sua relazione sulla presa di Costantinopoli. Pertusi (a cura di), *La caduta di Costantinopoli...*, cit. [cfr. nota 1], p. 89. Vedi anche Canova Mariani, *Luca Evangelista...*, in Luca Evangelista..., cit. [cfr. nota 99], pp. 28-31, e M. Bacci, *La tradizione di san Luca pittore da Bisanzio all'Occidente*, ivi, pp. 103-108, in particolare p. 106.
103. L'anonimo del Freshfield Album lasciò anche alcune vedute dell'interno, eseguite sulla base del ricordo e non direttamente all'interno della chiesa. Come fa notare Connors, Borromini..., cit. [cfr. nota 76], p. 45, rispetto alla quantità di racconti e di relazioni di viaggio, poche sono le immagini a corredo e molti i casi in cui i viaggiatori lamentano l'impossibilità di avere libero accesso all'interno della moschea, da Pierre Gilles, a Costantinopoli tra il 1544 e il 1547, a Pierre Belon, all'ambasciatore imperiale Busbecq, all'ambasciatore francese Achille de Harlay, al cui seguito nel 1611-12 fu anche il giovane Simon Vouet incaricato di ritrarre il sultano e i luoghi di Costantinopoli, dei quali non resta però traccia.

