



kermesquaderni

# SEBASTIANO DEL PIOMBO

## E LA CAPPELLA BORGHERINI NEL CONTESTO DELLA PITTURA RINASCIMENTALE

a cura di  
**Santiago Arroyo Esteban, Bruno Marocchini e Claudio Seccaroni**



REAL  
ACADEMIA DE ESPAÑA  
EN ROMA



fondazione  
**abertis**  
delegazione italiana



NARDINI EDITORE

---

kermesquaderni





## Atti del Convegno Internazionale

SEBASTIANO DEL PIOMBO E  
LA CAPPELLA BORGHERINI  
NEL CONTESTO DELLA  
PITTURA RINASCIMENTALE

Roma, 13-14 maggio 2009  
*Real Academia de España en Roma*

*logistica, rapporti con gli autori e con gli sponsor:*  
Maria Luisa Contenta  
Real Academia de España

*Si ringrazia per la particolare collaborazione*  
Departamento Conservación y Restauración de  
Bienes Culturales  
Universidad Politécnica de Valencia

L'editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze per le immagini utilizzate di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

ISSN 2036-1122

ISBN 978-88-404-4329-4

*Impaginazione* Massimo Rubino

© 2010 per i testi e le immagini:  
Real Academia de España, Roma  
[www.raer.it](http://www.raer.it)

© 2010 per l'edizione:  
Nardini Editore, Firenze  
[www.nardinieditore.it](http://www.nardinieditore.it)  
[info@nardinieditore.it](mailto:info@nardinieditore.it)

Stampato nel mese di marzo 2010  
presso Grafiche Cesina, Calendasco, Piacenza





## INDICE

|  |    |
|--|----|
| PREFAZIONE.....»   | 7  |
| INTRODUZIONE.....»   | 8  |
| <i>LAURA GIGLI</i>   |    |
| PADRE LODOVICO DA MODENA (1637-1722), <i>CRONACA DELLA RIFORMATA PROVINCIA ROMANA</i> .<br>COMMENTO ALLA DESCRIZIONE DEL PROGRAMMA DECORATIVO DELLA CHIESA DI SAN PIETRO IN MONTORIO.....» | 9  |
| <i>FLAVIA CANTATORE</i>  |    |
| SAN PIETRO IN MONTORIO. VICENDE ARCHITETTONICHE TRA QUATTRO E CINQUECENTO.....»  | 19 |
| <i>SANTIAGO ARROYO ESTEBAN</i>   |    |
| SEBASTIANO EN LA LITERATURA ARTÍSTICA VENECIANA DEL CINQUECENTO.....»  | 29 |
| <i>ANTONIO NATALI</i>  |    |
| LA CAMERA FIORENTINA DI PIERFRANCESCO BORGHERINI.....»   | 36 |
| <i>ROBERTO CONTINI</i>   |    |
| PASSI DI PIOMBO DOPO LA <i>PERSONALE</i> ROMANO-BERLINESE.....»  | 40 |
| <i>ANGELA CERASUOLO</i>  |    |
| “UN NUOVO MODO DI COLORIRE IN PIETRA”. VASARI E LA FORTUNA DELL’INVENZIONE DI SEBASTIANO.....»   | 47 |
| <i>FABIO FERNETTI</i>  |    |
| VERSO UN CENSIMENTO DEI DIPINTI CINQUECENTESCHI SU PIETRA O LAVAGNA.....»  | 54 |
| <i>ROBERTO BELLUCCI</i>  |    |
| LA SPERIMENTAZIONE DI SEBASTIANO DEL PIOMBO CON L’OLIO DI GHIANDE.....»  | 58 |
| <i>FRANCESCA MODUGNO, MARIA PERLA COLOMBINI, ERIKA RIBECHINI, UGO BARTOLUCCI, MONICA GALEOTTI</i>  |    |
| INDAGINI CHIMICHE PER LA CARATTERIZZAZIONE DELL’OLIO DI GHIANDE COME LEGANTE PITTORICO.....»   | 61 |
| <i>PAOLO BENSI</i>   |    |
| LA TECNICA DELLA PITTURA AD OLIO SU MURO NEL CINQUECENTO: FONTI ED OPERE.....»   | 63 |
| <i>MARIO CASABURO</i>  |    |
| I DIPINTI CINQUECENTESCHI DELLA CAPPELLA DI SOMMA NELLA CHIESA NAPOLETANA<br>DI SAN GIOVANNI A CARONARA.....»  | 67 |
| <i>JILL DUNKERTON, HELEN HOWARD</i>  |    |
| IL COLORE NELLA <i>RESURREZIONE DI LAZZARO</i> .....»  | 71 |
| <i>MAURIZIO DE LUCA</i>  |    |
| LA <i>TRASFIGURAZIONE</i> DI RAFFAELLO NELLA STORIA DEL RESTAURO VATICANO.....»  | 75 |
| <i>COSTANZA BARBIERI</i>   |    |
| “BASTIANO È D’ANIMO DI FARE CHOSE GRANDE”: UN MODELLO INEDITO PER LA CAPPELLA BORGHERINI.....»   | 78 |



|  |     |
|--|-----|
| <i>PILAR ROIG PICAZO, JOSÉ LUIS REGIDOR ROS, JUAN VALCÁRCEL ANDRÉS, LUCÍA BOSCH ROIG</i><br>ESTADO DE CONSERVACIÓN ACTUAL DE LOS MURALES DE LA CAPPELLA BORGHERINI ..... | 84  |
| <i>BRUNO MAROCCHINI, CLAUDIO SECCARONI, CLAUDIO FALCUCCI, LORENZO LAZZARINI, ANTONELLA CASOLI</i><br>MATERIALI E TECNICHE ESECUTIVE NELLA CAPPELLA BORGHERINI.....»      | 87  |
| <i>CLAUDIO STRINATI</i><br>SEBASTIANO DEL PIOMBO TRA MICHELANGELO E RAFFAELLO NELLA CAPPELLA BORGHERINI.....»  | 94  |
| <i>ROSALIA VAROLI PIAZZA</i><br>SEBASTIANO E RAFFAELLO ALLA FARNESINA: RESTAURI E SGUARDI A CONFRONTO .....  | 97  |
| <i>MARINA SANTUCCI</i><br>A PROPOSITO DEL <i>PASTORE CON IL FLAUTO</i> DEL MUSEO DI CAPODIMONTE .....  | 100 |
| <i>NATHALIE VOLLE</i><br>LA RESTAURATION DE LA <i>VISITATION</i> DE SEBASTIANO DEL PIOMBO DU MUSÉE DU LOUVRE.....»   | 104 |
| <i>CARMEN GARRIDO CON LA COLABORACIÓN DE DUILIO BERTANI</i><br>ASPECTOS TÉCNICOS DE ALGUNAS PINTURAS DEL SEBASTIANO DEL PIOMBO.....»                                     | 109 |
| <i>ANTONELLA CASOLI, ENRICO FIORIN, LORENZO LAZZARINI, STEFANO VOLPIN</i><br>SEBASTIANO DEL PIOMBO A VENEZIA. MATERIALI E TECNICA PITTORICA DI ALCUNE SUE OPERE .....    | 117 |
| <i>ANDREA G. DE MARCHI</i><br>IL RITRATTO DI ANDREA DORIA. UNA NUOVA VERSIONE E POSSIBILI ANTECEDENTI .....  | 123 |
| BILANCIO STATISTICO E RIFLESSIONI SULLA TECNICA PITTORICA DI SEBASTIANO DEL PIOMBO .....   | 126 |
| BIBLIOGRAFIA.....»   | 137 |
| TAVOLE .....   | 151 |





# SAN PIETRO IN MONTORIO VICENDE ARCHITETTONICHE TRA QUATTRO E CINQUECENTO

Flavia Cantatore

**L** chiesa di San Pietro in Montorio occupa un posto di assoluto rilievo tra gli edifici religiosi di Roma nel XV secolo, per novità delle soluzioni architettoniche e decorative (felice esempio di dialogo tra influssi diversi), per l'autorevolezza della committenza (i sovrani di Spagna e, in parte, di Francia), per la storia del sito (tradizionalmente legata al martirio dell'apostolo)<sup>1</sup>. Ciò nonostante la sua importanza è stata offuscata sin dal suo compimento da quella attribuita al vicino tempio di Bramante (fig. 1).

L'iter progettuale che ha prodotto l'opera è assai complesso, in un ambiente popolato da attori con ruoli, interessi e obiettivi differenti. La progressiva messa a fuoco di questo ambiente lascia scoprire una inaspettata centralità del luogo, tanto più sorprendente se si considera il suo isolamento (allora come oggi) rispetto alla città (fig. 2). Una centralità nuova non solo nel panorama della storia dell'architettura ma anche in quello della storia sociale.

Nello stesso tempo la chiesa di San Pietro in Montorio è, pur nella sua peculiarità, un esempio tipico delle consuetudini progettuali e costruttive del Quattrocento romano<sup>2</sup>. Un episodio emblematico anche rispetto alla questione attributiva che, come nella quasi totalità degli esempi ad esso contemporanei, resta irrisolta. Per il nostro caso valutazioni stilistiche e comparative conducono ad individuare una influenza urbinata e un probabile progetto di Baccio Pontelli (attivo a Roma nel 1482-3 e, saltuariamente, fino al 1492), già dubitativamente riferito da Giorgio Vasari<sup>3</sup>, considerando però decisivi gli apporti delle maestranze coinvolte, come spesso accade nel periodo esaminato e anche quando la realizzazione si protrae a lungo nel tempo. Il rapporto con Urbino e in particolare con Francesco di Giorgio Martini, suggerito da Ludwig Heydenreich, è stato recentemente approfondito da Francesco Paolo Fiore, il quale



Fig. 1 – San Pietro in Montorio, veduta aerea, 1960 (ICCD, Aerofototeca, f. 150, neg. 12/730).

ha avanzato l'ipotesi di un possibile contributo ideativo del maestro senese attraverso "l'intermediazione di un altro architetto in sede esecutiva, e in questo caso il Pontelli ne sarebbe il più verosimile candidato"<sup>4</sup>. Tale eventualità, individuata sia nei riferimenti ai *Trattati* martiniani della pianta di San Pietro in Montorio sia nella presenza di Francesco di Giorgio a Roma nel 1486 e, di passaggio per l'Italia meridionale, nel 1491, 1492 e 1495, è stata condivisa da Arnaldo Bruschi<sup>5</sup>. Tuttavia la nostra chiesa, come vedremo, mostra contiguità con l'ambiente urbinata e con le idee e le realizzazioni di Francesco di Giorgio, ma anche diverse altre contaminazioni linguistiche, fra le quali notevoli sono soprattutto quelle con le architetture romane del primo Rinascimento. Questa è la spia più significativa, a mio parere, del coinvolgimento di Baccio Pontelli nella chiesa di San Pietro in Montorio. I caratteri eclettici caratteristi-



Fig. 2 – Il Gianicolo e San Pietro in Montorio (foto di L. Sorrentino).



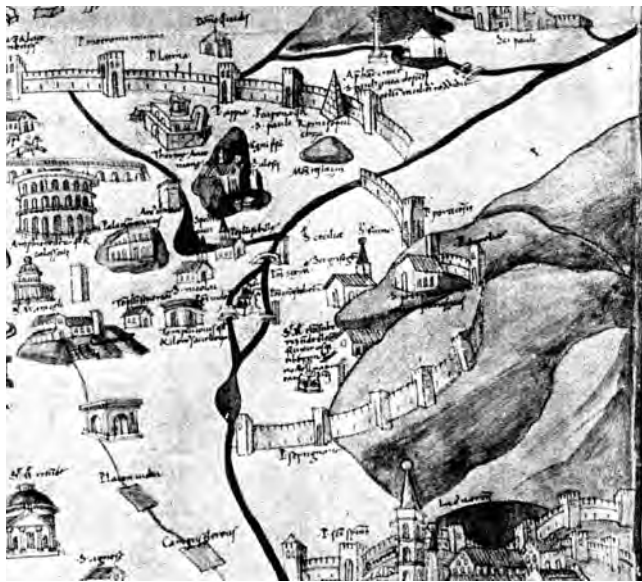


Fig. 3 – Pietro del Massaio, *Pianta di Roma*, 1472 (1473), particolare (Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 277, f. 131r).



Fig. 4 – Alessandro Strozzi, *Pianta di Roma*, 1474, particolare (Firenze, Biblioteca Laurenziana, cod. Redi 77, ff. VIIv-VIIIr).

ci delle iniziative sistine trovano in questo caso una originale combinazione proprio grazie a quella capacità di citare, di rielaborare e di sintetizzare elementi compositivi differenti che, pure a fronte di una creatività non particolarmente elevata, segnano il distacco tra la produzione di Baccio e quella di altri maestri (spesso definiti architetti ma in realtà capomastri, imprenditori, sovrastanti ai lavori) operanti a Roma in quegli anni. Pontelli è architetto papale, incarico che da Vasari in poi è stato all'origine dell'attribuzione a lui di un gran numero delle imprese commissionate da Sisto IV. Certamente il suo ruolo ha comportato la conoscenza dettagliata e la comprensione del patrimonio edilizio esistente, antico e recente, nonché la diretta informazione circa le novità costruttive introdotte nei cantieri più importanti della città. L'esito così armonico di San Pietro in Montorio rende più verosimile ritenere che Baccio nel disegno abbia filtrato l'esperienza maturata accanto a Francesco di Giorgio<sup>6</sup> attraverso la sperimentazione di espressioni di una diversa cultura costruttiva piuttosto che, professionista ormai affermato, si sia rivolto al suo maestro per poi revisionarne il consiglio a tal punto da non lasciarne che alcune tracce.

La cronologia della fabbrica occupa quasi interamente l'ul-



Fig. 5 – Ponte Sisto, Trastevere e San Pietro in Montorio.

timo trentennio del XV secolo (figg. 3, 4), un periodo esteso, dovuto alle numerose interruzioni e ai cambiamenti di programma. Tale evoluzione edilizia rientra nella più generale attenzione per gli edifici di culto presente in ogni pontificato, a partire dal ritorno della curia da Avignone. Accanto ai nuovi interventi, rilevante è soprattutto il recupero del costruito. L'azione, già avviata da Niccolò V, diverrà sistematica con Sisto IV: il riassetto dell'esistente e le nuove edificazioni sono promosse insieme alla cura e al potenziamento del tessuto viario, mentre si predispongono la normativa e l'amministrazione funzionali alle attività edilizie<sup>7</sup>. Molto viene realizzato nella prospettiva del giubileo del 1475, soprattutto con l'obiettivo di modernizzare la città. Roma è la nuova Gerusalemme ma è anche la capitale della cristianità, pertanto necessita di una organizzazione strutturale e funzionale, di una opera di rinnovamento urbano che sia unitaria e centralizzata<sup>8</sup>. In questa prospettiva si deve ricordare che il progressivo incremento del Vaticano e del Borgo incentiva lo sviluppo sociale e urbano delle zone al di là del fiume, favorito anche dal miglioramento della viabilità, compreso il collegamento tra le due sponde del Tevere. Ponte Sisto, inaugurato nel 1475 a beneficio dei pellegrini ma anche dei romani, connette la zona centrale con il rione Trastevere, in fase di crescita demografica e edilizia, e con il limitrofo Gianicolo (fig. 5). La rinnovata fondazione francescana di San Pietro in Montorio, ai margini dell'abitato, si sarebbe giovata particolarmente della nuova struttura viaria, che rendeva più breve e agevole il percorso verso la città storica. L'idea iniziale di Sisto IV è probabilmente quella di una riqualificazione del luogo di culto petriano per il giubileo del 1475 mentre la conclusione dei lavori si colloca intorno all'anno 1500, anno giubilare indetto dal papa spagnolo Alessandro VI. Per suo volere diviene cardinale Bernardino Carvajal, committente in qualità di ambasciatore dei Re Cattolici e uomo di fiducia di Isabella. Portata a termine la chiesa, Carvajal realizzerà il tempio, progettato da Bramante, negli anni del nuovo papa Della Rovere, Giulio II. Le vicende costruttive del mona-





Fig. 6 – Alonso Chacón (Ciaconius), *Amedeo Menez de Silva*, dal perduto affresco nella sagrestia di San Pietro in Montorio, ultimo quarto del XVI secolo (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5407, f. 80).



Fig. 7 – Baldassarre Peruzzi (attr.), *Bernardino Carvajal*, cappella di Sant'Elena in Santa Croce in Gerusalemme a Roma, 1507-1508 circa, particolare.

stero gianicolense evidenziano anche una sorta di anello di congiunzione, un esempio di continuità tra questi due pontificati<sup>9</sup>, come tra l'architettura del primo Rinascimento, rappresentata dalla chiesa, e quella del Rinascimento maturo, che caratterizza il tempio.

La storia moderna dell'edificio inizia nel 1472, quando Sisto IV affida ad Amedeo Menez de Silva (fig. 6), appena giunto da Milano, il monastero medievale, concedendogli facoltà di intervenire sulla chiesa e sugli edifici annessi sia per ristrutturarli sia per ampliarli. La documentazione è esigua. A San Pietro in Montorio, dove avrebbe scritto l'*Apocalypsis Nova*, un testo profetico sull'avvento del *pastor angelicus*, il frate resta fino al 1482, anno della morte avvenuta durante un breve soggiorno a Milano. Nel decennio 1472-82 è probabile che Amedeo abbia avviato i lavori di rifacimento. Si deve tuttavia ricordare che l'impresa trovò non pochi ostacoli di tipo amministrativo (contrastò con i monasteri di San Pancrazio e di San Clemente sulla pertinenza dell'area) al punto da richiedere un ulteriore provvedimento del papa nel 1481. La prima testimonianza di finanziamento nota è del 1480: Ferdinando il Cattolico dona 2000 fiorini d'oro per rispettare il voto per la nascita di un erede maschio sollecitato da Amedeo. A lui è legato pure un altro contributo economico ragguardevole, quello di Luigi XI di Francia, benché giunto alcuni mesi dopo la morte del frate, nel marzo del 1483. Nello stesso mese l'arrivo di materiali da costruzione attesta l'attività del cantiere che, per quanto si è detto, deve essere iniziata tra il 1480 e il 1483. Anche strutturalmente sappiamo poco della fase iniziale, non essendoci pervenuti in proposito indizi documentari. Possiamo affermare che essa è rappresentata dal coro, con profilo poligonale di ascendenza lombarda. La corrispondenza delle dimensioni di questa parte dell'edificio con misure lombarde conferma il riferimento ad Amedeo, così come la presenza del capomastro Giorgio da Castiglione, già attivo a Roma nella costruzione di Santa Maria del camposanto teutonico e originario probabilmente del centro dove il frate aveva realizzato,

Fig. 8 – Frans van den Wyngaerde, *Bernardino Carvajal*, 1644.



tra molte altre, la chiesa più importante della congregazione, Santa Maria di Bressanoro. Inoltre si può supporre, a seguire il modello riferito a san Bernardino da Siena, una grande semplicità compositiva e la presenza di un tramezzo a separazione della zona destinata ai frati da quella per i fedeli, come è dato vedere nelle altre fondazioni amadeite sia in Lombardia, ad esempio a Santa Maria della Pace a Milano, sia nel Lazio, a Santa Maria delle Grazie a Ponticelli Sabino. Il programma edilizio legato al francescano è ipotizzabile che sia sopravvissuto alla sua morte e anche a quella di Sisto IV (1484), mentre sappiamo che nel 1486 i frati affidano ad un gruppo di persone (quasi tutti curiali, alcuni spagnoli) l'amministrazione del monastero con la costruzione della chiesa e del convento. Una svolta decisiva si verifica durante il pontificato di Innocenzo VIII (1484-92): nel 1488 Ferdinando il Cattolico assume il controllo diretto della fabbrica assegnandone la gestione ai suoi ambasciatori presso la curia romana, Juan Ruiz de Medina e Bernardino López de Carvajal (figg. 7, 8). Soprattutto quest'ul-

timo, prelato colto e ambizioso fino ad aspirare al trono pontificio, autorevole committente artistico, svolgerà, come si è detto, un ruolo determinante a San Pietro in Montorio, legando il proprio nome anche al progetto di Bramante per il tempietto. Probabilmente a Bernardino è riferibile una revisione dell'assetto architettonico della chiesa: i lavori sono ormai giunti al corpo dell'edificio ma il sovrano chiede esplicitamente che esso sia esemplificativo della sua maestà. Anche l'aperta contrapposizione di Carvajal con il capomastro Giorgio da Castiglione, fortemente sostenuto dai frati, lascia presumere un cambiamento di rotta in corso d'opera. Tra rallentamenti e interruzioni il cardinale spagnolo condurrà dunque a compimento la costruzione, un'aula unica con cappelle laterali semicirculari comprese tra paraste che, con ritmo alternato, sostengono due volte a crociera sulla navata mentre una volta a vela sottolinea la zona delle cappelle maggiori, antistante al vecchio coro (figg. 9, 10). L'esito definitivo appare unitario: pianta e alzato sono ritmicamente connessi attraverso l'ordine architettonico. Quest'ultimo in corrispondenza dell'imposta delle volte

appare prolungato da una membratura architettonica, in modo da salvaguardare le proporzioni delle paraste che altrimenti sarebbero risultate troppo esili. Si tratta di una soluzione già presente a Sant'Agostino e a Santa Maria della Pace, ma in San Pietro in Montorio è proposta con maggiore efficacia, sia perché l'ordine architettonico appare più elaborato nella successione gerarchizzata degli elementi portanti, sia perché la volta a crociera si susseguono con continuità, riuscendo ad evocare entro un volume piuttosto limitato la suggestione spaziale dell'architettura romana antica (figg. 11, 12, 13).

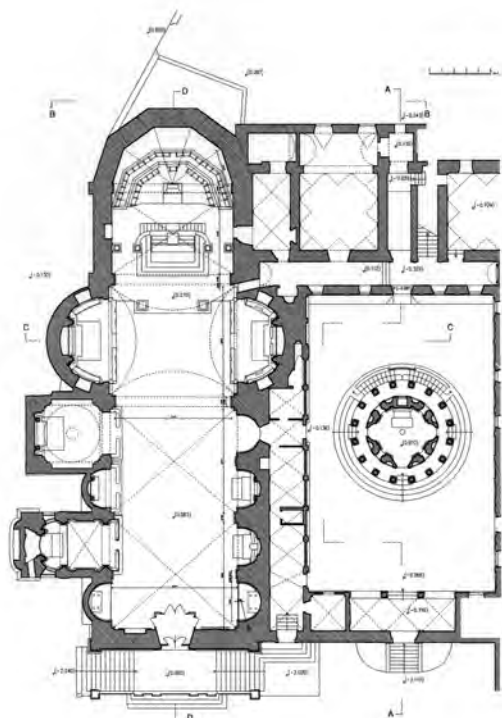


Fig. 9 – Chiesa di San Pietro in Montorio e chiostro con il tempietto, pianta del piano terreno (rilievo di F. Cantatore).

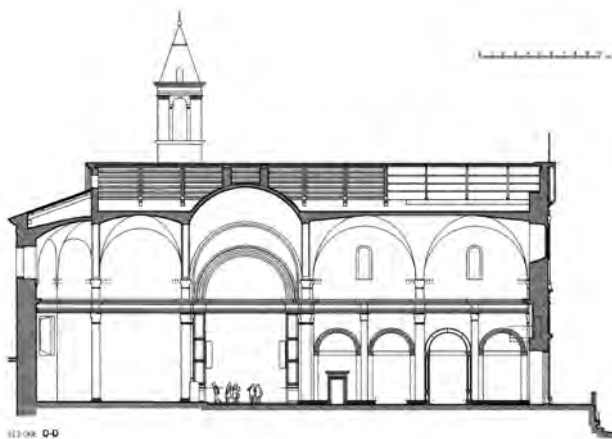


Fig. 10 – Chiesa di San Pietro in Montorio, sezione longitudinale (rilievo di F. Cantatore).



Fig. 11 – Chiesa di Sant'Agostino a Roma, particolare della navata centrale.



Fig. 12 – Domenico de Rossi, chiesa di Santa Maria della Pace a Roma, sezione longitudinale, 1721.



Fig. 13 – San Pietro in Montorio, veduta della navata verso l'ingresso.



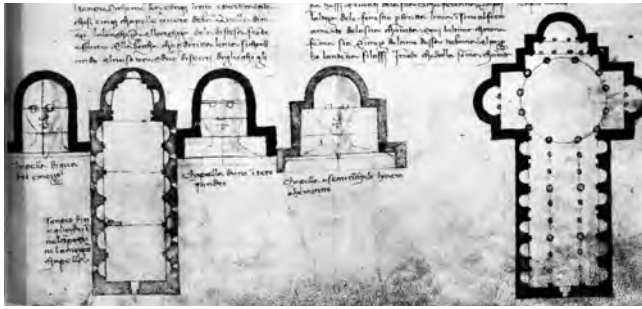


Fig. 14 – Francesco di Giorgio Martini, schema planimetrico per edifici religiosi ad aula unica (Torino, Biblioteca Reale, codice Saluzziano 148, f. 12r).



Fig. 15 – Chiesa di Santa Maria delle Grazie al Calcinaia a Cortona, veduta della navata verso il transetto.



Fig. 16 – Chiesa di San Bernardino ad Urbino, veduta della navata verso il transetto.

L'adozione delle crociere sulla navata crea uniformità con la copertura del preesistente coro e, nello stesso tempo, determina una differenza sensibile rispetto al possibile modello martiniano di partenza. Nel San Bernardino ad Urbino e in Santa Maria del Calcinaio a Cortona, gli edifici più spesso posti a confronto con il nostro, è impiegata la volta a botte, mentre nella pianta della chiesa a navata unica disegnata nei *Trattati* (T, f. 12r) non sono indicate le proiezioni delle volte (figg. 14, 15, 16). Lo schema, del resto, mostra anche su ciascun lato sei cappelle schiacciate e uguali invece di quelle a tutto sesto e differenti (quattro più piccole e una di superficie maggiore) di San Pietro in Montorio. L'interno è infatti qualificato dalla presenza delle cappelle più grandi e della volta a vela tra esse frapposta, formula contratta dell'abbinamento di transetto e cupola adottato a Santa Maria del Popolo, Santi Apostoli e Sant'Agostino (fig. 17). Nella zona dove si incontrano due distinte fasi edilizie, la dilatazione dello spazio ottenuta è la soluzione brillante e attuale alla ristrettezza dell'area, che ha sempre condizionato lo sviluppo della fabbrica, e alla richiesta di rappresentatività avanzata dal committente. Nel 1498 il Re Cattolico, che mai vedrà di persona l'opera, esprime il suo apprezzamento per il disegno del monastero e della chiesa nella quale, sul finire dell'anno seguente, risultano compiute le prime sepolture<sup>10</sup>.

La costruzione giunge dunque alla conclusione durante il pontificato di Alessandro VI, intorno all'anno 1500<sup>11</sup>. Di dimensioni contenute ma di decisa verticalità, ben visibile anche da lontano, l'edificio domina il Gianicolo e Roma: la facciata rettangolare in travertino, monopartita, appena segnata agli angoli da due ordini di paraste e conclusa da un alto timpano, risponde alla committenza reale attraverso un'aggiornata configurazione all'antica. Nell'uso di associare al pro-

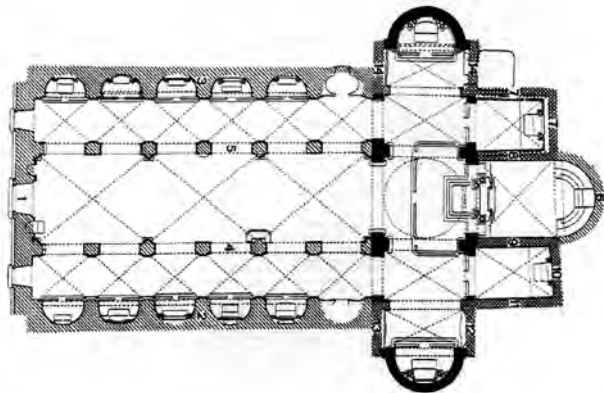
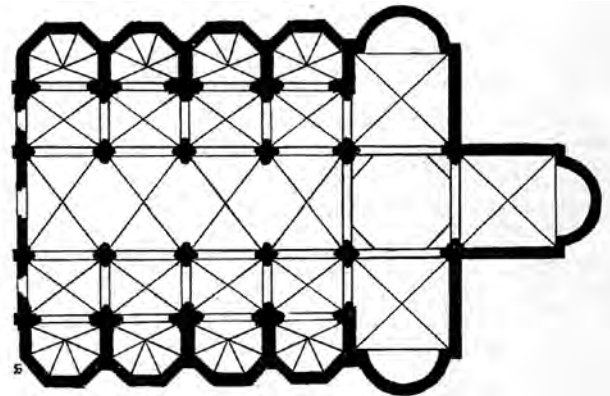


Fig. 17 – Stato quattrocentesco delle chiese romane di Santa Maria del Popolo (Urban 1961-1962) e di Sant'Agostino (Samperi 1993).





Fig. 18 – Chiesa di San Pietro in Montorio, facciata e prospetto sulla via Garibaldi.

spetto in pietra la cortina laterizia sulla fronte laterale (l'odierna via Garibaldi) si possono rilevare riferimenti alla prassi costruttiva urbinata (fig. 18). Tale accostamento di materiali viene inaugurato a Roma da Baccio Pontelli che lo utilizza intorno alla fine del pontificato di Sisto IV nella cattedrale di Sant'Aurea nel borgo di Ostia. Merito particolare di Carvajal è, oltre l'aver interpretato le istanze del committente, soprattutto quello di essere riuscito nel non facile compito di amministrare un cantiere per così lungo tempo e anche l'aver saputo accogliere con spregiudicatezza elementi architettonici eterogenei per provenienza nella prospettiva di un risultato che conclude l'architettura romana del Quattrocento distinguendosi per novità ed equilibrio.

Le prime decorazioni dell'interno sono già ricordate da Francesco Albertini, il quale parla di "capellae ornatissimae" nella sua guida di Roma edita nel 1510<sup>12</sup>. Sono ancora oggi visibili gli affreschi attribuiti ad Antoniazio Romano e alla sua bottega nella cappella dell'Immacolata (ora di Sant'Anna, terza a sinistra) e sopra l'arco d'ingresso alla stessa, e ad un seguace di Baldassarre Peruzzi in quella di San Girolamo (attualmente intitolata alla Madonna della Lettera, seconda a destra) e in un'altra, forse quella di Sant'Antonio (oggi della Presentazione di Gesù al Tempio, terza a destra)<sup>13</sup>. Sono invece scomparsi gli affreschi della cappella dedicata alla Natività di Cristo (la seconda a sinistra), la *Deposizione dalla croce* nel catino della cappella di Sant'Antonio (la terza a destra) e in quella di San Girolamo (la seconda a destra) la pala sull'altare con l'immagine del santo, tutti riferiti a Perugino e/o alla sua cerchia<sup>14</sup>.

Parallelamente all'esecuzione delle pitture nella chiesa, continuano i lavori nella zona del convento. Si provvede alla sistemazione del chiostro dove Bramante edifica il tempietto, memoria della crocifissione di Pietro ma anche, più recentemente, luogo di preghiera di Amedeo. La data della progettazione e della costruzione del sacello rappresenta un problema storiografico ancora aperto e oscilla variamente tra il pontificato di Alessandro VI e quello di Giulio II (circa 1498-1512)<sup>15</sup>. Importanza singolare (seppure nelle diverse accezioni di commissione, inizio o fine dell'opera e in riferimento alla cripta o all'intero tempietto) è attribuita al 1502. Tale



Fig. 19 – Il tempietto di San Pietro in Montorio.

anno è inciso su una lapide, riemersa durante il restauro del 1628, che ricorda l'interessamento all'impresa dei Re Cattolici e del cardinale Carvajal. Se nel 1506 si lavorava ai particolari dell'interno, appare verosimile che la testimonianza del 1502 sia da collegarsi all'organizzazione dell'area e degli ingressi, e dunque che il progetto esecutivo sia immediatamente successivo, come avvalorano anche recenti reperti documentari<sup>16</sup>, tra il 1503 e il 1505<sup>17</sup> (fig. 19). Non è possibile stabilire l'attendibilità del disegno di chiostro circolare, comunque mai costruito, che in una illustrazione di Sebastiano Serlio per il *Terzo libro* integra il sacello nella preesistente struttura del monastero<sup>18</sup> (fig. 20). L'assetto del cortile è rimasto a lungo provvisorio, come nota Vasari nella *Vita* di Bramante, con un portico ad arcate su pilastri ottagonali parallelo al muro di ingresso, forse esteso in parte anche lungo il fianco della chiesa<sup>19</sup>.

Quando nel 1516 il facoltoso mercante fiorentino Pier Francesco Borgherini commissiona "col favor di Michelagnolo" gli affreschi della propria cappella a Sebastiano del Piombo pensando "che Michelagnolo dovesse far egli il disegno di tutta l'opera"<sup>20</sup>, l'intero complesso di San Pietro in Montorio gode ormai di piena fama, nonostante la posizione appartata rispetto alla città. Il tempietto viene misurato, disegnato e inserito anche in trattati di architettura, a partire da Serlio. La chiesa viene presa ad esempio, nel 1508, per la costruzione di San Giovanni dei Fiorentini<sup>21</sup>. Oltre alla già ricordata menzione dei primi affreschi fatta da Albertini, avvengono le prime sepolture di personaggi importanti. Come quella, nella terza cappella a destra, di Francesco Brevio (morto nel 1508),



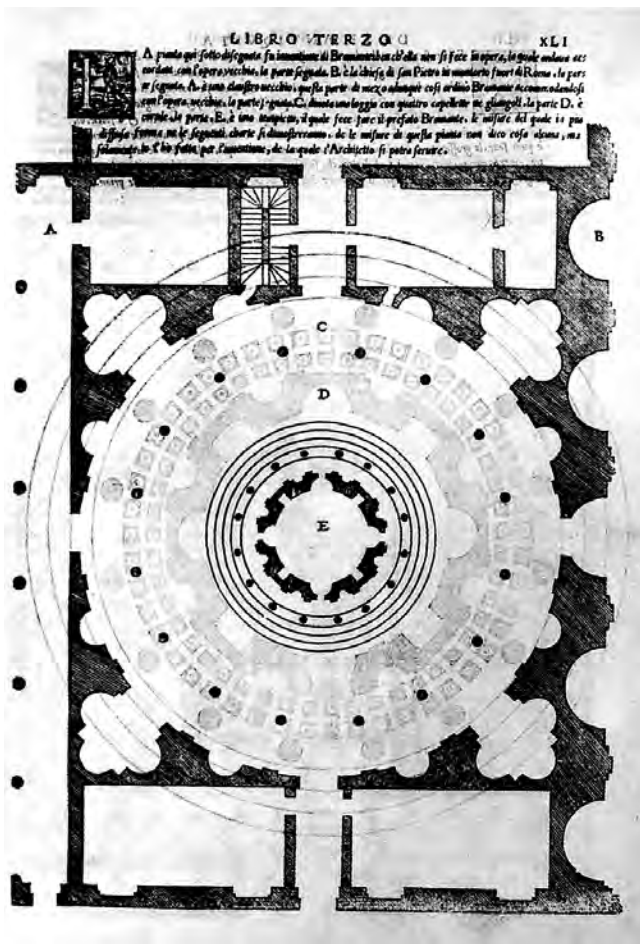


Fig. 20 – Sebastiano Serlio, *Pianta del chiostro con il tempietto secondo il progetto di Bramante*, 1540.

figura di rilievo della curia di fine Quattrocento, nominato audiatore della Sacra Romana Rota da Sisto IV, vescovo di Parenzo da Innocenzo VIII, vescovo di Ceneda da Alessandro VI. O quella, sulla controfacciata, attribuita ad un seguace di Andrea Bregno, dell'arcivescovo Giuliano Maffei da Volterra (morto nel 1510), discepolo prediletto di Francesco Della Rovere (poi papa Sisto IV), dottissimo in teologia e filosofia, stimato particolarmente da Giulio II e dai cardinali Bessarione e Vigerio (fig. 21).

A Pier Francesco Borgherini fu concessa la prima delle cappelle minori a destra (fig. 22). Su questo lato, conservatosi meglio nell'aspetto originario, le nicchie semicirculari sono incluse nello spessore murario, diversamente da quelle prospicienti che scandivano con i loro volumi cilindrici estradossati in successione il prospetto dell'edificio fino agli interventi del XVII secolo, ultimo momento di effettiva crescita edilizia. All'interno le cappelle forano completamente in larghezza i settori delle pareti compresi tra le paraste. Scelta che, spostandone il limite, amplia l'aula e assicura alla committenza la massima visibilità, mettendo a disposizione tutto lo spazio disponibile. All'effetto di ariosità avrebbero contribuito anche gli altari, progettati in forme essenziali. Come quello nella prima cappella di sinistra, dedicata alle stimmate di san Francesco, l'altare Borgherini (figg. 23, 24) è costituito da un semplice piano sostenuto da quattro slanciati balaustri e, osservando l'omogeneità dell'attacco dell'intonaco preparatorio per la pittura sia alla superficie superiore sia a quella inferiore della mensa, è con ogni probabilità precedente all'intervento di Sebastiano del Piombo. La leggerezza della struttura



Fig. 21 – Seguace di Andrea Bregno (attr.), monumento funebre dell'arcivescovo Giuliano Maffei da Volterra, controfacciata della chiesa di San Pietro in Montorio.

marmorea mantiene libero il vano, lasciando correre continua la base dell'ordine architettonico che inquadra la cappella e consentendo pieno campo alle rappresentazioni. I dipinti, terminati nel 1524, segnano l'inizio di una nuova fase ornamentale della chiesa, come la costruzione del tempietto qualifica con un inedito linguaggio la configurazione del monastero. La suggestione dell'opera di Bramante, appena realizzata attraverso una originale interpretazione dell'architettura antica, sembra trasparire dalla *Flagellazione* di Sebastiano, sia per il soggetto scelto sia per il modo di rappresentarlo. La narrazione avvolge interamente il piccolo vano che, rispetto agli altri di simile ampiezza, attrae l'attenzione del visitatore per l'affollarsi di figure di grandi dimensioni, colte in movimento crescente dall'arcone esterno (*Isaia e Matteo*), al catino (*Trasfigurazione*), fino alla parete curvilinea (*Flagellazione*), dove all'amplificazione dei gesti contribuisce il sapiente uso della luce sull'impaginato dell'ambiente. La scelta di assegnare tanto rilievo all'architettura, unica in tutta la decorazione della chiesa, ha lo straordinario effetto di accrescere lo spazio della cappellina attraverso l'articolazione in profondità della scena. È probabile la partecipazione del cardinale Carvajal alla definizione del programma pittorico della cappella del mercante fiorentino, simpatizzante amadeita, considerati i rapporti intercorsi tra i due<sup>22</sup>. Pochi mesi dopo la commissione della cappella Borgherini il cardinale Giulio de' Medici (poi papa Clemente VII), richiese a Raffaello una *Trasfigurazione* per la cattedrale di Narbona, ma nel 1523 donò invece il dipinto ai frati di San Pietro in Montorio, per l'altare maggiore<sup>23</sup>. Cristo trasfigurato sul Monte Tabor è un tema legato a quell'aspirazione al rinno-





Fig. 22 – Chiesa di San Pietro in Montorio, cappella Borgherini.



Fig. 24 – Chiesa di San Pietro in Montorio, cappella Borgherini, altare.



Fig. 23 – Chiesa di San Pietro in Montorio, cappella Borgherini, altare.

vamento della Chiesa che all'inizio del Cinquecento animava gli ambienti riformisti francescani: in particolare a San Pietro in Montorio questa speranza era interpretata da Carvajal e fondata sulla profezia dall'imminente avvento del *pastor angelicus*, ritenuta di Amedeo e contenuta nell'*Apocalypsis Nova*<sup>24</sup>.

A metà del XVI secolo si avvia un significativo intervento nelle due cappelle maggiori, che accentua la valorizzazione dello spazio antistante al coro già caratterizzato dalla volta a vela. L'impresa ha inizio dalla cappella destra, dedicata a San Paolo, commissionata a Giorgio Vasari (con la collaborazione di Bartolomeo Ammannati per le parti scultoree e la revisione di Michelangelo) dal neoletto papa Giulio III e dal fratello Baldovino Del Monte (fig. 25). L'opera, condotta a termine in tempi rapidissimi (1550-2), è documentata da lettere, pagamenti e disegni finalizzati alla realizzazione dell'apparato ornamentale sia nella parete absidale sia nella calotta. La monumentalità, sottolineata dall'imponenza delle figure scolpite e dai pregevoli marmi utilizzati, costituisce per la chiesa gianicolense una soluzione del tutto nuova e anche fortunata, tanto da trovare già nel 1556 una replica diretta nella prospiciente cappella di San Giovanni Battista. Il cardinale Giovanni Ricci da Montepulciano, protetto di Giulio III, ne assegnò il progetto a Daniele Ricciarelli da Volterra, al quale pure non mancò la guida di Michelangelo. Iniziati nel 1559, i lavori si conclusero nel 1568, dopo la morte di Daniele da Volterra<sup>25</sup>. In questa occasione furono chiuse le due finestre centinate documentate da un disegno successivo al 1518<sup>26</sup> e dalle tracce ancora presenti sulla cortina laterizia all'esterno dell'edificio.

La sistemazione delle cappelle maggiori suscita ulteriore interesse per San Pietro in Montorio. Particolarmente legato a Giulio III, il cardinale Clemente Dolera da Moneglia attua, poco dopo il completamento della cappella Del Monte, una considerevole espansione del complesso, consistente nel







Fig. 25 – Chiesa di San Pietro in Montorio, cappella Del Monte.

completamento del convento, nella costruzione della palazzina sud-est e in quella del secondo chiostro (fig. 26), più grande rispetto al primo. Il francescano Sisto V eleva la chiesa a titolo cardinalizio nel 1587<sup>27</sup>. Costanzo Boccafuoco, anch'egli minorita e primo cardinale titolare (1587-95), è il committente delle *Storie della vita di san Francesco*, ciclo di affreschi tra i più vasti dedicati al santo, per le lunette dei due cortili. Gli episodi, dipinti da Nicolò Circignani detto il Pomarancio (1587-90 circa) nel chiostro maggiore e da Giovanni Battista Lombardelli della Marca (1587-8) in quello minore, sono posti in successione secondo un itinerario devozionale unitario. Il più piccolo cortile con il tempietto (fig. 27), nonostante l'irregolarità del portico differentemente esteso su tre lati di cui si è detto, doveva comunque essere considerato a quel tempo concluso, se si decise di decorarlo. La realizzazione del ciclo pittorico costituisce pertanto una testimonianza importante per datare lo sviluppo architettonico cinquecentesco del percorso coperto intorno al tempietto, al quale solo nel XIX secolo si tenterà di conferire un prospetto omogeneo attraverso una sequenza di arcate cieche su pilastri (fig. 28).

Sullo scorcio del Cinquecento il monastero di San Pietro in Montorio comprende edifici di due e più piani, raccolti intorno a due chiostri. La rappresentazione di Antonio Tempesta, inserita nella pianta di Roma del 1593 ripresa dal Gianicolo, lo pone in primo piano con dimensioni simili a quelle attuali (fig. 29). La veduta laterale del colle mostra appena l'inizio della salita che, dalla via Aurelia, conduceva agli ingressi principali della chiesa e del convento, allora aperti su un'area ancora indefinita, immersa nel paesaggio boschivo. La sistemazione del sito, con il riassetto della strada, il livellamento, il consolidamento e l'abbellimento del piazzale, spetterà a Filippo III che, nel decennio seguente, inaugurerà così le trasformazioni del nuovo secolo.



Fig. 26 – San Pietro in Montorio, secondo chiostro.

Fig. 27 – Giovanni Battista Cipriani, *Chiostro con il tempietto*, 1794.

Fig. 28 – San Pietro in Montorio, chiostro con il tempietto, particolare dell'angolo tra il portico d'ingresso e il lato verso la chiesa.

Fig. 29 – Antonio Tempesta, *Pianta di Roma*, 1593, particolare.



## Note

- <sup>1</sup> Per un approfondimento di questi temi si rinvia a CANTATORE 2007.
- <sup>2</sup> VAQUERO PIÑEIRO 2006; LANCONELLI-AIT 2002, pp. 9-12; AIT-VAQUERO PIÑEIRO 2005; GARGANO 2008, pp. 51-52; BRUSCHI 2008.
- <sup>3</sup> VASARI-MILANESI 1878, p. 653: "Affermano molti, che il disegno della chiesa a San Piero a Montorio in Roma fu di mano di Baccio [Pontellii]; ma io non posso dire con verità d'aver trovato che così sia".
- <sup>4</sup> HEYDENREICH 1974, p. 62 (ora in HEYDENREICH 1996, p. 66); FIORE 2007, p. 12.
- <sup>5</sup> BRUSCHI 2008, pp. 21-22.
- <sup>6</sup> Relazioni e differenze tra le attività dei due architetti toscani sono evidenziate da BENELLI 2004.
- <sup>7</sup> Si pensi alla nota bolla del 1480 che sancisce il principio della pubblica utilità. E inoltre all'accresciuta autorità del camerlengo (i cardinali Latino Orsini - fino al 1477 -, Guglielmo d'Estouteville - fino al 1483 - e Raffaele Riario), forse anche ideatore oltre che interprete dei programmi papali, al quale si affida la responsabilità dell'operato, ora esteso anche all'intervento diretto sullo spazio urbano, dei *magistri viarum*. SIMONCINI 2004, pp. 161-204; VAQUERO PIÑEIRO 2000.
- <sup>8</sup> La portata di tale opera di rinnovamento è riconosciuta a Sisto IV già dai contemporanei come attesta una lapide posta nella chiesa dei Santi Quirico e Giuditta al Foro Romano durante il giubileo per ricordarne il restauro, si veda SIMONCINI 2004, p. 186.
- <sup>9</sup> CANTATORE (in corso di stampa); GARGANO (in corso di stampa).
- <sup>10</sup> La salma del vescovo di Sessa, Giovanni Furacrapa, è tumulata nella chiesa il 27 novembre 1499, BURCKARDT 1911, pp. 177-178; EUBEL 1914, p. 243. Morendo in casa del cardinale Oliviero Carafa, Giovanni Furacrapa ha probabilmente rapporti di familiarità con il prelado, il quale rappresenta il re di Napoli e il partito spagnolo presso la corte pontificia e ha relazioni con il cardinale Carvajal (PETRUCCI 1976; FRAGNITO 1978, p. 30). Protettore dell'ordine domenicano ed erede della tradizione culturale della sua famiglia, Carafa è un importante committente artistico: a lui è legato Bramante al suo arrivo a Roma, proprio in questo periodo (CANTATORE 2007, p. 53). Alla chiesa di San Pietro in Montorio è stata inoltre riferita la perdita lastra tombale di Galcerano, francescano e vescovo di Bisarchio (EUBEL 1914, p. 159), deceduto il 3 novembre 1499 (ALVERI 1664, II, p. 312; FORCELLA 1874, p. 248).
- <sup>11</sup> Una lapide nella cripta del tempietto, in posizione probabilmente mutata, di fattura moderna ma forse copia di una precedente, attesta la consacrazione della chiesa e dell'altare del supplizio di Pietro con le reliquie in data 9 giugno 1500. La testimonianza potrebbe riferirsi alla chiesa sistina (invece che la cripta o una cappella a sistemazione del luogo di preghiera di Amedeo) e l'altare potrebbe essere sia quello della chiesa sia quello della cripta (per la menzione del martirio), ancora in forma di piccola grotta, precedente cioè l'edificazione del tempietto. Il testo dell'iscrizione è: "ANNO SALUTIS X.STIANAE MD / SUB IUBILEO ET PONTIFICATU ALEXANDRI VI / DIE IX IUNII FERIA TERTIA POST PENTECOSTES / SIT NOTUM OMNIBUS ET SINGULIS PRAETES INSPECTURIS / QUOD CONSACRATA EST PRS ECCLA ET ALTARE HOC / IN HONOREM B. PETRI APLI / IN HOC LOCO CRUCIFIXI / ET RELIQUIAE INFRASCRIPTAE IN EO RECLUSAE SUNT", da BRUSCHI 1969, p. 991 (si veda pure FORCELLA 1879, p. 468).
- <sup>12</sup> ALBERTINI 1510, p. Yr.
- <sup>13</sup> FROMMEL 1978, pp. 208-211; FRANCAVIGLIA 1984b, con ampia rassegna della critica; CAVALLARO 1992, pp. 95, 247-248, figg. 198-200, con bibliografia; CAVALLARO 2004, pp. 37-52; FROMMEL 2005, pp. 12-13; CANTATORE 2007, p. 114.
- <sup>14</sup> CAVALLARO 2004, pp. 41, 43-46, 51.
- <sup>15</sup> Sull'argomento si veda CANTATORE (in corso di stampa) e bibliografia citata.
- <sup>16</sup> D'ARPA 2007-2008, pp. 37, 38; CANTATORE (in corso di stampa).
- <sup>17</sup> BRUSCHI 2002a, p. 58.
- <sup>18</sup> Sulla ricostruzione del chiostro rappresentato da Serlio si vedano BRUSCHI 1969, pp. 465, 1004-1005; GÜNTHER 1974, p. 494 e figg. 18-19; FROMMEL 2002, pp. 80-81.
- <sup>19</sup> Vasari accenna al progetto d'insieme e inoltre, avendo lavorato a San Pietro in Montorio e visto di persona l'area e il tempietto, nel lodare l'edificio scrive che "molto più bello sarebbe, se fusse tutta la fabbrica del chiostro, che non è finita, condotta come si vede in uno suo disegno" (VASARI-MILANESI 1879, p. 160).
- <sup>20</sup> VASARI-MILANESI 1880, p. 569.
- <sup>21</sup> Il documento è del 15 ottobre 1508 e riguarda la edificanda chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, in seguito all'apertura della via Giulia. Si dispone di prendere come riferimento le misure del nostro edificio, che si deve ritenere in gran parte compiuto a questa data, VICIOSO 1992, p. 76; GÜNTHER 1994, p. 552.
- <sup>22</sup> HIRST 1981, pp. 54-55; JUNGIC 1992a, anche per i rapporti tra Borgherini e Carvajal. Nel 1516 Sebastiano esegue anche il ritratto del giovane cardinale genovese Bandinello Sauli, che costituisce un'ulteriore testimonianza della diffusa influenza esercitata dall'utopia del *pastor angelicus*. Si noti inoltre che Bandinello, come la sua famiglia (il cui banco, a Roma dal 1493, prestò nel 1494 600 ducati per la costruzione di San Pietro in Montorio: CANTATORE 2007, pp. 70, 152), era legato a Carvajal: dopo alcuni mesi di prigione per tradimento nel 1517 il cardinale Sauli, malato e disonorato, sarà accolto dal prelado spagnolo e morirà nella sua abitazione nel marzo del 1518, si veda JUNGIC 1992b.
- <sup>23</sup> Il cardinale, che guardava con favore gli amadeiti, per sistemare l'opera aveva fatto eseguire allo scultore Giovanni Barili una cornice con iscrizione e un importante altare in legno di noce, con porte laterali di accesso al coro. Senese, Giovanni Barili era nipote e discepolo di Antonio, abile intagliatore ed intarsiatore, con esperienze anche in campo architettonico al fianco di Francesco di Giorgio Martini, in particolare per le fortificazioni nel territorio senese e in opere di ripristino di fabbriche civili. Giovanni si trasferì a Roma intorno al 1514 dove, con Raffaello, lavorò alla decorazione delle Stanze vaticane (VASARI-MILANESI 1879, pp. 409-416). L'altare, distrutto nel 1574, fu sostituito con uno in alabastro. La *Trasfigurazione* rimase a San Pietro in Montorio fino al 1797, quando fu portata a Parigi in seguito alle campagne napoleoniche. Il dipinto è stato restituito nel 1816 e sistemato nella Pinacoteca Vaticana, si veda PESCI-LAVAGNINO 1958, p. 11; FRANCAVIGLIA 1984a.
- <sup>24</sup> JUNGIC 1992a.
- <sup>25</sup> MASETTI ZANNINI 1974, p. 92; DESWARTE-ROSA 1991, p. 142; ROMANI 2003a, pp. 48-49; MORESCHINI 2004, p. 242; ZUCCARI 2004a, pp. 131, 142, 148.
- <sup>26</sup> CANTATORE 2007, pp. 156-158.
- <sup>27</sup> VANNICELLI 1971, pp. 31-32, 40, 47. Una piccola lapide, vicino alla porta tra la sagrestia e il coro, ricorda la consacrazione degli altari delle cappelle laterali, avvenuta nel 1580.

