

Il disperso San Francesco che riceve le stigmate su disegno di Michelangelo per San Pietro in Montorio: un'indicazione di ricerca

[Flavia De Nicola](#)

ISSN 1127-4883 BTA - Bollettino Telematico dell'Arte, 11 Febbraio 2026, n. 999

<https://www.bta.it/txt/a0/09/bta00999.html>

Articolo presentato il 2 Febbraio 2026, Accettato in data 10 Febbraio 2026 e pubblicato in data 11 Febbraio 2026

precedente

successivo

tutti

area ricerca

PDF



Abstract

Il presente contributo si inserisce nel rinnovato quadro degli studi sul primo soggiorno romano di Michelangelo Buonarroti (1496–1501), che ha evidenziato la necessità di analizzare la produzione del giovane artista all'interno della rete di relazioni culturali attiva nella Roma di fine Quattrocento. In tale contesto, lo studio è incentrato sulla dispersa tavola raffigurante il *San Francesco che riceve le stigmate*, già esposta nella chiesa di San Pietro in Montorio, trascurata dalla letteratura critica nonostante le fonti concordino nell'attribuire a Michelangelo il disegno preparatorio e nel riconoscerle il valore di prima esperienza pittorica romana dell'artista. L'affidamento del convento di San Pietro in Montorio nel 1472 da parte di Sisto IV della Rovere alla Congregazione francescana degli Amadeiti, fondata da Fra Amadeo de Menes Sylva, suggerisce l'ipotesi che il dipinto dello stesso soggetto attribuito a Pedro Fernández, legato alla committenza degli Amadeiti ed ora conservato presso la Galleria Sabauda a Torino (inv. n. 261), possa essere messo in relazione con la tavola michelangiolesca. Lo studio intende quindi porre le basi per riesaminare il coinvolgimento del cardinale Raffaele Riario in questo episodio di committenza, inteso come parte della sua agenda curiale, radicata in una continuità culturale e consuetudine istituzionale della famiglia della Rovere con la tradizione francescana.

I - Introduzione

I più recenti studi sul primo soggiorno romano di Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564) tra il 1496 ed il 1501 hanno individuato la necessità di indagare la sua produzione artistica all'interno della rete di *sodalitas* culturale, ancora in fase di ricostruzione, intessuta tra committenti, umanisti ed artisti nella Roma del Rinascimento. ¹ Non fa eccezione il dipinto su tavola raffigurante *San Francesco che riceve le stigmate* che, disperso come anche un'altra opera del giovane Michelangelo, il *Cupido dormiente*, ² non ha ricevuto altrettanta attenzione da parte della letteratura critica. Eppure, questo dipinto, il cui disegno in base a tutte le fonti sarebbe da attribuirsi a Michelangelo, costituirebbe la prima opera di pittura eseguita dal giovane artista a Roma. Gli studi che hanno preso in considerazione questo episodio si sono limitati ad un esame parziale della storiografia artistica, non del tutto disadorna dalle tradizionali narrazioni scarsamente verificabili. Inoltre, hanno affrontato finora solo alcune considerazioni stilistiche in merito al presunto aspetto del disegno michelangiolesco, senza approfondire il contesto storico-culturale di questa occasione di committenza, né l'identità, le intenzioni e le relazioni del committente stesso, che pure avranno in parte informato i contenuti dell'opera.

Giorgio Vasari (1511 – 1574) stesso, nella seconda edizione delle *Vite*, menziona seppur implicitamente un coinvolgimento del cardinale Raffaele Riario (1461 – 1521) nella committenza al giovane Michelangelo del *San Francesco che riceve le stigmate*. [3](#) Tuttavia, la scarsa considerazione di Riario come possibile committente della tavola michelangiotesca oppure come figura che indirettamente assicurò a Michelangelo la committenza dell'opera per San Pietro in Montorio si inserisce coerentemente nell'annosa questione del più generale giudizio limitante sul suo ruolo in qualità di intellettuale e mecenate espresso dalla critica storiografica. [4](#)

Il presente studio, invece, selezionando le essenziali informazioni ricavate dalla storiografia artistica ed evidenziando il contesto di committenza, intende porre le basi per una nuova direzione di ricerca finalizzata alla comprensione del coinvolgimento di Michelangelo all'interno del contesto culturale romano. In base a tale contestualizzazione, l'occasione di committenza di un'opera a soggetto francescano quale la tavola del *San Francesco che riceve le stigmate* non deve intendersi casuale, ma da collocarsi all'interno dell'agenda curiale di Riario, primo committente e protettore di Michelangelo al principio del suo soggiorno romano, periodo al quale la tavola michelangiotesca deve essere assegnata.

II - Il San Francesco che riceve le stigmate su disegno di Michelangelo

L'opera michelangiotesca del *San Francesco che riceve le stigmate* fu commissionata probabilmente per essere esposta nella prima cappella a sinistra della chiesa di San Pietro in Montorio a Roma. Per la ricostruzione della storia e del possibile aspetto di questo dipinto, attualmente disperso, è necessario ripercorrere le informazioni ricavabili dalle fonti primarie. La prima menzione finora rinvenuta relativa al dipinto si riscontra nel manoscritto anonimo Magliabechiano databile all'incirca intorno al 1540: [5](#)

“Al dirimpetto di detta cappella [“In San Pietro a Montorio [...] a mano destra la prima cappella”] vi è una tauola d'altare, non molto grande, che vi è drento un San Franciescho, che ha le stimate, fatto a tempera, di mano di Michele Agnolo disegnato et forse colorito, et è una fiura tanto bene disegnata quanto fia possibile”. [6](#)

Non si trova invece alcun accenno all'opera nelle biografie michelangiotesche, quali lo stringato racconto di Paolo Giovio (1483 – 1552) nel *Michaelis Angeli vita*, redatto intorno al 1523-1527, [7](#) e la nota *Vita di Michelangiolo* di Ascanio Condivi (1525 – 1574) del 1553. [8](#)

È significativo che Benedetto Varchi (1503 – 1565) nell'*Orazione funerale* del 1564 menzioni invece il *San Francesco* come prima opera di pittura completamente di mano di Michelangelo:

“Cominciando dunque dalla Pittura lascerò indietro una tavola, che egli dipinse à tempera secondo la maniera antica, dove è un divotissimo san Francesco, quando egli chiese à M. Domeneddio, e meritò d'havere le stimate; la quale tavola si ritrova in Roma nella prima cappella à mano sinistra, quando l'huomo entra nella chiesa di san Piero à Montorio; né si può lodare degnamente se non col dire, che ella fu fatta da MICHELAGNOLO”. [9](#)

Le brevi parole del Varchi non lasciano spazio ad incertezze in merito alla piena paternità dell'opera, mentre confermano le altre testimonianze cinquecentesche circa il soggetto, la tecnica, il supporto e la collocazione presso San Pietro in Montorio.

Questa incongruenza in merito alla paternità della tavola per San Pietro in Montorio è stata spiegata da Michelangelo detto Lino Pesaro in base alla presunta esistenza, allo stato attuale delle ricerche non dimostrabile, di ben due opere di Michelangelo di tale soggetto. La prima consisterebbe in un disegno a matita sanguigna su cartone raffigurante “*Le Stimate di San Francesco*”, realizzato prima di partire da Firenze alla volta di Roma nel 1496 con l'intenzione di donarlo a Riario, che poi avrebbe permesso al barbiere-pittore di casa del cardinale di eseguire un suo dipinto. [10](#) La seconda opera corrisponderebbe ad una tavola quadrata dello stesso soggetto eseguita completamente da Michelangelo ad olio intorno al 1501 su commissione del cardinale Jean Bilhères de Lagraulas (c. 1430 o 1434/1439 – 1499) e donata poi alla chiesa di San Pietro in Montorio. [11](#) La scarsa precisione storica delle citazioni bibliografiche di Lino Pesaro non rendono tuttavia attendibile tale ipotesi.

Nella seconda edizione delle *Vite* del 1568, Vasari circoscrive l'intervento di Michelangelo sulla tavola per San Pietro in Montorio, riferendo che egli avrebbe approntato il solo cartone per l'opera raffigurante “*San Francesco che riceve le stimate*”, dipinta poi a tempera da un “barbiere” di Riario: [12](#)

“In quel tempo un barbiere del cardinale stato pittore, che coloriva a tempera molto diligentemente, ma non aveva disegno, fattosi amico Michelagnolo gli fece un cartone d'un San Francesco che riceve le stimate, che fu condotto con i colori dal barbieri in una tavoletta molto diligentemente: la qual pittura è oggi locata in una prima cappella entrando in chiesa a man manca di San Pietro in Montorio”. [13](#)

In linea con quanto riportato nel codice Magliabechiano, Vasari conferma il soggetto, la tecnica ed il supporto dell'opera, dipinta a tempera su tavola, le sue dimensioni relativamente contenute e la collocazione, ossia nella prima cappella a sinistra della chiesa di San Pietro in Montorio. Egli fornisce, inoltre, una conferma sul ruolo svolto da Michelangelo nell'esecuzione del dipinto, riconoscendogli l'invenzione ed il disegno, ma non la coloritura, la cui paternità risultava del resto già oggetto di dubbio nella fonte del 1540. Quanto alla collocazione temporale, apprendiamo da Vasari che il dipinto sarebbe databile all'anno in cui il giovane artista lavorava per Riario, quindi al 1496-1497.

Il resoconto vasariano fornisce anche un nuovo dato sul completamento del dipinto, “che fu condotto con i colori” da “un barbiere del cardinale”, legato da un rapporto di amicizia con Michelangelo. Pur collocando l'opera nel periodo in cui Michelangelo prestava servizio presso Riario, Vasari omette di menzionare il plausibile intervento diretto del cardinale come committente, presentando semplicemente la realizzazione dell'opera come un gesto di Michelangelo nei confronti del “barbiere” volto a sopperire alle carenze della sua formazione pittorica, in quanto quest'ultimo era diligente nel colorire ma “non aveva disegno”.

Seguendo l'interpretazione di Vasari, Henry Thode ha ritenuto che Michelangelo avesse eseguito il solo cartone dell'opera mentre era al servizio di Riario, datandolo intorno al 1496. [14](#) Anche Ettore Camesasca ha concluso che l'intervento di Michelangelo fu limitato all'esecuzione del solo cartone raffigurante “*S. Francesco stigmatizzato*”, ma ha posticipato la datazione dell'opera verso il 1500, collocandola cronologicamente nello stesso periodo della *Pietà* vaticana. [15](#) Concordando sull'intervento almeno a livello ideativo da ascrivere a Michelangelo, Cristina Acidini Luchinat ha invece proposto, più in generale, un *terminus ante quem* al 1501, data di conclusione del primo soggiorno romano del giovane artista. [16](#)

Un'altra fonte cinquecentesca introduce la figura del ferrarese Piero d'Argenta (*floruit* 1497 – 1529) come autore dell'opera per San Pietro in Montorio, documentato con il nome di Piero di Giannotto o d'Argiento come aiuto di Michelangelo nella sua bottega all'incirca tra il 1498 ed il 1509. [17](#) In un brano del manoscritto frammentario dell'artista e letterato spagnolo Pablo de Céspedes (c. 1538/1548 – 1608), [18](#) noto con il titolo *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*, pubblicato per la prima volta nell'Ottocento ma scritto intorno al 1570, si legge che il *San Francesco* in San Pietro in Montorio è da alcuni attribuito ad un certo “Pedro de Argento”:

“En lo primero de su mocedad, ó por mejor decir de su niñez, [Miguel Ángel] labró al temple algunas obras que no parecen, y un S. Francisco que está en S. Pedro de Montoro en Roma, aunque algunos dicen que es de mano de un cierto Pedro de Argento, discípulo ó practicante suyo, la qual obra por ser de aquella manera delicada de los templicistas, en cuyo tiempo se hizo, no es tan mirada”. [19](#)

Congiungendo le varie fonti, è stato perfino ipotizzato che il “barbiere” del cardinale Riario al quale fa riferimento Vasari fosse lo stesso Piero d'Argenta. [20](#) L'identità del barbiere di Riario, tuttavia, non è stata finora chiarita e la proposta di riconoscerlo nello stesso Piero d'Argenta non ha finora trovato un sicuro fondamento. Tale ipotesi presupporrebbe infatti la dimostrazione che Piero d'Argenta fosse inserito stabilmente presso casa Riario come un membro, più specificamente un barbiere-pittore, al servizio del cardinale, circostanza che allo stato attuale delle ricerche non risulta documentata. [21](#) Kathleen Christian ha proposto invece di identificare il barbiere-pittore di Riario con un certo Rossino, menzionato come “el rossino

barbiere del R.mo C.le di San Giorgio” oppure “Gasparri alias Rossino” in alcuni documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze. [22](#)

In ogni caso, la notizia di un possibile coinvolgimento di Piero d'Argenta poté essere raccolta da de Céspedes durante il suo soggiorno romano che si protrasse fino al 1577, forse suggerita da Tommaso de' Cavalieri (1509 – 1587), con il quale era entrato in stretto contatto, oppure da qualche circolo culturale spagnolo a Roma, considerando che San Pietro in Montorio era una fondazione spagnola. [23](#) Il convento di San Pietro in Montorio fu affidato nel 1472 dal prozio di Raffaele Riario, Sisto IV (nato Francesco della Rovere, 1414 – 1484, papa dal 1471 al 1484), alla Congregazione francescana degli Amadeiti, fondata da Fra Amadeo de Menes Sylva (c. 1420 – 1482), asceta di origine portoghese e confessore dello stesso papa, anch'egli di ascendenza francescana. Amadeo de Menes Sylva si occupò della ricostruzione ed ampliamento del convento, con il contributo diplomatico e finanziario di re Luigi XI di Francia (1423 – 1483) e, soprattutto, del re di Spagna Ferdinando II “il Cattolico” (1452 – 1516) ed Isabella di Castiglia (1451 – 1504), principali committenti della nuova chiesa. [24](#)

Legato alla committenza francescana è da segnalare un dipinto raffigurante significativamente lo stesso soggetto della tavola michelangiolesca di San Pietro in Montorio, ossia il *San Francesco d'Assisi riceve le stimmate*, ora conservato presso la Galleria Sabauda a Torino ma forse proveniente dal convento di San Francesco di Subiaco, attribuito al pittore spagnolo Pedro Fernández de Murcia (c. 1480 – post 1521), conosciuto con diversi appellativi e detto anche “Pietro ispano” [Fig. 1]. [25](#)



Fig. 1 – Pedro Fernández detto Pedro Ispano, *San Francesco d'Assisi riceve le stimmate*, c. 1512 - 1516, tempera su tavola, 200 x 150 cm (senza cornice), Torino, Musei Reali Torino, Galleria Sabauda, inv. n. 261. CC BY-SA 4.0. Su concessione del MiC-Musei Reali. Foto cortesia Flavia De

Nicola

Il dipinto è stato messo in relazione con il periodo romano dell'artista, durante il quale si colloca anche la *Visione del beato Amadeo Menez da Sylva* di Palazzo Barberini, destinata al romitorio di San Michele Arcangelo a Montorio Romano, in Sabina vicino Rieti, non distante dal convento amadeita di Santa Maria delle Grazie presso Scandriglia. [26](#) Il dipinto raffigura

una delle visioni mistiche del già menzionato Amadeo de Menes Sylva. Entrambi i dipinti di Pedro Fernández sono associati alla committenza dei francescani Amadeiti, che diede origine ad una produzione di immagini estesa a tutti gli eremi del Lazio e, successivamente, della Lombardia. [27](#) Tale legame con gli Amadeiti suggerisce che il *San Francesco d'Assisi riceve le stimmate* sia da porre in stretta relazione con la tavola michelangiolesca di San Pietro in Montorio, probabilmente vista da Pedro Fernández durante il suo soggiorno a Roma nel primo Cinquecento.

È importante a tal proposito ribadire la rilevanza storica di San Pietro in Montorio per la comunità degli spagnoli a Roma. [28](#) In virtù della possibile frequentazione di San Pietro in Montorio da parte di un altro artista spagnolo, Alonso Berrugete (1488 – 1561), durante il suo soggiorno romano all'inizio del Cinquecento, Jesús María Parrado del Olmo ha proposto che il rilievo dello stesso soggetto, collocato nel primo ordine del retablo maggiore della chiesa di Santiago el Mayor a Cáceres in Spagna, ad opera di Berrugete, possa essersi ispirato alla tavola michelangiolesca vista a Roma diversi anni prima. Il contratto per il retablo fu stipulato con l'artista nel 1557 da parte di Francisco de Villalobos Carvajal, esecutore testamentario di Francisco de Carvajal, canonico di Plasencia. Anche se l'opera rimase incompiuta alla morte di Berrugete, il rilievo con la *Stigmatizzazione di San Francesco* risalta per la qualità ed il dinamismo dell'esecuzione, mostrando un'originale interpretazione del modello michelangiolesco, mentre la scelta del soggetto è stata messa in relazione da Parrado del Olmo con la volontà di onorare il santo eponimo del committente. [29](#)

La tavola michelangiolesca rimase quindi esposta presso San Pietro in Montorio per buona parte del Cinquecento, dove fu probabilmente vista dai già menzionati artisti spagnoli, Pedro Fernández e Alonso Berrugete. A tal proposito, Cristina Acidini Luchinat concorda con gli studiosi che datano la rimozione della tavola dalla cappella verso la fine del Cinquecento, prima della decorazione della cappella a fresco ad opera di Giovanni de' Vecchi (c. 1536 – 1614), [30](#) databile tra il 1594 ed il 1609. [31](#) La studiosa, inoltre, dà credito all'ipotesi che essa fosse comunque rimasta fino al pieno Seicento presso i frati Minori Osservanti ai quali fu affidato il convento di San Pietro in Montorio nel 1626. [32](#)

In base alle fonti, infatti, prima della sua definitiva dispersione, l'opera rimase a lungo in loco, visto che potrebbe identificarsi con il “*S. Francesco*” dipinto a tempera su tavola, in cattive condizioni, rammentato ancora nel Seicento nella sacrestia della chiesa di San Pietro in Montorio, come emergerebbe dalle memorie del pittore romano Gaspare Celio (1571 – 1640), pubblicate nel 1638. [33](#)

“Vi era un S. Francesco in tavola fatto, à tempera dove hora è il Choro, che l'hanno portato nella Sacristia, mà prima volendolo levare li frati, l'avevano guasto, e poi malamente concio, nondimeno vi ne resta il Compagno del Santo che mostra quello che era”. [34](#)

Avvalorare l'identificazione del *S. Francesco* localizzato nella sacrestia con il dipinto su disegno di Michelangelo implicherebbe l'acquisizione, dal testo di Celio, di ulteriori preziose notizie in merito alla sua vicenda conservativa. In particolare, si potrebbe ipotizzare che la tavola fu prima spostata per essere esposta sulla parete del coro, retrostante all'altare maggiore, per poi essere collocata in sacrestia. La valutazione della funzione del dipinto come pala d'altare della cappella laterale e poi il suo posizionamento in un'area prominente e significativa della chiesa quale il coro porterebbe anche ad una riconsiderazione delle dimensioni relative della tavola, non necessariamente contenute come sostenuto dalle fonti precedenti.

Lo spostamento della tavola in sacrestia è più tardi confermato anche da padre Sebastiano Resta (1635 – 1714), come emerge dalla trascrizione del suo testo effettuata dai Richardson contenuta in un volume conservato presso il Department of Manuscripts della British Library di Londra. Resta riporta che il dipinto fu ulteriormente spostato dalla prima alla seconda sacrestia e, potendo vedere l'opera e notare nel suo stile un suo probabile attardamento quattrocentesco, informò i frati che non era del Perugino (c. 1446 – 1523), come si era ritenuto, bensì “la prima opera che faceva in Roma M. Angelo et in stile antico”. [35](#)

Inserito nella stessa pagina della trascrizione dei Richardson dal testo di Resta, il ritaglio di uno schizzo realizzato “a memoria” da Resta permette una vaga ricostruzione della

composizione della tavola michelangelolesca [Fig. 2].



Fig. 2 – Sebastiano Resta, San Francesco che riceve le stigmate, copia da Piero d'Argenta [?], dimensioni del frammento: 35 x 52 mm, in "Father Resta's Remarks on the Drawings", from the British Library Collection: MS Landsdowne 802, libro L, f. 214, nn. 56-57, Londra, British Library, Department of Manuscripts. Foto cortesia Flavia De Nicola

Nell'appunto preso da Resta su questo frammento, si legge:

“Quello [le Stigmate] di M. Angelo va in questo modo per quanto mi ricordo et il disegno qui sopra lo credo di Gio. de Vecchi di cui è la Capella”. [36](#)

Il disegno dell'opera di Giovanni de' Vecchi, eseguito da Resta e che doveva accompagnare il già menzionato schizzo, non è stato finora rintracciato ma doveva probabilmente ritrarre l'affresco centrale raffigurante *San Francesco che riceve le stigmate* che è attualmente visibile nella stessa cappella in luogo della tavola perduta. [37](#)

In base allo schizzo di Resta, Michael Hirst ha ipotizzato che la forma della pala michelangelolesca fosse orizzontale e che ritraesse san Francesco in primo piano e, più arretrata, la figura inginocchiata di frate Leone sullo sfondo roccioso de La Verna, il santuario francescano sul versante meridionale del monte Penna. [38](#) Cristina Acidini Luchinat sostiene di riconoscervi sul lato sinistro dello schizzo anche il cosiddetto “Sasso Spicco”, la fenditura dove San Francesco meditava sulla Passione di Cristo. [39](#) Pur nei limiti di una ripresa iconografica non affidabile, Hirst ha ritenuto di poter ravvisare nella derivazione di Resta la resa della figura di san Francesco caratterizzata da un “vigoroso contrapposto”, valutato come un contributo originale del disegno di Michelangelo che si contraddistinguerebbe dalle “più passive rappresentazioni del santo ancora evidenti nelle recenti opere di Benedetto da Maiano o di Domenico Ghirlandaio”. [40](#)

Domenico Bigordi, detto “il Ghirlandaio” (1449 – 1494), presso la cui bottega pittorica Michelangelo si era formato, doveva comunque figurare tra i riferimenti del giovane artista per il disegno della tavola, in quanto nello schizzo di Resta ritengo di scorgervi un richiamo compositivo al dipinto raffigurante le *Stigmate di San Francesco*, eseguito per il ciclo di affreschi nella Cappella Sassetti (1482-1485) della chiesa di Santa Trinita a Firenze. [41](#) Dello stesso avviso è anche Cristina Acidini Luchinat, la quale riconosce nella figura del San Francesco michelangelolesco la stessa posa ed orientamento dell'esempio di Ghirlandaio, concordando con Hirst circa la maggiore potenza del disegno di Michelangelo. In particolare, la torsione del busto quasi frontale si contrappone al movimento opposto delle anche, con l'avanzamento della gamba sinistra resa di profilo, fornendo un precoce esempio di andamento

serpentinato. [42](#) È interessante aggiungere che l'affresco di Ghirlandaio è stato considerato anche la fonte di un dipinto ad olio su tavola dello stesso soggetto e di bottega ghirlandaiesca, datato tra il 1485 ed il 1490, proveniente dal Convento delle Murate di Firenze, per il quale si è ipotizzato l'uso dello stesso cartone [Fig. 3]. [43](#)



Fig. 3 – Maestro del Tondo Borghese [bottega di Domenico Bigordi, detto Domenico Ghirlandaio], San Francesco d'Assisi riceve le Sacre Stimate, olio su tavola, c. 1485 – 1495, olio su tavola, 103 x 81.5 cm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Galleria Palatina ed Appartamenti Reali, inv. 1890 n. 5997. ©Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi. Foto cortesia Flavia De Nicola

Dopo essere stata vista da Sebastiano Resta, la tavola michelangiolesca è ricordata anche da Filippo Titi (1639 – 1702). Tuttavia, Titi afferma che il dipinto realizzato su disegno di Michelangelo sia identificabile con uno eseguito da Giovanni de' Vecchi e presente nella stessa chiesa:

“Il quadro dove è colorita l'istoria delle Stimate di s. Francesco nella cappella contigua [a quella “rinovata dal Cav. Bernino”], fu dipinto da Gio: de' Vecchi con disegno del Bonarroti [...]”. [44](#)

Forse riprendendo una notizia pubblicata anche da Gasparo Alveri nel 1664 (*floruit* XVII secolo), [45](#) è possibile che Titi si riferisca nello specifico al dipinto a fresco di Giovanni de' Vecchi nella stessa cappella, ritenendolo eseguito su disegno di Michelangelo. Essendo in realtà molto più tardo, l'affresco potrebbe al massimo richiamare la tavola michelangiolesca, presentandone “un suo lontano riflesso” in quanto dello stesso soggetto [46](#) e nel caso in cui essa fosse stata vista dal pittore prima della sua rimozione dalla cappella. Seppure erroneamente diffusa nella guidistica e riportata anche su una pianta ottocentesca della chiesa di San Pietro in Montorio [Fig. 4], l'eventualità che de' Vecchi avesse realizzato l'opera direttamente dal cartone di Michelangelo è stata esclusa principalmente per motivi cronologici anche da Giovanni Bottari, [47](#) così come nell'edizione critica Le Monnier delle *Vite* vasariane [48](#) e da Camesasca, [49](#) mentre è risultata del tutto da respingere l'ipotesi che l'opera di de' Vecchi “copra l'originale michelangiolesco”. [50](#)

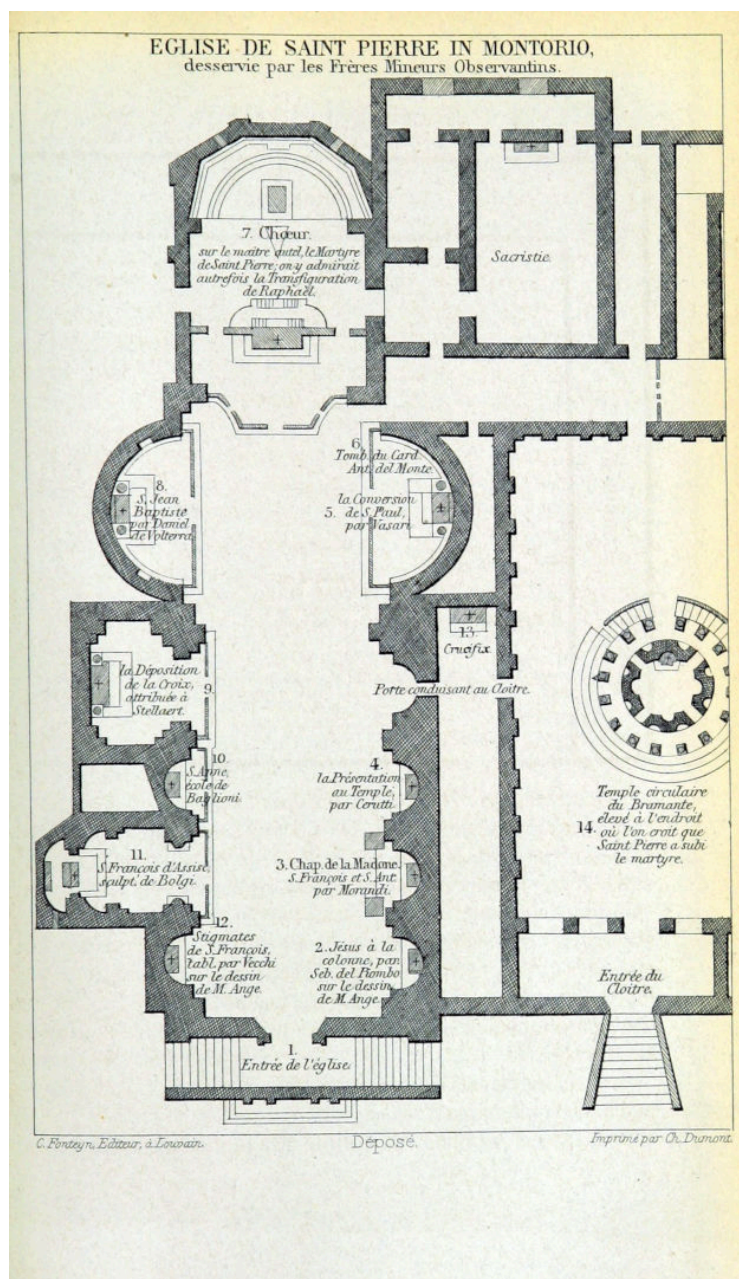


Fig. 4 – Édouard Philippe Jacques de Bleser, Église de Saint Pierre in Montorio : desservie par les Frères Mineurs Observantins, in "Rome et ses monuments. Guide du voyageur catholique dans la capitale du monde chrétien [...] Avec cinquante-et-un plans annotés", Louvain, 1866, p. 403, Londra, British Library, The British Library @ Flickr Commons. Foto cortesia Flavia De Nicola

Tornando alla testimonianza di Titi, non è sostenibile ritenere con certezza che la tavola michelangiolesca fosse ancora collocata nella seconda sacrestia al tempo in cui scrive Titi stesso. Ciononostante, sulla base delle testimonianze in parte convergenti di Gaspare Celio e Sebastiano Resta, è verosimile che il dipinto sia rimasto presso San Pietro in Montorio per una parte significativa del Seicento.

Ancora più incerte possono essere definite le circostanze della sua dispersione, da chiarire auspicabilmente con una più sistematica ricerca archivistica, che agevolerebbe un potenziale ritrovamento dell'opera. A tal proposito, Cristina Acidini Luchinat ha proposto di ricercare la perduta tavola michelangiolesca nei conventi dei frati Francescani Minori in Italia ed anche in Spagna, dove ipotizza anche che possa essere stata inviata per interessamento della nazione spagnola di Roma. [51](#)

Un contributo che bisognerebbe prendere in considerazione per una più completa analisi storiografica è la trascurata relazione redatta dal già menzionato collezionista Lino Pesaro, [52](#) finora rinvenuta in un'unica copia presso la biblioteca del Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut. La relazione di Pesaro, oltre a fornire una diversa interpretazione delle

fonti circa la presenza di due opere di Michelangelo sullo stesso soggetto, contiene la proposta di riconoscere il dipinto michelangiolesco in una tavola ad oggi dispersa ma apparsa sul mercato antiquario nel primo Novecento [Fig. 5]. [53](#)



Fig. 5 – Anonimo, Le Stimate di San Francesco d'Assisi, olio su tavola, 62.5 x 62.5 cm, collezione privata, ubicazione sconosciuta. Riproduzione da PESARO 1923, s.n. [p. 1], conservato presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut. Foto cortesia Flavia De Nicola

A sostegno di tale proposta, la relazione di Pesaro è accompagnata da tre perizie. La prima perizia tecnica è firmata dal restauratore Luigi Cavenaghi (1844 – 1918) a Parigi il 26 ottobre 1891, in occasione di un esame diretto dell'opera richiesto da Marcel Durville. Cavenaghi ha l'opportunità di notare che la tavola è “perfettamente conservata” e rinforzata da un'armatura lignea francese databile alla prima metà dell'Ottocento. [54](#) A corredo della stessa relazione, una successiva perizia sul dipinto, eseguita in Francia il 9 maggio 1919 dallo storico dell'arte August Liebmann Mayer (1885 – 1944), è volta a stabilire l'autenticità dell'opera come autografa di Michelangelo, analizzandone la tecnica pittorica ad olio su tavola, realizzata su una preparazione con mistica a base di gesso di Bologna, lacca orientale, resina di ciliegio e cera vergine. Sul piano stilistico, Liebmann Mayer vi riconosce il plasticismo michelangiolesco nei panneggi, mentre opera dei confronti anatomici e compositivi con altre opere di Michelangelo. [55](#) La terza ed ultima perizia eseguita a Parigi, dove si trovava la tavola a quel tempo, è firmata dallo storico dell'arte americano Frederick Mason Perkins (1874 – 1955) ed è nuovamente basata su considerazioni principalmente stilistiche. [56](#)

A prescindere dall'intenzionalità della relazione di accreditare la tavola analizzata come opera autografa di Michelangelo, che solleva delle perplessità, appare invece di particolare interesse la sezione successiva su “*Il ritrovamento della preziosa tavola del Michelangelo [...]*”, firmata dallo stesso Lino Pesaro a Milano il 22 maggio 1923, nella quale sono fornite alcune informazioni che potrebbero risultare utili al rintracciamento dell'opera in questione ed alla sua restituzione al dibattito critico contemporaneo. [57](#)

Nello specifico, si rivela che fu lo storico e critico francese Hippolyte Adolphe Taine (1828 – 1893) a notare l'opera ad un'asta pubblica di libri antichi ed opere d'arte il 3 ottobre 1891 in rue Drouot a Parigi, che dovrebbe corrispondere alla vendita presso l'Hôtel Drouot annunciata sull'omonima gazzetta del 3-4 ottobre 1891. [58](#) Taine vide la tavola esposta su una cassapanca fiorentina quattrocentesca accompagnata da un'attribuzione ad Andrea del Castagno, che mise in dubbio propendendo invece per Michelangelo. Il giorno successivo, si recò nuovamente alla vendita accompagnato dallo storico italiano Cesare Ambrogio Cantù (1804 – 1895), che

convalidò la sua opinione. In base al resoconto di Pesaro, Cantù scrisse a Luigi Cavenaghi per invitarlo a Parigi, al fine di valutare una possibile acquisizione per la Pinacoteca di Brera. Cavenaghi si recò a Parigi la settimana successiva per scoprire che due giorni prima la tavola era stata già venduta ad un mercante internazionale d'arte di Parigi. L'opera fu comunque ancora visibile a Cavenaghi presso il pittore G. Lambert in rue de Courcelles 93 a Parigi. A questo periodo risalirebbe la perizia tecnica di Cavenaghi, alla quale ne seguirono altre, tra le quali quella di Liebmayer. Verso la fine del 1919, la tavola fu venduta ad uno straniero, segnandone l'ultima informazione nota. Da Pesaro apprendiamo che Cantù effettuò delle ricerche sulla provenienza della tavola, precisando che fu conservata presso un convento della Normandia fino verso la fine del Settecento e, dopo la soppressione rivoluzionaria, fu tramandata di famiglia in famiglia sino alla sua ricomparsa in occasione della vendita del 1891. Pesaro conclude che il 7 marzo 1923 a Parigi un mercante d'arte internazionale gli rivelò di aver venduto qualche anno prima la tavola ritenuta di Michelangelo, dando conferma del suo ritrovamento sul mercato antiquario. Pesaro riferisce infine di aver ricevuto un dossier originale, corredato da documenti fotografici e presumibilmente dalle perizie presentate nella sua relazione, da un amico indicato unicamente con l'iniziale "W.", lasciando intendere di riproporre questa documentazione con l'intenzione di favorire il rientro dell'opera in Italia. [59](#) La relazione finale redatta da Pesaro nel 1923 risulta, almeno nell'esemplare conservato presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, accompagnata da una sola testimonianza visiva della tavola [Fig. 5].

III - Conclusioni

Il lavoro sul quale Michelangelo era probabilmente intervenuto deve essere incluso nell'ambito della committenza di Riario, se si considera che il presunto barbiere che ne completò la coloritura rientrava nel circolo di conoscenze del cardinale e che quest'ultimo abbia potuto intercedere per l'assegnazione dell'originario incarico al giovane artista.

Pronipote di Sisto IV, Riario avviò la propria ascesa ai più alti uffici della Curia romana durante il pontificato sistino, dapprima come cardinale e successivamente come camerlengo o camerario di Santa Romana Chiesa. Il suo coinvolgimento nella committenza di un'opera a soggetto francescano per una chiesa tradizionalmente affidata all'Ordine dei Frati Minori è leggibile come parte della sua agenda curiale autonoma, ma radicata in una continuità culturale e consuetudine istituzionale della famiglia della Rovere con la tradizione francescana. [60](#)

In conclusione, il riferimento a questa opera grafica preparatoria per il dipinto testimonierebbe anche la poliedricità dell'impegno mecenatistico di Riario nei confronti di Michelangelo, configurandolo più in generale non solo come committente di opere scultoree, come il *Bacco*, ma anche di pitture.

IV - Appendice documentaria

IV.1 BL, MS Landsdowne 802, L, 214, nn. 56-57

56. Gio: de Vecchi

57. In S. Pietro in Montorio M. A. Buonarota aveva fatto fare al Barbieri con suo disegno nella maniera antica sotto un S. Francesco che riceve le Stimmate in questo andare, ma con le mani alzate incontro al Christo; ma tutto il Campo e la Situatione a questo modo. Il Fratino lontano sede meglio e più attento, come accenno rozzam.te qui sotto di mia mano, e scusami, so lo fatto male, perché non sono Pittore, ma perché si veda l'inventione di M. Angelo, lo segno a memoria come so.

Col tempo fu levato il d.o Quadro che stava attaccato al muro alla p.a Capella entrando et era in tavola fu portato in sagrestia pa [prima], poi fu trasportato nell segrestia 2.da in [sospetto] che fusse di Pietro Perugino; ma io me ne accorsi, e lo notificaì come cosa singolare per la prima opera che faceva in Roma M. Angelo et in stile antico.

[Quello di M. Angelo va in q.to modo p. quanto mi ricordo et il disegno qui sopra lo credo di Gio. de Vecchi di cui è la Capella]

Abbreviazioni manoscritti

AB, XXIII

Archivio Buonarroti, Casa Buonarroti, Firenze, XXIII, n. 1, orig. autogr.

BAV, Cicognara IV.2390, III

Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, Cicognara, IV.2390, Vol. III, p. 952.

BL, MS Landsdowne 802, L, 214, nn. 56-57

British Library, Londra, MS Landsdowne 802, *Father Resta's Remarks on the Drawings*, libro L, f. 214, nn. 56-57.

BNF, Cod. Magliab. XVII, 17

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Anonimo Fiorentino, *Codice Magliabechiano*, “I. Ricordo di alcuni più famosi monumenti d'arte in Roma, scritto negli anni 1544-1546”, classe XVII, numero 17.

NOTE

[1](#) DE NICOLA 2025, pp. 23-25. Sulle relazioni umanistiche nella Roma del tardo Quattrocento, si vedano: COLONNA 2012, pp. 20, 79, 82, 189-190, 193, 209; COLONNA 2016, pp. 27-28 sgg.; COLONNA 2023, pp. 53-54; TORCH 2024, pp. 31-47, e bibliografia precedente.

[2](#) DE NICOLA 2018, *passim*; DE NICOLA 2020, pp. 606-610; DE NICOLA 2025, pp. 85-100, e bibliografia precedente.

[3](#) VASARI 1991 (1568), p. 1207.

[4](#) CONDIVI 1927 (1553) p. 27; “[Michelangelo] fu subito condotto a Roma et acconcio col cardinale San Giorgio, dove stette vicino a un anno, che come poco intendente di queste arti, non fece fare niente a Michelagnolo”, cfr. VASARI 1991 (1568), p. 1207; FROMMEL 1999, p. 148; BENTIVOGLIO 1982, p. 32. Tra le poche eccezioni, si vedano: WIND 1969, pp. 177-190; BACCI 1985, pp. 131-134; HIRST – DUNKERTON 1997, p. 31; RISALITI – VOSSILLA 2007, p. 13.

[5](#) Cfr. FREY 1892, p. 129, n. 6, citato anche in AGOSTI – HIRST 1996, p. 684; HIRST – DUNKERTON 1997, appendice A, pp. 81-83. Ettore Camesasca propone la datazione del codice al 1537-1542, si veda CAMESASCA 1966, p. 86, n. 7, mentre Cristina Acidini Luchinat la posticipa al 1550 circa, si veda ACIDINI LUCHINAT 2007, p. 59, n. 37.

[6](#) BNF, Cod. Magliab., XVII, 17, citato anche in FREY 1892, p. 129, n. 6.

[7](#) GIOVIO 1971, *passim*.

[8](#) CONDIVI 1927 (1553), *passim*; HIRST – DUNKERTON 1997, p. 48, n. 3.

[9](#) VARCHI 1564, pp. 15-16.

[10](#) PESARO 1923, pp. 6-7.

[11](#) PESARO 1923, p. 8.

[12](#) HIRST – DUNKERTON 1997, p. 48, n. 3; CAMESASCA 1966, p. 86, n. 7.

[13](#) VASARI 1991 (1568), p. 1207.

[14](#) THODE 1902, p. 345.

[15](#) CAMESASCA 1966, pp. 83; 86, n. 7.

[16](#) ACIDINI LUCHINAT 2007, p. 55.

[17](#) Si veda ad esempio la Lettera VI, spedita sabato 19 dicembre 1500 da Lodovico Buonarroti in Firenze al figlio Michelangelo Buonarroti in Roma, cfr. AB, XXIII, n. 1, citato in POGGI 1965, pp. 9-10; DE TOLNAY 1947 (1943), p. 28, p. 55 n. 96; AGOSTI – HIRST 1996, p. 683; HIRST – DUNKERTON 1997, p. 81.

[18](#) Su Pablo de Céspedes, si vedano: MULLER 1996, p. 89; LAPAZ – CUADRO 1998, *passim*; AGOSTI 1992, *passim*.

[19](#) CEÁN BERMÚDEZ 1800, p. 307; Cfr. “Nella sua prima giovinezza, o per meglio dire nella sua fanciullezza, [Michelangelo] dipinse a tempera alcune opere che non compaiono e un San Francesco che si trova in San Pietro in Montorio, sebbene alcuni dicano che sia di mano di un certo Piero d'Argenta, un suo allievo o un suo praticante, la cui opera non è molto ammirata, essendo in quel delicato stile dei pittori a tempera di quel tempo”, citato in HIRST – DUNKERTON 1997, p. 82.

[20](#) AGOSTI – HIRST 1996, pp. 31 sgg.; ACIDINI LUCHINAT 2007, p. 59, n. 38.

[21](#) AGOSTI – HIRST 1996, p. 684; “L'identificazione di questo membro della casa Riario con Piero d'Argenta è ancora l'anello mancante della catena”, cfr. HIRST – DUNKERTON 1997, p. 82.

[22](#) CHRISTIAN 2025, pp. 272-273, n. 43.

[23](#) AGOSTI – HIRST 1996, pp. 683-684; HIRST – DUNKERTON 1997, p. 82; ACIDINI LUCHINAT 2007, p. 55.

[24](#) VANNICELLI 1971, p. 7; BENZI 1990, pp. 120-123; FROMMEL 2017, p. 115.

[25](#) Pedro Fernández, *San Francesco d'Assisi riceve le stimmate*, c. 1512 - 1516, tempera su tavola, 200 x 150 cm (senza cornice), Torino, Musei Reali Torino, Galleria Sabauda, inv. n. 261, cfr. CAPRETTI – GABRIELLI – CALDERA 2012 e bibliografia citata; GIUSTI – DE CASTRIS 1988, p. 22; TANZI 1997, pp. 30-32, cat. 8, Fig. 14.

[26](#) Pedro Fernández, *La visione del beato Amedeo Menez de Sylva*, c. 1513 - 1514, olio su tavola, 277 x 320 cm, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, Palazzo Barberini, Inv: 3574. Si vedano: TANZI 1997, p. 27; CANTATORE 2010, pp. 462-463.

[27](#) GIUSTI – DE CASTRIS 1988, p. 22.

[28](#) *SAN PIETRO IN MONTORIO* 2004, *passim*; CIPRIANI 1986, *passim*; *TEMPIETTO DI BRAMANTE* 2017, pp. 335-378.

[29](#) PARRADO DEL OLMO 2011, pp. 65-68.

[30](#) AGOSTI – HIRST 1996, p. 684; “La pittura della Capella incontro [alla “prima alla destra entrando”] tutta à fresco con S. Francesco, che riceve le stimate di Giovanni di Vechi”, cfr. CELIO 1638, p. 77.

[31](#) PINELLI 1977, pp. 59-60, n. 10; GIGLI 1987, p. 33; HIRST – DUNKERTON 1997, p. 83; ACIDINI LUCHINAT 2007, p. 59, n. 39.

[32](#) ACIDINI LUCHINAT 2007, p. 55.

[33](#) CELIO 1638, pp. 77-78, citato anche in AGOSTI – HIRST 1996, p. 684.

[34](#) *Ivi*, p. 78.

[35](#) BL, MS Landsdowne 802, L, 214, nn. 56-57, citato anche in HIRST – DUNKERTON 1997, p. 83. Si veda l'Appendice documentaria IV.1. Su Sebastiano Resta, si vedano anche: POPHAM 1937, pp. 1-15; *POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA* 2015, *passim*, e bibliografia precedente.

[36](#) BL, MS Landsdowne 802, L, 214, nn. 56-57, citato anche in HIRST – DUNKERTON 1997, p. 83. Si veda l'Appendice documentaria IV.1. Un altro schizzo di Resta raffigurante il San Francesco ed una testa anch'essa forse riferibile all'opera michelangiolesca è tra le postille all'esemplare Cicognara delle *Vite* vasariane, cfr. BAV, Cicognara IV.2390, III, p. 952, si vedano: *POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA* 2015, p. 28, Fig. 14; pp. 215-216, n. 674; COLZANI 2020, p. 92, n. 2.

[37](#) VANNICELLI 1971, pp. 137-139.

[38](#) AGOSTI – HIRST 1996, p. 684; HIRST – DUNKERTON 1997, p. 83.

[39](#) ACIDINI LUCHINAT 2007, p. 55.

[40](#) AGOSTI – HIRST 1996, p. 684; HIRST – DUNKERTON 1997, p. 83.

[41](#) DE NICOLA 2025, p. 170; p. 235, Fig. 32.

[42](#) ACIDINI LUCHINAT 2007, p. 55.

[43](#) Bottega di Domenico Ghirlandaio (Bastiano Mainardi?), *San Francesco d'Assisi riceve le stimmate*, c. 1485 - c. 1490, olio su tavola, 103 x 81.5 cm, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, inv. 1890, 5997, cfr. ROMAGNOLI – SFRAMELI – NAVARRO, 2007. Si vedano anche: CADOGAN 2000, pp. 230-236, n. 16; *MAESTRI E BOTTEGHE* 1992, pp. 149-151.

[44](#) TITI 1763 (1674), p. 40.

[45](#) “La quinta Cappella della detta parte è dedicata alle stimmate di S. Francesco, e vi è la sua immagine dipinta da Giovanni de Vecchi con il disegno del Buonarroti”, cfr. ALVERI 1664, p. 310, citato in FALABELLA 2004, p. 159; HIRST – DUNKERTON 1997, p. 83.

[46](#) CAMESASCA 1966, p. 86, n. 7; DE TOLNAY 1947 (1943), p. 27, p. 56, n. 102.

[47](#) “Il s. Francesco, che il Vasari dice essere stato dipinto sul disegno del Bonarroti dal barbiere del cardinal Riario, secondo il Titi nelle pitture di Roma &c. fu colorito da Giovanni de'Vecchi. Ma il Baglioni nella vita di esso Giovanni asserisce, che egli non dipinse la tavola, ma le altre pitture, che sono in detta cappella. E in effetto non concorderebbe l'età, poiché nel tempo, che il Bonarroti stava in casa del detto cardinale, Giovanni de' Vecchi non era nato, essendo morto, secondo il detto Baglioni nel 1614”, cfr. VASARI 1760 (1568), pp. 199-200, n. 2.

[48](#) “Evvi tuttavia in questo luogo un San Francesco; ma dicesi dipinto a olio e da Giovanni de' Vecchi, morto nel 1614. Noi crediamo che esso non sia stato fatto sul cartone del Buonarroti, come dicono gli autori delle Guide, ma che niente altro abbia di comune con quello di Michelangiolo, fuorché il soggetto. Del quadro primiero ignoriamo la sorte”, cfr. VASARI 1856 (1568), p. 169, n. 2.

[49](#) CAMESASCA 1966, p. 86, n. 7; “Nella chiesa di s. Pietro Montorio la prima cappella a man manca di s. Francesco tutta fu da lui [“Gio. De' Vecchi”] in fresco dipinta”, cfr. BAGLIONE 1642, p. 128.

[50](#) CAMESASCA 1966, p. 86, n. 7.

[51](#) ACIDINI LUCHINAT 2007, p. 55.

[52](#) Su Lino Pesaro collezionista, si veda STAUDACHER 2017, *passim*.

[53](#) PESARO 1923, *passim*.

[54](#) Perizia di Luigi Cavenaghi, in PESARO 1923, p. 11.

[55](#) Perizia di August Liebmann Mayer, in PESARO 1923, pp. 13-16.

[56](#) Perizia di Frederick Mason Perkins, in PESARO 1923, pp. 17-19.

[57](#) PESARO 1923, pp. 21-24.

[58](#) GAZETTE 1891, [p. 1] (prima pagina). Di questa vendita, tuttavia, non si è ancora rintracciato il catalogo.

[59](#) PESARO 1923, pp. 21-24.

[60](#) DE NICOLA 2025, pp. 33-38.

Bibliografia citata

ACIDINI LUCHINAT 2007

Cristina ACIDINI LUCHINAT, *Michelangelo pittore*, Milano, Federico Motta Editore, 2007.

AGOSTI 1992

Giovanni AGOSTI, *Michelangelo e i Lombardi, a Roma, attorno al 1500*, in “Studies in the History of Art”, 1992, National Gallery of Art, 33, pp. 18-36.

AGOSTI – HIRST 1996

Giovanni AGOSTI e Michael HIRST, *Michelangelo, Piero d'Argenta and the Stigmatization of St. Francis*, in “The Burlington Magazine”, Burlington Magazine Publications Ltd., October 1996, pp. 683-684.

ALVERI 1664

Gasparo ALVERI, *Della Roma in ogni stato di Gasparo Alveri parte seconda [...]*, in Roma, nella Stamparia di Fabio di Falco, 1664.

BACCI 1985

Mina BACCI, *Le fonti letterarie del Bacco di Michelangelo e il problema del committente*, in “Antichità viva”, Editrice Edam, 1985, XXIV, 1-2-3, pp. 131-134.

BAGLIONE 1642

Giovanni BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti: Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642[...]*, In Roma, Nella Stamperia d'Andrea Fei, 1642.

BENTIVOGLIO 1982

Enzo BENTIVOGLIO, *Nel cantiere del Palazzo del Card. Raffaele Riario (la Cancelleria). Organizzazione, maestranze, personaggi*, in “Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura”, Istituto di storia dell'Architettura, 27, 169/174, 1982, pp. 27-34.

BENZI 1990

Fabio BENZI, *Sisto IV Renovator Urbis : Architettura a Roma 1471-1484*, Roma, Officina Edizioni, 1990.

CADOGAN 2000

Jean K. CADOGAN, *Domenico Ghirlandaio : artist and artisan*, New Haven, Yale University Press, 2000.

CAMESASCA 1966

Ettore CAMESASCA, *L'opera completa di Michelangelo pittore*, presentazione di Salvatore QUASIMODO, apparati critici e filologici di Ettore CAMESASCA, Milano, Rizzoli Editore, 1966.

CANTATORE 2010

Flavia CANTATORE, *A proposito del tempietto di San Pietro in Montorio*, in “Metafore di un pontificato : Giulio II (1503-1513)” (Roma, 2-4 dicembre 2008), a cura di Flavia Cantatore, Myriam Chiabò, Paola Farenga, Maurizio Gargano, Anna Morisi, Anna Modigliani, Franco Piperno, Roma, Roma nel Rinascimento, R.R. inedita, 44 saggi, 2010, pp. 457-481.

CEÁN BERMÚDEZ 1800

Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, Vol. V, 1800.

CELIO 1638

Gaspare CELIO, *Memoria fatta dal signor Gaspare Celio dell'habito di Cristo Delli nomi, dell'Artefici delle Pitture che sono in alcune Chiese, Facciate, e Palazzi di Roma*, Napoli, per Scipione Bonino, 1638.

CHRISTIAN 2025

Kathleen W. CHRISTIAN, *Raffaele Riario, Jacopo Galli, and Michelangelo's Bacchus, 1471–1572*, Brepols, Turnhout, 2025.

CIPRIANI 1986

Luigi CIPRIANI, *S. Pietro in Montorio & il Tempietto del Bramante : studio storico-giuridico*, Roma, Pro manuscripto, 1986.

COLONNA 2012

Stefano COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili e Roma : metodologie euristiche per lo studio del Rinascimento*, Roma, Gangemi Editore, 2012.

COLONNA 2016

ID., *De Naevia et Amore : Riflessioni critiche su Nevia polisemantica e il mito di Bruto nella cerchia del Polifilo*, 2016.

COLONNA 2023

ID., *Hypnerotomachia. Lettura obliqua di Letteratura artistica per la Storia dell'Arte*, Roma, Campisano Editore, 2023.

COLZANI 2020

Camilla COLZANI, *Padre Resta e la "maniera eroica" di Pellegrino Tibaldi*, in “Studi di Memofonte”, numero 25, 2020, pp. 92-103.

CONDIVI 1927 (1553)

Ascanio CONDIVI, *Vita di Michelangiolo*, Firenze, Rinascimento del libro, 1927 (1553).

DE NICOLA 2018

Flavia DE NICOLA, *Nuove acquisizioni sulla prima attività romana di Michelangelo Buonarroti connessa con l'Umanesimo dei Pomponiani*, in "BTA – Bollettino Telematico dell'Arte", n. 856, 26 settembre 2018.

DE NICOLA 2020

EAD., *Nuove acquisizioni sulla prima attività romana di Michelangelo Buonarroti connessa con l'Umanesimo dei Pomponiani*, in "Icoxilòpoli 2. Iconografia delle xilografie del Polifilo", a cura di Alessandra Bertuzzi, Elisabetta Caputo, Stefano Colonna, Flavia De Nicola, Francesco De Santis e Alessia Dessì, Roma, Bulzoni Editore, 2020, pp. 605-636.

DE NICOLA 2025

EAD., *Michelangelo nella cerchia dei Pomponiani : committenti ed umanisti del primo soggiorno romano (1496-1501)*, Roma, Bulzoni editore, 2025.

DE TOLNAY 1947 (1943)

Charles DE TOLNAY, *The youth of Michelangelo*, Princeton, Princeton University Press, Vol. I, second edition revised, 1947 (1943).

FALABELLA 2004

Susanna FALABELLA, *Gli interventi dal tardo Manierismo al Barocco*, in "La Spagna sul Gianicolo, Vol. 1, San Pietro in Montorio", a cura di Alessandro Zuccari, Roma, Eurografica editore, 2004, pp. 149-199.

FREY 1892

Carl FREY, *Il Codice Magliabechiano cl. XVII. 17 : contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da anonimo fiorentino [...]*, Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1892.

FROMMEL 1999

Christoph Luitpold FROMMEL, *Raffaele Riario, la Cancelleria, il teatro e il Bacco di Michelangelo*, in "Giovinezza di Michelangelo", catalogo di mostra, a cura di Kathleen Weil-Garris Brandt, Cristina Acidini Luchinat, James David Draper e Nicholas Penny, Firenze-Milano, ArtificioSkira, 1999, pp. 143-148.

FROMMEL 2017

ID., *Bramante, il Tempietto e il convento di San Pietro in Montorio*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", Band 41 (2013/14), 2017, pp. 111-164.

Gazette 1891

Gazette de l'Hôtel Drouot : Journal spécial quotidien des ventes publiques : meubles, objets d'art, tableaux, livres, estampes, autographes, médailles, antiquités, etc. à l'Hotel des Ventes, dans et hors Paris, en Province et à l'Etranger, directeur Charles Oudart, 1re année, n. 198, Samedi 3 et Dimanche 4 Octobre 1891, Paris, Hôtel Drouot, 1891.

GIGLI 1987

Laura GIGLI, *Il complesso gianicolense di S. Pietro in Montorio : itinerario*, Roma, Palombi, 1987.

GIOVIO 1971

Paolo GIOVIO, *Michaelis Angeli vita*, in "Scritti d'arte del Cinquecento", a cura di Paola Barocchi, Milano-Napoli, vol. I, 1971, pp. 10-13.

GIUSTI – DE CASTRIS 1988

Paola GIUSTI, Pierluigi Leone DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli: 1510-1540 forastieri e regnicoli*, Napoli, Electa, 1988.

HIRST – DUNKERTON 1997

Michael HIRST e Jill DUNKERTON, *Michelangelo giovane. Pittore e scultore a Roma (1496 – 1501)*, traduzione di Isabella Lodi Fè Chapman, Modena, Franco Cosimo Panini, 1997.

LAPAZ – CUADRO 1998

Jesús Rubio LAPAZ e Fernando Moreno CUADRO, *Escritos de Pablo de Céspedes : Edición crítica*, Córdoba : Diputación de Córdoba, 1998.

Maestri e botteghe 1992

Maestri e botteghe : pittura a Firenze alla fine del Quattrocento, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 16 ottobre 1992 - 10 gennaio 1993), a cura di Mina Gregori, Antonio Paolucci e Cristina Acidini Luchinat; Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze e Pistoia; Università degli studi di Firenze Dipartimento di storia delle arti e dello spettacolo; Comitato nazionale per le celebrazioni del V centenario della morte di Lorenzo il Magnifico; Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Ed., 1992, pp. 149-151.

MULLER 1996

Priscilla E. MULLER, *Pablo de Céspedes : a letter of 1577*, in "The Burlington magazine", Vol. 138, n. 1115, February 1996, pp. 89-91.

PARRADO DEL OLMO 2011

Jesús María PARRADO DEL OLMO, *La Estigmatización de San Francisco, de Alonso Berruguete, y una pintura desaparecida de San Pietro in Montorio*, in "BSAA arte", LXXVII (2011), 2011, pp. 63-68.

PESARO 1923

Lino PESARO, *Ritrovamento di una celebre tavola di Michelangelo : le "Stimmate di San Francesco"*, Milano, Stamperia e tipografia industriale S.E.T.I., 1923.

PINELLI 1977

Antonio PINELLI, *Pittura e Controriforma. "Convenienza" e misticismo in Giovanni de' Vecchi*, in "Ricerche di storia dell'arte", 6, 1977, pp. 49-85.

POGGI 1965

Giovanni POGGI, *Il carteggio di Michelangelo*, a cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori, Vol. I, Firenze, G. C. Sansoni Editore, 1965.

POPHAM 1937

Arthur Ewart POPHAM, *Sebastiano Resta and his collections*, in "Old master drawings", Vol. 11, June 1936 – March 1937, 1937, pp.1-15.

Postille di Padre Sebastiano Resta 2015

Le postille di Padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle Vite di Giorgio Vasari nella Biblioteca Apostolica Vaticana, a cura di Barbara Agosti e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò,

trascrizione e commento di Maria Rosa Pizzoni, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Studi e testi, 495, 2015.

RISALITI – VOSSILLA 2007

Sergio RISALITI e Francesco VOSSILLA, *Il Bacco di Michelangelo. Il dio della spensieratezza e della condanna*, Firenze, Maschietto Editore, 2007.

San Pietro in Montorio 2004

La Spagna sul Gianicolo, Vol. 1, San Pietro in Montorio, a cura di Alessandro Zuccari, Roma, Eurografica editore, 2004.

STAUDACHER 2017

Elisabetta STAUDACHER, *Lino Pesaro collezionista*, in “La Galleria Pesaro : storia di un mercante creatore di collezioni” (catalogo della mostra, Gallerie Maspes, Milano, 21 settembre – 14 ottobre 2017, Biennale internazionale dell'antiquariato, Palazzo Corsini, Firenze, 23 settembre – 1 ottobre 2017, organizzata da Enrico Gallerie d'arte, Milano e Genova), a cura di Angela Madesani ed Elisabetta Staudacher, Milano, Gallerie Maspes, Crocetta del Montello, Antiga edizioni, 2017, pp. 85-99.

TANZI 1997

Marco TANZI, *Pedro Fernández da Murcia lo Pseudo Bramantino : un pittore girovago nell'Italia del primo Cinquecento* (catalogo della mostra, Castelleone, chiesa della Trinità, 11 ottobre – 30 novembre 1997), Milano, Leonardo Arte Srl, 1997.

Tempietto di Bramante 2017

Il tempietto di Bramante nel monastero di San Pietro in Montorio, a cura di Flavia Cantatore, Roma, Edizioni Quasar, 2017.

THODE 1902

Henry THODE, *Michelangelo und das Ende der Renaissance, I. Band : Das Genie und die Welt*, Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1902.

TITI 1763 (1674)

Filippo TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma, opera cominciata dall'abate Filipo Titi da Città di Castello. Con l'aggiunta di quanto è stato fatto di nuovo fino all'anno presente*, Roma, Nella stamperia di Marco Pagliarini, 1763 (1674).

TORCH 2024

Barry J. TORCH, “Do I Have a Book for You!” *The Friendship of Theodore Gaza and Giovanni Bussi, and a Gifted Book*, in “Making Stories in Early Modern Italy and Beyond: Essays in Honour of Elizabeth S. Cohen and Thomas V. Cohen”, a cura di John Christopoulos e John M. Hunt, Toronto, Centre for Renaissance and Reformation Studies, 2024, pp. 31-47.

VANNICELLI 1971

Primo Luigi VANNICELLI, *S. Pietro in Montorio e il tempietto del Bramante*, Roma, Tipogr. Centenari, 1971.

VARCHI 1564

Benedetto VARCHI, *Orazione funerale di Benedetto Varchi fatta e recitata da Lui pubblicamente nell'essequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze, nella Chiesa di San Lorenzo*, Firenze, Appresso i Giunti, 1564.

VASARI 1760 (1568)

Giorgio VASARI, *Vite de' più eccellenti Pittori Scultori e Architetti scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino corrette da molti errori e illustrate con note*, Tomo terzo, a cura di Giovanni Bottari, in Roma, Per Niccolò e Marco Pagliarini, 1760 (1568).

VASARI 1856 (1568)

ID., *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti, di Giorgio Vasari, pubblicata Per cura di una Società di amatori delle Arti belle* [a cura di Vincenzo Marchese, Carlo Milanese, Gaetano Milanese e Carlo Pini], Volume XII, Firenze, Felice Le Monnier, 1856 (1568).

VASARI 1991 (1568)

ID., *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton Compton Editori, 1991 (1568).

WIND 1969 (1968)

Edgar WIND, *A Bacchic Mystery by Michelangelo*, in "Pagan Mysteries in the Renaissance", New York, The Norton Library, 1969 (1968), pp. 177-190.

Sitografia

ROMAGNOLI – SFRAMELI – NAVARRO 2007

Giuseppe ROMAGNOLI, Maria SFRAMELI, Fausta NAVARRO, *Scheda ICCD OA NCTN 00297588*, 2007: < <https://sigecweb.beniculturali.it/sigec/item/print/ICCD13766972> >, ultimo accesso: 20/01/2026.

CAPRETTI – GABRIELLI – CALDERA 2012

Elena CAPRETTI, Edith GABRIELLI, Massimiliano CALDERA, *Scheda ICCD OA NCTN 00350937*, 2012: < <https://sigecweb.beniculturali.it/sigec/item/print/ICCD10082338> >, ultimo accesso: 01/02/2026.

Contributo valutato da due referees anonimi nel rispetto delle finalità scientifiche, informative, creative e culturali storico-artistiche della rivista

