

Una misconosciuta immagine di San Pietro in Vaticano, tra Antonio da Sangallo il Giovane, Michelangelo e Vasari

Una veduta della basilica vaticana frutto della rivisitazione o della ricomposizione di modelli e progetti disponibili a Roma e nella bottega vasariana negli anni Quaranta del XVI secolo e mai realizzati

*A Christoph Luitpold Frommel,
civis Romanus*

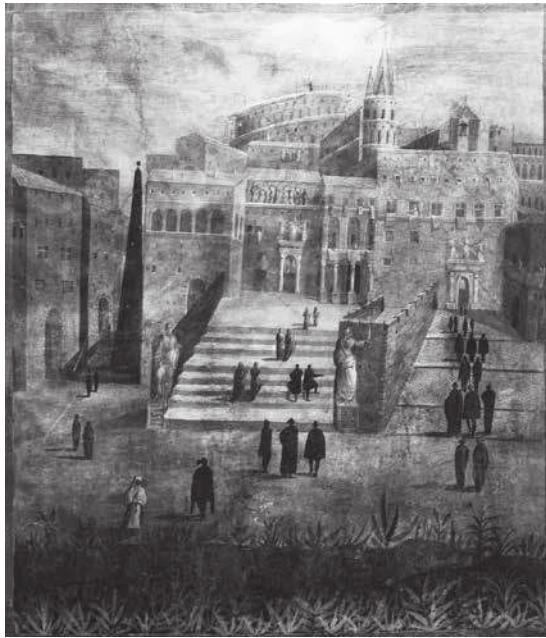
Oggetto di questi appunti è la veduta del Vaticano che si trova nella Sala delle Maschere del Castello di Gambatesa, sulla parete meridionale, a sinistra della finestra (fig. 1, tav. XXIII)¹. Va subito detto che l'immagine, parte integrante del ciclo di affreschi che *Donatus minimus discipulorum pinxit*², si annovera fra le poche immagini cinquecentesche dell'antica basilica di San Pietro – o meglio della piazza antistante, affiancata dal palazzo vaticano e dall'obelisco – e partecipa del largo utilizzo della pittura di paesaggio fatto dal pittore, oltre a non essere l'unico riferimento esplicito a Roma. Se attraverso il repertorio decorativo e l'iconografia dell'adiacente Salone delle Virtù Donato mostra di essere aggiornato sul panorama pittorico dell'Urbe e in particolare sulla decorazione realizzata da Vasari nel Salone dei Cento Giorni del 1546, voluta dal cardinale Alessandro Farnese nel Palazzo della Cancelleria³, le pareti est e nord del nostro ambiente – di evidente accesso pubblico nonostante le ridotte dimensioni (m 5,23 x 3,89 x 4,42 x 4,33) – sono occupate da paesaggi con ruderi antichi che, parimenti inquadrati da ghirlande e mascheroni, erme e animali fantastici, coniugano valenze simboliche a più esplicite aspirazioni vedutistiche della campagna romana. Solo componendo questo doppio registro, la veduta del Vaticano può essere letta nel suo effettivo significato e per i modi di una composizione iconografica di modesta qualità pittorica, non para-

gonabile neppure con quella delle decorazioni più prossime. Basterebbe d'altronde richiamare la misteriosa 'città in fiamme' della saletta adiacente (tav. XIV) e, di contro, l'immagine del Campo Vaccino visto dal Monte Tarpeo e con due simboliche gru in primo piano (tav. XXXIX), fra la *Fortitudo* e la *Caritas* della parete opposta all'ingresso del Salone delle Virtù e baricentro del programma iconografico (tav. XXXIII), che trova esplicati riferimenti al mondo antico anche nelle teste di profilo a finti bassorilievi di Traiano e di Domiziano.

Tornando alla nostra immagine, se anche «i ruoli e i significati simbolici [dei volatili e in generale della decorazione della stanza, sono stati] connessi al 'portatore del messaggio' [...] alla luce della tradizione cristiana»⁴ – e si noti per questo come tutte le figure che popolano la piazza si dirigano verso la basilica o il palazzo, a eccezione di quella 'dialogante' in primo piano – altresì si rimarca come vi sia «raffigurato un momento della costruzione della nuova grande basilica michelangiolesca di San Pietro a Roma»⁵. Non vi è dubbio che nel rappresentare la basilica costantiniana si sia voluto porre l'accento sull'attività costruttiva della nuova San Pietro – ne fanno fede i ponteggi aerei – ma, ciò nonostante, l'immagine è tutt'altro che una 'fotografia' del cantiere dell'allora comunque inesistente cupola del Buonarroti.

Per chi entra nella Sala delle Maschere dalla porta a destra della figura di *Caritas* (e accanto all'epigrafe di dedica del committente), la veduta si qualifica come l'immagine principale dell'ambiente, in uno spazio rettangolare verticale determinato dall'apertura della

Una misconosciuta immagine di San Pietro in Vaticano



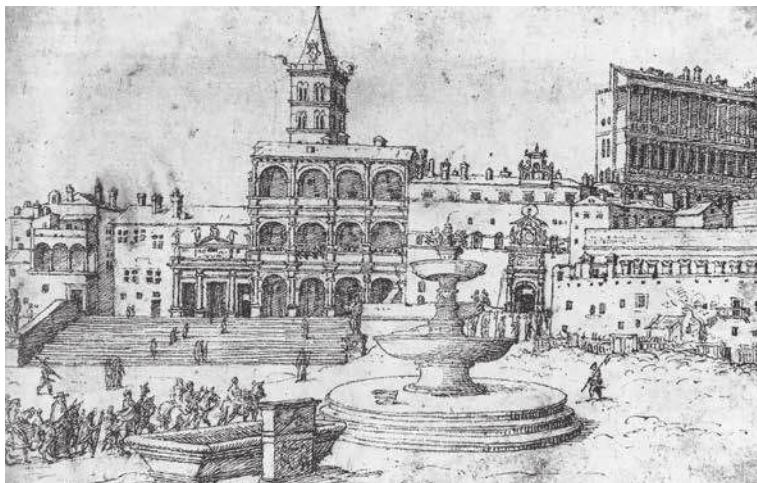
1. Donato Decumbertino, *Veduta del Vaticano*, affresco, 1550, Castello di Gambatesa, Sala delle maschere, parete sud.

finestra sulla destra. Il formato non è un dato secondario per la rappresentazione d'insieme e tuttavia, con negli occhi i disegni coevi di Marteen van Heemskerck (fig. 2) o di altri anonimi fiamminghi, nella veduta si riconoscono tutte le presenze architettoniche⁶. Le costruzioni all'estrema sinistra coincidono con la *Schola Francorum*, mentre l'evidenza concessa all'obelisco che Sisto V (1585-90) avrebbe fatto traslare al centro della piazza nel 1586 omaggia l'iconografia vaticana tradizionale del *Terebinthus Neronis*; una variante fantastica dell'obelisco che si trovava al

centro del *Circus Neronis* a valle del *Mons saccorum* e della necropoli vaticana. Il *Palatium archipresbiteri a Leone III*⁷ oblitera un braccio dell'antico quadriportico e delimita la *platea Sancti Petri* nell'allestimento voluto da papa Pio II (1458-64) appena rientrato a Roma nell'ottobre 1460, con «(gradus mille marmorei) in quorum extrema gemini stanti fronte colossi [...]»: le statue di san Pietro e di san Paolo, scolpite da Paolo Romano fra il 1461 e il 1462 e ora nell'Aula del Sinodo vecchio dei Palazzi Apostolici⁸.

La Loggia delle Benedizioni, iniziata nel 1463 e che nel progetto piccolomineo – secondo un'idea già di Niccolò V (1447-1455) – doveva essere il fulcro della piazza, non mostra i quattro fornici e la sovrapposizione dei tre ordini completata da Alessandro VI (1492-1503), ma si riconosce facilmente accanto all'ingresso al quadriportico⁹, inquadrato da un portale trabeato coronato da un vistoso stemma papale, probabilmente mediceo¹⁰. Sopra è suggerito l'*opus musivum Pauli primi*¹¹, che lascia intravedere la facciata della chiesa con i mosaici di Gregorio IX (1227-1241)¹², mentre le finestre a sinistra sono quelle della Cappella di Santa Maria ad Grada¹³. A destra della loggia si estende il 'Palazzo di Paolo II', che ha l'ingresso inquadrato dal portale con lo stemma Farnese postovi fra il 1538 e il 1540 e copre il cortile del maresciallo e i corpi di fabbrica dei Palazzi Apostolici dietro il campaniletto a vela. Quel che si vede pare solo suggerirne l'andamento ortogonale intorno al Cortile del Pappagallo e, lasciando intuire la copertura timpanata della Cappella Sistina, si chiude a destra con le Logge raffaellesche. Il maggior rilievo è comunque concesso all'ala della Sala Regia, alla quale si addossa una torre circolare nella zona della 'porta prima' e della scala di accesso dall'esterno e da San Pietro¹⁴.

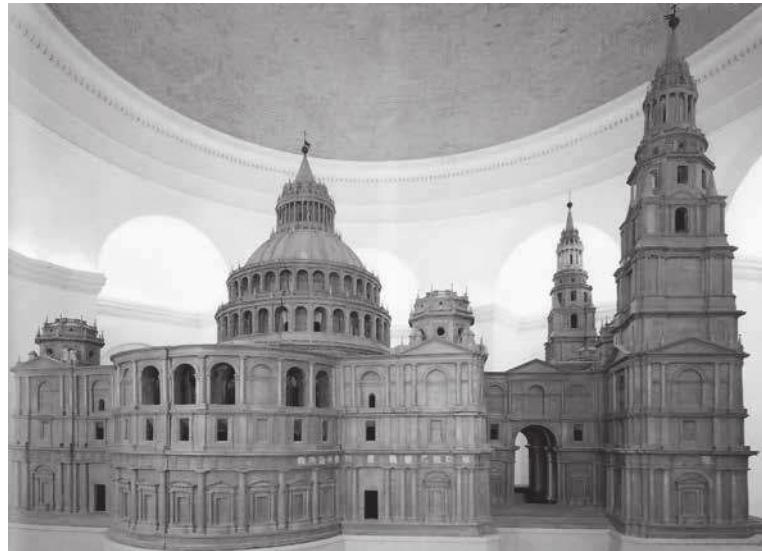
Come ricorda anche Vasari¹⁵, questa parte sud-est



2. Marten van Heemskerck, *San Pietro e il Palazzo Apostolico Vaticano*, inchiostro su carta, 1532-1536, Vienna, Albertina, Graphische Sammlung, n. 31681.

Una misconosciuta immagine di San Pietro in Vaticano

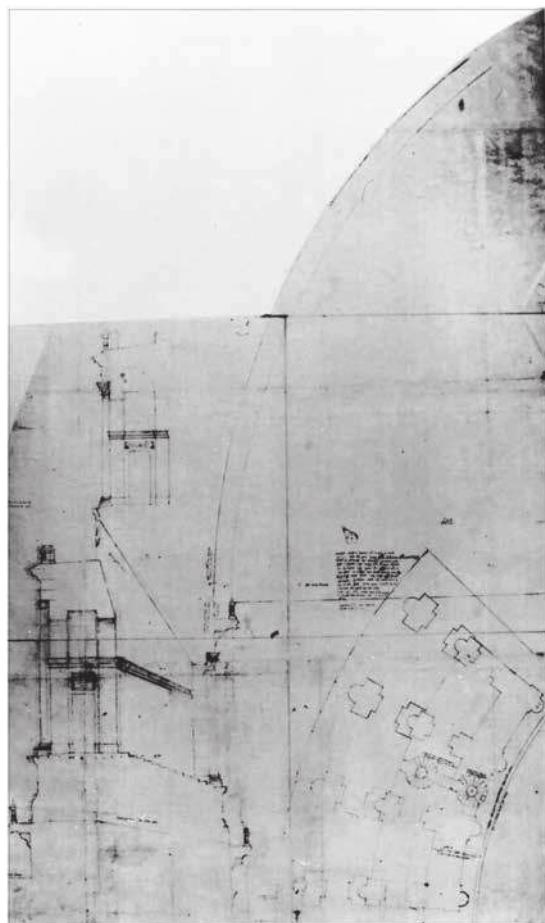
3. Antonio da Sangallo il Giovane, *Modello ligneo del progetto di San Pietro in Vaticano* (costruito sotto la direzione di Antonio Labacco), Città del Vaticano, Fabbrica di San Pietro.



del palazzo è quella nella quale intervenne dalla primavera del 1538 Paolo III Farnese (1534-1549) che, oltre ad aver subito, programmaticamente, riattivato il cantiere della chiesa dopo lo stallo seguito al sacco del 1527, aveva sostituito la Cappella di San Nicola con la Cappella Paolina e non a caso è richiamato anche dall'iscrizione abbreviata sulla trabeazione del portale d'ingresso al quadriportico: · P · III · P · M · ». Le fonti circa questo ruolo di costruttore del pontefice sono numerose e anche la veduta di Gambatesa può essere annoverata fra quelle figurative. Quando Donato dipinge la sala, nella quale si trova una delle sue 'firme' e l'indicazione cronologica, *Io Donato pittore decumbertino pinsi a die mensi X agusti nell'anno del Cinquanta*, il cantiere petrino era guidato dal Buonarroti, credendo «che Sua Santità, spirato da Dio, si risolvé di mandare per Michelagnolo; e riceratolo di metterlo in luogo suo»¹⁶. Il 3 agosto 1546 era infatti morto Antonio da Sangallo il Giovane che da oltre dieci anni (dal maggio 1536, morto Peruzzi in gennaio) era stato confermato architetto papale, ma solo dopo qualche anno (dal 1539) avrebbe iniziato a mettere a punto attraverso una ben nota serie di disegni il progetto definitivo, che noi conosciamo dal grande modello ligneo ora nella Fabbrica di San Pietro (fig. 3), oltretutto dalle incisioni di Antonio Labacco¹⁷.

L'immagine nel Castello di Gambatesa nel suo complesso non tradisce alcun riferimento alla figura e all'intervento del 'divino'. È già stato notato come la torre d'ingresso al palazzo richiami il coronamento a guglie delle torri campanarie pensate per chiudere la facciata sangallesca, ma se la posizione non consente di identificare la torre con il campanile – a cui pure l'architetto mise mano intorno al 1540 – ci troviamo

4. Antonio da Sangallo il Giovane, *Progetto della cupola di San Pietro in Vaticano*, penna e inchiostri su carta, 1540-1544, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni delle Stampe, n. A 267.



Una misconosciuta immagine di San Pietro in Vaticano

di fronte all'adattamento figurativo di un progetto o semplicemente di un'invenzione. Con più evidenza ciò avviene per la cupola che, addirittura sproporzionata, catalizza l'attenzione dell'intera veduta. Proprio valorizzando il ruolo figurativo dell'affresco di Gambatesa, possiamo capire come Donato componga in pittura le memorie della piazza di San Pietro e la proiezione dell'avvio della costruzione del tamburo, ma non della cupola, che Michelangelo aveva già pensato negli anni in cui egli dipingeva¹⁸, bensì nella forma – dal profilo 'a ovato' su un tamburo a due piani di ordini – progettata e mai avviata dal Sangallo. Evidentemente non poteva essere una 'veduta dal vero' e, se la fonte non pare essere stato il modello ligneo (nel quale il tamburo e la cupola non hanno lo stesso spicco e rilevanza ottica), si noterà invece che la successione delle aperture della costruzione grezza è comunque quella che Antonio aveva pensato (nel numero di sedici) per illuminare l'interno rialzato, e altresì che il profilo a gradoni del tamburo è, per quanto goffamente raffigurato, lo stesso di quello fissato nella più importante delle testimonianze grafiche di cui disponiamo, i cinque fogli del disegno A 267 del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi; un progetto operativo nel quale è tracciata una mezza sezione della cupola alla scala del modello (fig. 4)¹⁹. Vasari è testimone e giudice di quello che «è forse il progetto più criticato dell'architettura rinascimentale»²⁰ quando afferma, prendendo a prestito le parole di Michelangelo, che la cupola sangallesca «[...] volendo inferire [...] teneva molto più dell'opera todesca che del buon modo antico, o della vaga e

bella maniera moderna»²¹. Eppure il pittore e storio-
grafo fiorentino aveva già celebrato le intenzioni di
Paolo III e l'opera del Sangallo per San Pietro nella
Sala dei Cento Giorni della Cancelleria, rappresen-
tando «il medesimo papa Paulo [...] tutto intento
alle fabbriche, e particolarmente a quella di S. Pietro
sopra il Vaticano»²².

Resta possibile che Donato, che dimostra di cono-
scere gli ambienti artistici curiali degli anni Quaranta,
abbia visto i disegni o le intenzioni di Antonio, ma è assai più probabile che anche per questa veduta,
come per le *Virtù* della sala adiacente, abbia attinto
a uno o più modelli vasariani. La rappresentazione
del cantiere (visto da nord-ovest) alla Cancelleria
non può confermarlo, ma anche senza poter con-
tare sui «molti disegni di varie invenzioni» che gli
fece fare «monsignore Giovio», e «che poi non fu-
rono messi in opera»²³, è filologicamente parlante
la congruenza morfologica della veduta di Gamba-
tesa – esclusa la cupola – con l'ambientazione de *Il
ritorno di Gregorio XI da Avignone* della Sala Regia
(fig. 5), dipinto fra il 1571 e il 1573 e del quale co-
nosciamo un disegno al Louvre (inv. 2163)²⁴. Mi
pare insomma si possa sostenere che la composizione
della veduta vaticana di Donato non sia una veduta
'dal vero' o 'a memoria' né che sia stata tratta dalle
stampe che si andavano diffondendo²⁵, bensì si sia
di fronte alla rivisitazione o alla ricomposizione di
modelli e progetti disponibili a Roma e nella bottega
vasariana, esattamente come accade per l'allestimen-
to del Salone delle Virtù. È stato rimarcato che «il
modello ligneo con cui [Antonio da Sangallo] volle



5. Giorgio Vasari, *Il ritorno di Gregorio XI da Avignone*, affresco, ca. 1572, Città del Vaticano, Palazzi Apostolici Vaticani, Sala Regia.

fissare le sue idee ‘finali’ può essere considerato come una metafora costruita del tramonto di un modo di pensare l’architettura»²⁶.

Pertanto la veduta di Gambatesa non è solo una immagine misconosciuta della piazza e del palazzo vaticano, dipinta nell’ottica di esaltare la chiesa di Roma e il forte legame che con essa potevano vantare i di Capua²⁷, ma anche la proiezione pittorica di un edificio che non è mai esistito, che Vasari aveva ammirato prima di decretare superato²⁸. Donato dipinge verosimilmente fra il 1549 e il 1550 e, non

avendo avuto il tempo di aggiornare il suo repertorio, ci lascia l’immagine di una basilica fuori dal tempo, la suggestione di ciò che ancora nel 1546 sarebbe potuto avvenire e nel 1550 ormai non sarebbe certo stato.

Alessio Monciatti

Dipartimento di Scienze Umanistiche,
Sociali e della Formazione,
Università degli Studi del Molise
alessio.monciatti@unimol.it

NOTE

Per l’amichevole pazienza, il mio ringraziamento va a Eliana Carrara e ad Antonio Pinelli, che conobbi proprio in un’impresa vaticana ormai lontana. Devo a Chiara Colledanchise le immagini del ciclo pittorico e la gratitudine per la gentile collaborazione nelle visite in situ.

1. Prima dei contributi raccolti in questo volume, si sono occupati della decorazione pittorica del castello, e in particolare della veduta, E. Coda, *Donato Decubertino e la decorazione pittorica del Castello di Gambatesa*, in *Il Castello di Gambatesa*, Napoli, 1988, pp. 15-19, in particolare p. 16; D. Ferrara, *Il Castello di Capua e Gambatesa: mito, storia e paesaggio*, Campobasso, 2011, pp. 58-59; F. Valente, *Il castello di Gambatesa: storia, arte, architettura*, Ferrazzano, 2003, pp. 111-120.

2. Dall’iscrizione dedicatoria di Vincenzo I di Capua, duca di Termoli, nella Sala delle Virtù. Il nome del pittore appare tre volte nel ciclo: sovrascritto nella stessa iscrizione sull’arcoitrave della porta meridionale sinistra della stessa sala (*Donatus omnia elaboravit*) e nella Sala delle Maschere, come si vedrà *infra* nel testo.

3. Se i vegetali delle ghirlande sembrano ancora memori di esempi raffaelleschi, ad esempio quelli di Giovanni da Udine alla Farnesina, per i rapporti con l’opera vasariana basti confrontare la *Fortitudo*, che riprende il modello della *Concordia* vasariana; sul ciclo romano cfr. da ultimo C. Conforti, *La Sala dei cento Giorni di Giorgio Vasari alla Cancelleria di Roma (1546)*, in *Rinascimento a Roma nel segno di Michelangelo e Raffaello*, catalogo della mostra (Roma, 2011-2012), a cura di M.G. Bernardini e M. Bussagli, Milano, 2011, pp. 126-133 e A. Bisceglia, *Vasari e gli artisti spagnoli al Palazzo della Cancelleria a Roma*, in *Giorgio Vasari tra parola e immagine*, Atti del convegno (Firenze 2010, Roma 2011), a cura di A. Masi e C. Barbat, Roma, 2014, pp. 49-62.

4. Ferrara, *Il Castello di Capua*, cit., p. 58.

5. Valente, *Il castello di Gambatesa*, cit., p. 111.

6. Per le testimonianze e l’aspetto dell’antica basilica si faccia riferimento ad A. Pinelli, *L’antica basilica*, in A. Pinelli (a cura di), *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, Modena, 2000 (*Mirabilia Italiae*, 10), pp. 9-51 e G. Morello, *La basilica di San Pietro: fortuna e immagine*, Roma, 2012, *passim*.

7. La definizione è tratta dalla *Prospectiva ante gradus scalarum veteris Vaticanae Basilicae*, negli *Instrumenta autentica* del *Barb. lat. 2733* della Biblioteca Apostolica Vaticana, ff. 152v-153r (cfr. G. Grimaldi, *Descrizione della Basilica Antica di S. Pietro in Vaticano. Codice Barberini Latino 2733*, a cura di R. Niggli, Città del Vaticano, 1972).

8. Sui lavori alla piazza promossi da Enea Silvio Piccolomini cfr. R. Rubinstein Olitsky, *Pius II: Piazza S. Pietro and St. Andrew’s head*, in *Enea Silvio Piccolomini Papa Pio II*, Atti del convegno (Siena, 1965), a cura di D. Maffei, Siena, 1968, pp. 221-243 (a cui si rimanda anche per la citazione dal testo encomiastico di Porcelio Pandone, *Ad divum Pium de rebus...* della Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vat. lat. 1670*, f. 38r, e per la lettera di Flavio Biondo dalla quale si evince che le scale erano concluse nel settembre 1461) e C.L. Frommel, *Francesco del Borgo: Architekt Pius’ II und Pauls II*, I, *Der Peter spiati und weitere romische Bauten Pius’ II Piccolomini*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 20, 1983, pp. 107-154 (tradotto in Idem, *Architettura e committenza da Alberti a Bramante*, Firenze, 2006, pp. 80-306). Per le statue, quelle rimaste *in situ* e quelle commissionate subito dopo allo stesso Paolo Romano e a Mino da Fiesole, si veda invece F. Caglioti, *Da Alberti a Ligorio, da Maderno a Bernini e a Marchionni: il ritrovamento del ‘San Pietro’ vaticano di Mino da Fiesole (e di Niccolò Longhi da Viggii)*, in *«Prospettiva»*, 1997, 86, pp. 37-70, con rinvii ai precedenti interventi dello studioso, e i documenti pubblicati da ultimo in A.M. Corbo, *L’attività di Paolo di Mariano a Roma*, in *«Commentari»*, n.s., 17, 1966, pp. 195-226.

9. Per la loggia, si veda anche M.O. Zander, *La loggia delle benedizioni*, in *La Basilica di San Pietro* 2000 cit., pp. 307-319.

10. L’identificazione è proposta in Valente, *Il castello di Gambatesa*, cit., p. 115, e noti sono i rapporti di papa Farnese con la famiglia Medici (cfr. G. Fragnito, s.v. *Paolo III, papa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, vol. 81, 2014, pp. 98-106); restano tuttavia insoliti il numero di cinque o la disposizione delle eventuali sei ‘palle’, allora ormai canoniche.

11. Da Biblioteca Apostolica Vaticana, *cod. barb. lat. 2733*, ff. 152v-153r (cfr. *supra* nota 7).

12. Cfr. in merito A. Monciatti, in *La Basilica di San Pietro*, 2000, cit., schede 1817-1818, pp. 915-916, e, per un

sunto recente, S. Piazza, *Mosaïques en façade des églises de Rome (XII^e-XIV^e siècles). Renaissance et évolution d'un modèle paléochrétien*, in «Hortus artium medievalium», 16, 2010, pp. 125-138, in particolare pp. 129-130.

13. In generale sul portico, cfr. C. Savettieri, *L'atrio*, in *La Basilica di San Pietro*, 2000, cit., pp. 321-324.

14. In merito cfr. A. Bruschi, *Roma, dal Sacco al tempo di Paolo III (1527-50)*, in A. Bruschi (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, Milano, 2002, pp. 160-207, in particolare pp. 189-193, con rinvii; mentre per gli sviluppi del palazzo nel Medioevo e nel primo Quattrocento mi permetto di rinviare ad A. Monciatti, *Il Palazzo Vaticano nel Medioevo*, Firenze, 2005.

15. Nella *Vita d'Antonio da Sangallo* si parla a più riprese di questi interventi: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze (d'ora in avanti, *Le vite*), vol. V, 1984, rispettivamente pp. 38 e 46-47.

16. *Le vite*, cit., vol. VI, 1987, p. 77.

17. In generale sui progetti e sul ruolo di Antonio da Sangallo il Giovane nella fabbrica di San Pietro si faccia riferimento a C. Thoenes, *St. Peter 1534-1546: Sangallo's Holzmodell und seine Vorfürsten*, in *Architekturmodelle der Renaissance*, München, 1995, pp. 101-109 (riedito in *Opus incertum*, München, 2002, pp. 418-430), A. Bruschi, *S. Pietro: spazi, strutture, ordini. Da Bramante ad Antonio da Sangallo il Giovane a Michelangelo*, in *L'architettura della basilica di San Pietro. Storia e costruzione*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 25-30, 1995-97, pp. 177-194, in particolare pp. 181-187, e S. Benedetti, *La fabbrica di San Pietro*, in *La Basilica di San Pietro*, 2000, cit., pp. 53-127, in particolare pp. 68-79 e *ibidem* L. Marcucci, *Progetti e modelli della basilica nella prima metà del Cinquecento*, pp. 129-175. Specificamente sul modello da ultimo S. Benedetti, *Il grande modello per il San Pietro in Vaticano: Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma, 2009, con rinvii.

18. Sono del novembre 1546 le prime notizie di un 'nuovo' modello; cfr. per esempio Bruschi, *Roma, dal Sacco al tempo di Paolo III*, cit., in particolare pp. 199-202.

19. Sul disegno cfr. C. Thoenes, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia, 1994), a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano, 1994, scheda 359, pp. 642-643 e S. Benedetti, *Oltre l'Antico e il Gotico: il profilo della cupola vaticana di Antonio da Sangallo il Giovane*, in «Palladio», n.s., 14, 1994, pp. 157-166; mentre sull'intera collezione

ne sangallesca S. Frommel, *Progetti per San Pietro in Vaticano*, in D. Donetti, M. Faietti, S. Frommel (a cura di), *Giuliano da Sangallo. Disegni degli Uffizi*, Firenze-Milano, 2017, pp. 72-85.

20. C.L. Frommel, *Riflessioni sulla genesi del modello ligneo e gli ultimi progetti di Sangallo per San Pietro*, in A. Cadei, M. Righetti Tosti-Croce, A. Segagni Malacart, A. Tomei (a cura di), *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, Roma, 1999, vol. III, pp. 1103-1111, 1103.

21. *Le vite*, cit., vol. VI, 1987, p. 77.

22. Ivi, p. 388; per un disegno della scena, A. Baroni, *A New Drawing by Vasari for the Sala dei Cento Giorni in the Palazzo della Cancelleria*, in «Master Drawings», 50, 2012, pp. 495-506.

23. *Le vite*, cit., vol. VI, 1987, p. 387. Qui è solo il caso di richiamare il colloquio fondante per l'avvio dell'impresa storiografica che Vasari racconta di aver avuto a Palazzo Farnese proprio con Giovio e il Cardinale. Sulla genesi della Torrentiniana cfr. S. Ginzburg, *Dietro la Torrentiniana. Alcune radici dell'impianto storiografico e critico delle 'Vite' di Giorgio Vasari*, in «Figura. Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica», 1, 2013; mentre in generale su Giovio B. Agosti, *Paolo Giovio, uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze, 2008.

24. Sulla sala cfr. ancora D. Redig de Campos, *I Palazzi vaticani*, Bologna, 1967, in particolare pp. 127-134, mentre più specificamente sulla sua decorazione P. Barocchi, *Vasari pittore*, Firenze, 1964, in particolare pp. 71-73; e anche A. Herz, *Vasari's 'Massacre' Series in the Sala Regia: The Political, Juristic, and Religious Background*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 49, 1986, 1, pp. 41-54 e J. de Jong, *Papal History and Historical 'invenzione': Vasari's Frescoes in the Sala Regia*, in P. Jacks (ed.), *Vasari's Florence: artists and literati at the Medicean Court*, Cambridge, 1998, pp. 220-237, in particolare pp. 225-227. Per il disegno si veda invece S. Tullio Cataldo e L. Frank, *Giorgio Vasari*, catalogo della mostra (Parigi, 2011), Milano-Parigi, 2011, cat. 30, p. 69.

25. Cfr. in particolare Valente, *Il castello di Gambatesa*, cit., pp. 114 e 117.

26. V. Zanchettin, *Tamburo e cupola di San Pietro nella concezione di Antonio da Sangallo il Giovane*, in H. Schlimme, L. Sickel (Hrsg.), *Ordnung und Wandel in der römischen Architektur der frühen Neuzeit*, München, 2011, pp. 69-85, 69.

27. Per questi cfr. i contributi di A. Pinelli, L. Ventura e A.M. Monaco in questo fascicolo.

A little-known image of Saint Peter in the Vatican, between Antonio da Sangallo the Younger, Michelangelo and Vasari

by Alessio Monciatti

The object of these notes is the view of the Vatican painted by Donato Decumbertino in the Hall of the Masks of di Capua Castle in Gambatesa. The interest of painting is multifaceted, beyond the role it plays in the pictorial cycle dated 1550. So far it has been almost ignored by studies on the San Pietro site and the image of Rome. And because the author knows Vasari (in particular the Salone dei Cento Giorni of 1546) and the projects of Giuliano da Sangallo the Younger for the Vatican Basilica, which he represents under construction ignoring the novelties made by Michelangelo in the meantime.
