

Christoph L. Frommel

## Baldassarre Peruzzi pittore e architetto

Anche nel cosmo dell'arte si possono scoprire diversi sistemi stellari. Essi dispongono talora anche di un centro solare, di lune satelliti e di stelle minori. Baldassarre Peruzzi sicuramente non era un sole e forse non voleva neanche esserlo. Ha sempre cercato di esser vicino ai grandi, ai più grandi. Perciò si recò in gioventù a Roma <sup>(1)</sup> e vi rimase quasi tutta la vita, ben sapendo che aveva da competere non soltanto con l'antico, ma anche con i maggiori maestri del tempo, con Bramante, Michelangelo e Raffaello. Il Peruzzi era l'unico a essere non soltanto apprezzato da tutti e tre, ma anche a intrattenere con loro ottimi rapporti. Pur non possedendo la stessa *vis* creativa, egli conquistò egualmente un posto di grande rilievo e peso, nel suo tempo e nella storia della critica.

La sua fortuna come artista e la fortuna della sua fama hanno carattere molto particolare. Non fu mai l'artista festeggiato, l'eroe famoso della sua patria. La città di Siena e i suoi cittadini gli diedero poche commissioni degne del suo talento: nessuna basilica come quella di Vicenza, nessuna biblioteca, come quelle Laurenziana o Marciana, nessuna grande chiesa, e, per quel che ne sappiamo di sicuro, soltanto un unico, modesto palazzo al confine della città. Dovette invece occuparsi di fortificazioni, ponti, argini e altre opere di ingegneria. Ci saranno state certo ragioni economiche e sociali a far sì che il suo talento non si sia potuto mai pienamente sviluppare nella città natale. Ma è singolare che anche nella Roma di Leone X e Clemente VII egli abbia avuto, come architetto, difficoltà analoghe; che nel trentennio della sua carriera romana abbia costruito soltanto tre palazzi, i frammenti di una villa e di una rocca e una piccola cappella. E per tornare a Siena: non si diventa eroe locale sulla base di alcuni bastioni, di qualche villa di attribuzione non veramente sicura e di qualche affresco mal conservato.

Ognuno riconosce l'altissimo livello delle sue architetture romane, ma pochi saranno in grado di riconoscere l'architetto della Farnesina nel tardo Palazzo Massimo alle Colonne; pochi avranno visitato la frammentaria Villa Trivulzi a Salone, la Rocca

<sup>(1)</sup> Sul Peruzzi in generale cfr. *Baldassarre Peruzzi architetto 1481-1981*, Catalogo della Mostra didattica per la Commemorazione del V Centenario della nascita, Ancaiano-Sovicille (Siena) 1981, con ampia bibliografia.

Sinibalda sui monti Sabini e le tre architetture peruzziane di Carpi; ancor meno saranno coloro che hanno una visione globale dell'architettura peruzziana. Inoltre, il tesoro dei suoi disegni architettonici, agli Uffizi di Firenze, non è stato ancora reso noto che in piccola parte, benché la situazione vada mutando (2). È molto più facile farsi un'idea di Antonio da Sangallo a Roma, di Giulio Romano a Mantova, del Sanmicheli a Verona, del Palladio a Vicenza o di Jacopo Sansovino a Venezia, tuttavia io credo che il Peruzzi architetto non sia inferiore a nessuno di essi. Ma mentre esce una valanga di pubblicazioni sul Palladio e, in quantità minore, anche sul Sansovino, sul Sanmicheli e su Giulio Romano, non abbiamo una sola monografia sull'opera completa del Peruzzi architetto e, per quanto io ne sappia, non è nemmeno in preparazione.

Un po' diversa, benché non più felice, è la situazione del Peruzzi pittore e disegnatore figurativo (3). Quasi tutta la sua opera pittorica si concentra a Roma. Abbiamo almeno sedici cicli di affreschi che vanno dal 1505 al 1523; abbiamo quattro tombe, qualche quadro e dozzine di disegni, sparsi in tutto il mondo. Ma il Peruzzi pittore e disegnatore figurativo, almeno in tempi recenti, non ha suscitato lo stesso entusiasmo del Peruzzi architetto (4). E di ciò vedo diverse ragioni. Prima di tutto non c'è opera figurativa che sia allo stesso livello della Farnesina o Palazzo Massimo nel campo dell'architettura. Basta osservare come i visitatori in Santa Maria della Pace si dedicino quasi esclusivamente agli affreschi di Raffaello; la Cappella Ponzetti gode di poca attenzione, la *Presentazione al Tempio*, che è uno dei lavori principali del Peruzzi pittore, di pochissima. Le pitture più note del Peruzzi sono sicuramente quelle della Farnesina, perché non sono pezzi isolati, ma fanno parte di un insieme decorativo e rispecchiano il carattere e la vita di quel grande committente che fu Agostino Chigi.

Accanto al problema della qualità c'è inoltre quello della scarsa continuità, in analogia con la discontinuità dell'opera architettonica. L'abbiamo verificato anche recentemente, nel discutere l'attribuzione degli affreschi scoperti a Ostia (5). Gli affreschi di Sant'Onofrio o di San Pietro in Montorio, per esempio, non sono subito riconoscibili come prodotti di quella stessa mano che quattro o cinque anni dopo dipinse la Sala del Fregio e la Loggia di Galatea alla Farnesina. La famosa testa in *grisaille* della Loggia di Galatea era stata attribuita a Sebastiano del Piombo dallo Hirst e dal De Vecchi, prima che le iniziali del Peruzzi vi fossero scoperte (6). E non è necessariamente la stessa mano che dopo il 1530, concepì il disegno del San Cristoforo.

Vedremo come questa discontinuità, nelle arti figurative e nell'architettura dell'artista, sia in gran parte dovuta al suo desiderio e alla sua eccezionale abilità di assimilare velocemente lo stile altrui, di mutare forma con camaleontica flessibilità. Questo talento particolare non sminuisce le sue capacità artistiche, ma è senz'altro la risultante di un carattere non sempre sicuro di sé; è il prodotto della consapevolezza e della dipendenza da correnti più forti. Soltanto una meditazione più paziente sull'opera del Peruzzi rivela poi che, al di sotto di queste vesti cangianti, al di sotto delle

(2) H. Wurm, *Baldassare Peruzzi. Architekturzeichnungen*, Tübingen 1984.

(3) Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, in « Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte » XI (1967-68), Supplemento.

(4) Sembra caratteristico che nessuno dei tanti libri divulgativi sia stato dedicato al Peruzzi o ad un ciclo dei suoi affreschi.

(5) Cfr. *infra* n. 23.

(6) M. Lucio, *Sebastiano del Piombo*, Milano 1980 (Classici dell'arte Rizzoli, N. 99), p. 100, cat. N. 30; M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981, p. 33.

tendenze e delle mode incalzanti, rimane la costante di un'individualità ben precisa; e che anche le scelte stilistiche fanno parte del suo genio artistico.

Un architetto concepisce un progetto e ne lascia necessariamente l'esecuzione agli artigiani. Ammiriamo, quindi, nell'architettura lo spazio, le proporzioni, l'articolazione, il particolare, i materiali, ma non la mano, non il tratto del genio. In pittura e in scultura, invece, siamo ormai figli dell'impressionismo e siamo abituati a cercare l'unghiata del leone, il colpo di genio. E molto meno apprezziamo le repliche o i progetti eseguiti con l'aiuto di discepoli. È questa una delle ragioni perchè il Raffaello maturo, del 1513 in poi, ha, nel nostro secolo, perso molto della sua gloria. Nel primo Cinquecento e ancora nell'Ottocento il gusto era completamente diverso: l'insieme decorativo non faceva meno impressione dell'opera singola. Il Peruzzi deve aver capito abbastanza presto che non era nato per essere pittore di quadri grandiosi, ma che il suo talento disponeva di altre qualità non meno richieste. Non gli importava lo stile individuale: egli apparteneva al vasto gruppo di coloro che cercarono di divenire artisti-umanisti e, con l'erudizione teorica e l'esperienza pratica, di avvicinarsi il più possibile all'antico. E fu uno dei pochi a raggiungere questa meta ambiziosa.

Questo nuovo tipo di artista corrispondeva a un pubblico nuovo, non più soddisfatto dell'artigiano locale con le sue tradizioni di bottega. Il committente romano del primo Cinquecento cercava l'artista-umanista capace di ricostruirgli il palazzo di Vitruvio, la villa di Plinio o la tomba di re Mausolo, di trasformare le facciate in nuovi archi trionfali e le sale in quelle della Domus Aurea, di preparare le scene per le commedie di Plauto e di Terenzio, di restaurare sculture antiche (come quella del *Nilo*), di disegnare perfino mobili, arredi, medaglie, gioielli o vesti all'antica. Il Peruzzi fu forse il primo capace di soddisfare tutte queste esigenze in modo veramente perfetto. E per far ciò si emancipò sempre di più dall'esecuzione delle opere (7). Si concentrò invece sull'ideazione e cioè sui disegni. E li diede a pittori, scultori, orefici, medaglianti, mosaicisti o falegnami. Il pubblico preferì i risultati alle opere autografe di artisti meno classicheggianti, tanto più che opere autografe di Raffaello, di Michelangelo o anche di Giulio Romano diventavano sempre più care e difficili da ottenere. Ma, mentre Michelangelo o anche maestri come Sebastiano del Piombo, non abbandonarono mai l'ideale dell'opera autografa, e mentre Raffaello cercò di formarsi una scuola capace non solo di realizzare le sue idee, ma di imitare la sua maniera, la sua calligrafia, il Peruzzi non ebbe, per quel che sappiamo, una bottega veramente specializzata e continua. Egli dava parte dei suoi disegni a maestri autonomi, ad esempio le incisioni a Marcantonio o la tomba di Adriano a Michelangelo da Siena; e, per i grandi cicli decorativi, prese aiuti che, dopo il compimento del lavoro, si dispersero. I restauri eseguiti nella Farnesina e nella Villa Mills hanno portato alla luce alcune firme di temporanei collaboratori; nel fregio della Sala delle Prospettive sono state individuate perfino sei mani diverse. In questo suo modo d'operare, egli si distingue radicalmente non

(7) Ch. L. Frommel, « *Disegno* » und *Ausführung*: *Ergänzungen zu Baldassarre Peruzzis figuralem Oeuvre*, in *Kunst als Bedeutungsträger. Festschrift für Günter Bandmann*, Berlin 1978, pp. 205 ss. Vediamo uno dei tanti esempi dell'attività quasi anonima del Peruzzi nel disegno del codice di Oreste Biringucci Vannucci nella Biblioteca Comunale di Siena (S IV, 1, *Fol.* 80 r.) che riproduce una porta lignea eseguita dal famoso lignaiolo Giovanni Barili apparentemente per un portale quattrocentesco (Fig. 1). Altro esempio è lo schizzo di una scena di concilio (?), con papa e imperatore, nel Gabinetto Nazionale dei Disegni della Farnesina (FC 030561) che forse era destinato per una incisione; cfr. K. Oberhuber, in *Raffaello in Vaticano*, Catalogo della Mostra 1984, pp. 54 s., Fig. 35 (Fig. 2).

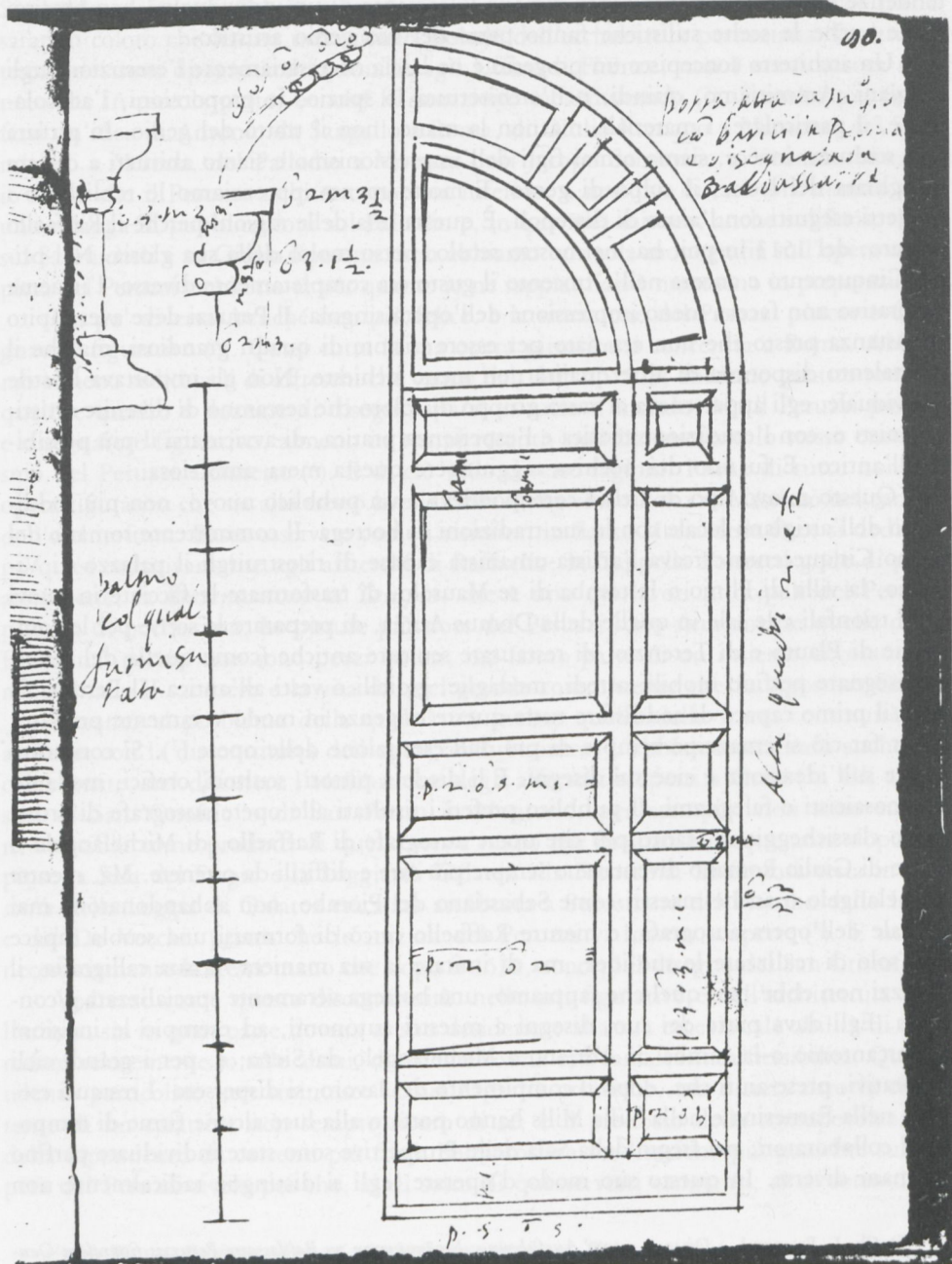


Fig. 1 - Vannucci Biringucci, schizzo di una porta lignea di B. Peruzzi. (Per gentile concessione della Biblioteca Comunale di Siena.)



Fig. 2 - B. Peruzzi, disegno per incisione (?) di scena di concilio. (*Per gentile concessione del Gabinetto delle Stampe, Roma.*)

soltanto da Raffaello, ma anche da Giulio Romano o da Antonio da Sangallo il Giovane, i quali formano in pochi anni uno stuolo di assistenti, di collaboratori, di relazioni importanti, e sapevano non soltanto ottenere le grandi commissioni architettoniche, ma anche trarne il massimo profitto. Il Peruzzi invece era talmente modesto che in molte opere tratte da suoi disegni non troviamo alcuna firma, oppure solo quella dell'esecutore. Vasari, che lo conobbe, avverte perfino i giovani artisti a non farsi soverchiare da altri come fece Baldassarre:

Sebbene fu adoperato da papi, cardinali ed altri personaggi grandi e ricchissimi, non però alcuno d'essi gli fece mai rilevato beneficio; e ciò poté agevolmente avvenire, non tanto dalla poca liberalità de' signori, che per lo più sono liberali, dove più dovrebbero, quando dalla timidità e troppa modestia, anzi, per dir meglio in questo caso, dappocaggine di Baldassarri.

Se egli dava un disegno a Marcantonio o a un libraio, non ne avrà ricevuto grande guadagno; e quanto al guadagno ricavato dai committenti di palazzi o tombe, esso dipendeva, sembra, dalla liberalità e dalla responsabilità di questi ultimi: non esistevano, difatti, norme per il pagamento di un'idea, che invece esistevano per la stima di quadri o per l'esecuzione di un edificio. Ma, anche prescindendo dal fattore economico, questa emancipazione del disegno dell'opera d'arte è fenomeno storico di grandi conseguenze. Ha le sue radici, in certo senso, nel pensiero dell'Alberti che parla, nel *De re aedificatoria*, dell'indipendenza del concetto di un edificio dalla sua realizzazione<sup>(8)</sup>. Questa emancipazione del disegno culmina, nella seconda metà del secolo, nella teoria del disegno, che, per esempio nel pensiero dello Zuccari, guadagna poi un'importanza pari all'idea nel pensiero di Platone. Non conosco artista anteriore al Peruzzi che abbia praticato questo principio del disegno come fattore essenziale di un'opera d'arte in modo più conseguente ed esclusivo. Ci saranno, infatti, pochissime pitture eseguite di sua mano.

Nella seconda parte del mio articolo, vorrei dare una breve idea dello sviluppo artistico del Peruzzi e mostrare, tra l'altro, alcune delle caratteristiche già menzionate, come la sua universalità in quasi tutte le tecniche delle arti del disegno, la sua capacità eccezionale di avvicinarsi all'antico, l'assimilazione delle diverse correnti del Rinascimento romano e senese, nonché l'importanza crescente del disegno come strumento principale della sua arte.

Sul primo evento fondamentale della sua carriera, sulla persona del suo vero maestro, non sappiamo quasi niente. Vasari parla di un orefice, mentre Egnazio Danti, scrivendo nel 1583, lo fa discepolo di Francesco di Giorgio<sup>(9)</sup>. E benché non sia sicuro che egli abbia mai lavorato in una bottega di Francesco di Giorgio, questi fu senza dubbio il personaggio più importante non solo per la sua formazione artistica, ma anche come esempio di maestro universale, dotto e umanista. Francesco di Giorgio morì nel 1501 a Siena, ove aveva trascorso gli ultimi anni della sua vita. Peruzzi ebbe quindi occasione di frequentarlo fino al suo ventesimo anno.

Abbiamo infatti due probabili opere del Peruzzi giovane, che rifletterebbero bene lo stile di Francesco di Giorgio: la Villa 'Le Volte', cominciata poco dopo il 1500 e finita nel 1505, per Sigismondo, fratello di Agostino Chigi<sup>(10)</sup>. L'articolazione

(8) Cfr. n. 7.

(9) Ch. L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 9 ss.

(10) F. P. Fiore, *Il complesso chigiano de « le Volte »*, in *Rilievi di fabbriche attribuite a Baldassarre Peruzzi*, a c. di M. Forlani Conti, Siena 1982, pp. 97 ss.

dei pilastri della loggia, per esempio, è ispirata senza dubbio alle cappelle laterali di Santa Maria del Calcinai a Cortona. E lo *Spogliamento del Cristo* richiama gli ultimi quadri di Francesco di Giorgio, come *l'Incoronazione della Vergine* nella Pinacoteca di Siena<sup>(11)</sup>. D'altro canto è difficile che provenga dalla bottega dello stesso Francesco<sup>(12)</sup>: le figure e la espressione dolce dei volti sembrano già influenzate dagli affreschi della Libreria Piccolomini, i cartoni della quale furono eseguiti dal giugno 1502 in poi, e cioè quando il giovane maestro lavorava nella vicina Cappella San Giovanni<sup>(13)</sup>. Benché sia poco verosimile che sia stato collaboratore del Pinturicchio nell'esecuzione degli affreschi<sup>(14)</sup>, è ben possibile che in questi mesi abbia incontrato per la prima volta il coetaneo Raffaello, che stava disegnando alcuni cartoni per la stessa Libreria<sup>(15)</sup>.

Francesco di Giorgio fu probabilmente l'unico senese, prima del Peruzzi, ugualmente abile in architettura, scultura, pittura, ingegneria e teoria; l'unico senese ad aver conosciuto profondamente sia Vitruvio sia i monumenti antichi e ad aver studiato su molti disegni autografi. L'influsso di Francesco sul Peruzzi fu, infatti, di permanente durata. Ancora in opere mature di quest'ultimo, come la *Adorazione dei Pastori* di San Rocco, del 1514, o nel famoso cartone per *L'adorazione dei Re Magi* a Londra, non solo cita testualmente motivi martiniani, ma si basa addirittura su schemi compositivi del maestro<sup>(16)</sup>. Questo è vero anche per il singolare modo di incatenare le figure in una specie di fregio in prima fila, senza rispondenza con lo spazio profondo, in netto contrasto con Leonardo, il Perugino o Raffaello, che cercano di armonizzare in una composizione figure e sistema spaziale. E tali arcaismi strutturali rimangono caratteristici anche nelle opere tarde del Peruzzi, malgrado tutti i mutamenti superficiali di stile. Perfino il modo di disegnare riporta più a Francesco che a qualsiasi altro maestro.

Arrivato a Roma, forse in seguito alla elezione del compatriota Pio III Piccolomini (ottobre 1503), ma probabilmente già prima (Vasari), il Peruzzi trova un'atmosfera artistica molto ambigua. Da un lato vi sono i grandi architetti Bramante e Giuliano da Sangallo e, dal 1505 in poi, i grandi scultori Michelangelo e Andrea Sansovino, tutti a servizio del nuovo pontefice Giulio II, e tutti quanti pionieri di una nuova arte classicheggiante, direttamente ispirata ai monumenti antichi della Roma imperiale.

D'altro lato, v'è una scuola di pittori decisamente provinciale: commissioni importanti nella Rocca di Civita Castellana, nel Palazzo Santori-Doria e nel Palazzo dei Conservatori vanno a maestri secondari, come Pier Matteo d'Amelia e Jacopo Ripanda<sup>(17)</sup>.

(11) Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 55 ss., Tav. VIb.

(12) M. Seidl, *Die Fresken des Francesco di Giorgio in S. Agostino in Siena*, in « Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz » XXIII (1979), pp. 80 ss., Figg. 95, 97, 101, 104, 105.

(13) E. Carli, *Il Pinturicchio*, Milano 1960, p. 66; Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., p. 46; P. Scarpellini, *Pinturicchio, Libreria Piccolomini*, Milano 1969.

(14) R. Cannatà, *Problemi stilistici e attributivi del ciclo di Civita Castellana*, in *Il Quattrocento a Viterbo*, Catalogo della Mostra, Roma 1983, p. 298, Figg. 308 ss.

(15) K. Oberhuber, *Raffaello*, Milano 1982, p. 22.

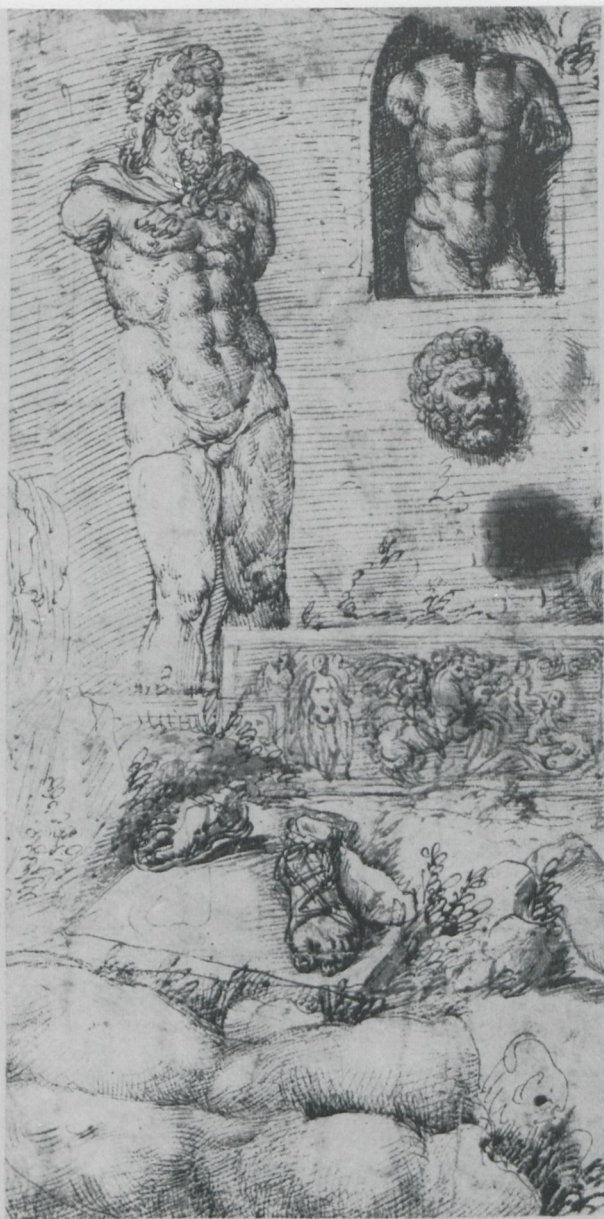
(16) M. Seidl, op. cit., cfr. *supra* n. 12; Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., Tavv. XXIVa, XXV, LVI; io non sono convinto della seducente ipotesi di P. C. Marani (*A reworking by Baldassare Peruzzi of Francesco di Giorgio's Plan of a Villa*, in « Journal of the Society of Archit. Historians » XLI [1982], pp. 181 ss.) che vede la mano del Peruzzi in alcuni schizzi figurati su disegni di Francesco di Giorgio.

(17) Ch. L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 voll. Tübingen 1973, vol. II, p. 89; P. Venturòli, *Nota su Jacopo Ripanda ed il giovane Baldassare Peruzzi*, in « Storia dell'Arte », 1969, pp. 432 ss.; con bibliografia; R. Cannatà, op. cit., pp. 298 ss.



Fig. 3 - B. Peruzzi, *Fuga in Egitto*, dettaglio. (Roma, Sant'Onofrio; per gentile concessione dell'Archivio fotografico dei Musei Vaticani.)





Waltkamt, H. u. a.



Maggio 1878

Fig. 4 - B. Peruzzi, schizzo di statue d'Ercole e di un sarcofago antico. (Per gentile concessione della Kunstmuseum der Veste Coburg.)



Fig. 5 - A. Sansovino, allegoria della tomba di A. Sforza. (Roma, Santa Maria del Popolo; foto Bibliotheca Hertziana.)

Fig. 5 - A. Sansovino, allegoria della tomba di A. Sforza. (Roma, Santa Maria del Popolo; foto Bibliotheca Hertziana.)



Fig. 6 - B. Peruzzi, *Leda*, dettaglio; (Roma, Farnesina. Loggia di Galatea; per gentile concessione dell'Accademia Nazionale dei Lincei.)

Ed è caratteristico, sia per gli inizi abbastanza arcaici di Peruzzi pittore, sia per certa sua timidezza e volontà di assimilazione che, per esempio negli affreschi di Sant'Onofrio del 1506 circa (Fig. 3) egli segue lo stile del Pinturicchio e del Ripanda, e non quello di Michelangelo o Andrea Sansovino. Cita motivi singoli dei grandi, come da Filippino Lippi, dall'*Ultima Cena* di Leonardo, il cui stile sembra aver conosciuto tramite Cesare da Sesto<sup>(18)</sup>. Ma non sa ancora molto dei nuovi concetti di Leonardo o del Raffaello fiorentino. E non si riesce a credere che lo stesso Peruzzi che, cinque anni più tardi, stupirà il mondo con i suoi trucchi prospettici, nel 1504-1505 non sia ancora capace di rendere una prospettiva in modo corretto e soddisfacente<sup>(19)</sup>.

La sua prima opera architettonica a Roma, la Farnesina, progettata forse già nel 1505, rispecchia il nuovo movimento del Rinascimento romano meno nel vocabolario che nella sua semplicità sobria e nella sua omogeneità armoniosa. Morfologicamente è più vicina alla Cancelleria che alle opere romane del Bramante<sup>(20)</sup>. Nella sua chiarezza cristallina e nelle proporzioni equilibrate è piuttosto il risultato di un comporre cinquecentesco con un lessico quattrocentesco.

La Farnesina fu commissionata da Agostino Chigi e sappiamo dal Vasari che lo stesso Chigi facilitò gli studi dall'antico del giovane compatriota. Di questi studi poté poi abbondantemente fruire quando dovette decorare la facciata, la loggia e la Sala del Fregio nella Farnesina<sup>(21)</sup>. Decine di queste scene, che raccontavano antichi miti con motivi tratti da sarcofaghi antichi, decoravano la facciata e sono purtroppo andate perdute<sup>(22)</sup>. Il piccolo fregio è ancora animato dall'agilità quattrocentesca del suo primo maestro. Ma le figure della Loggia di Galatea, di poco posteriori (1510-1511 c.), riflettono già la sovrانيتà anatomica di Signorelli e Michelangelo, i movimenti spaziosi di Leonardo e il classicismo grazioso delle statue sanvinesche a Santa Maria del Popolo (Figg. 5-6). E su questo nuovo piano, egli sa integrare nella sua arte i segreti dell'antico che finora gli erano rimasti nascosti. E benché non sia uno dei grandi innovatori, la sua finissima sensibilità gli permette di intuire subito le correnti più rilevanti dell'arte contemporanea. Neanche in questa 'modernissima' fase del suo lavoro abbandona i protagonisti dei suoi primi anni romani. Quando nel 1512-1513 Raffaele Riario, nuovo vescovo di Ostia, fa rinnovare il vecchio episcopio, il Peruzzi non soltanto disegna una pianta del piano nobile ma, a quanto sembra, anche tutto lo schema decorativo e il fregio della

<sup>(18)</sup> Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 46 ss., Tavv. Id, IIIa; nella loggia del Palazzo di Erode della *Fuga in Egitto* (Fig. 3) adopera lo stesso motivo del pilastro continuato sopra l'imposta da una parasta che troviamo nella loggia imperiale di *Enea Silvio avanti Federico III* della Libreria Piccolomini di probabile invenzione raffaellesca. Questo motivo risale senza dubbio a Francesco di Giorgio Martini (*Trattati di architettura civile e militare*, a c. di C. Maltese, 2 voll. Milano 1967, vol. I, Tavv. 131, 174).

<sup>(19)</sup> Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., Tavv. VIa, VIIa. Una prospettiva poco sicura caratterizza ancora il disegno con *La battaglia tra Ragione e Voglia* a Cracovia, accennatomi gentilmente da G. e C. Thiem (Ch. L. Frommel, « *Disegno* » und *Ausführung...*, cit., pp. 220 ss.); K. Oberhuber ultimamente ha proposto di attribuire il famoso gruppo di disegni, finora attribuiti al giovane Peruzzi, al Ripanda (Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit.; K. Oberhuber, *Raffaello e l'incisione*, in *Raffaello in Vaticano*, v. *supra* n. 7).

<sup>(20)</sup> Ch. L. Frommel, *Der römische Palastbau...*, cit., vol. II, pp. 149 ss.; lo studio intenso della scultura antica durante questi anni è documentato dal bel disegno di Coburg del 1510-1512 circa. Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., p. 71 (Fig. 4).

<sup>(21)</sup> *Ibidem*, pp. 61 ss.

<sup>(22)</sup> Cfr. l'articolo di A. Bruschi, in questo volume, pp.

sala grande <sup>(23)</sup>. Ma lascia le grandi scene a *grisaille* a Jacopo Ripanda e ai suoi aiuti <sup>(24)</sup>. In contrasto con le scene piuttosto legnose e arcaiche del Ripanda, l'elegante fregio che probabilmente fu dipinto all'inizio dei lavori, documenta la vivace spontaneità del Peruzzi e la nuova maestria acquistata in questi anni. Con queste commissioni per papa Giulio, per Agostino Chigi e per Raffaele Riario, il Peruzzi raggiunge il primo momento culminante della sua carriera, e non soltanto come pittore, ma anche come architetto, dotto, umanista e grandioso decoratore.

Soltanto dopo il compimento della Farnesina e della sua prima fase decorativa, quindi dopo il 1511, il Peruzzi subisce l'influsso immediato di Bramante e di Raffaello. Nella facciata del vecchio Duomo di Carpi, del 1514 circa, egli varia la facciata bramantesca di Roccaverano; nel nuovo duomo segue il progetto del Bramante per San Pietro <sup>(25)</sup>. Altro frutto di questo stretto contatto con Bramante e Raffaello è la sua virtuosità scenografica, lodata da tante fonti. Uno dei pochi documenti, e certamente il primo conservato di questa attività, è lo schizzo del 1515 per una scena di commedia a Torino <sup>(26)</sup>. Non c'è dubbio che questo tipo di scena sia già stato usato dal Bramante <sup>(27)</sup>: non è quindi invenzione del Peruzzi. Ma ancora nelle scene per i Cesarini, del 1533 circa, il maestro si serve di uno schema simile, che poi ritroviamo anche nel Serlio <sup>(28)</sup>. Non sono del Peruzzi, invece, le scene degli Uffizi, di Siena e di Stoccolma, ancora recentemente attribuite al maestro, ma sicuramente più tarde <sup>(29)</sup>.

Alla fase raffaellesca appartiene poi la Cappella Ponzetti in Santa Maria della Pace, commissionata nel 1516 da un potente prelado e futuro cardinale della corte papale <sup>(30)</sup>. Il sistema decorativo comprende anche l'arricchimento delle cornici, lo stemma, l'altare e due nicchie laterali, destinate a statuette, scomparse o mai eseguite. E già questa sintesi di architettura, pittura e scultura, questa specie di *Gesamtkunstwerk* si ispira a Raffaello e alla sua Cappella Chigi. L'ordine corinzio di quest'ultima si riconosce poi nella finta nicchia del quadro d'altare con la Madonna, le due Caterine e il Donatore, uno dei pochissimi ritratti del Peruzzi. Le figure stanno nella stretta nicchia come statue viventi, ma statue dai vivacissimi colori, che corrispondono a quelle

<sup>(23)</sup> G. Borghini, *Baldassarre Peruzzi, Cesare da Sesto e altre presenze dell'episcopio di Raffaele Riario ad Ostia*, in « Quaderni di Palazzo Venezia », 1, 1981, pp. 11 ss.

<sup>(24)</sup> V. i pagamenti di 417 ducati della banca di Raffaele Riario a « Jacopo del Rimpanza da Bologna dipintore » tra giugno 1513 e settembre 1514 per « due fregj » e « dipinture delle camere nuove » (E. Benivoglio, *Nel cantiere del palazzo del Card. Raffaele Riario (la Cancelleria)...*, in « Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura », 27, 1982, Fasc.169-174, p. 32). È poco convincente l'ipotesi di Venturoli (v. *Nota su Jacopo da Ripanda...*, cit., p. 437) che anche gli affreschi della Sala di Annibale nel Palazzo dei Conservatori risalgono al Peruzzi (R. Cannatà, op. cit., p. 295). Un fregio simile ma più semplice si trova nella camera terrena accanto alla torre nord-ovest della Cancelleria.

<sup>(25)</sup> Ch. L. Frommel: *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin 1961, pp. 144 ss.

<sup>(26)</sup> *Idem*, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., p. 76, Tav. XCIIc; F. Cruciani, *Gli allestimenti scenici di Baldassarre Peruzzi*, in « Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio » XVI (1974), pp. 155 ss., Fig. 75.

<sup>(27)</sup> P. Murray, *Bramante milanese: the Printings and Engravings*, in « Arte Lombarda », 7, 1962, p. 38, Fig. 17; Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., p. 22; F. Cruciani, op. cit., pp. 101 ss., Figg. 78, 79.

<sup>(28)</sup> Ch. L. Frommel, *Raffaello e il teatro sotto Leone X*, in « Bollettino del Centro... », cit., pp. 173 s.

<sup>(29)</sup> F. Cruciani, op. cit., Figg. 70, 71, 73, 74, 76, 77, 81.

<sup>(30)</sup> Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 81 ss. Tavv. XXVIIb ss.; M. V. Brugnoli, *Baldassarre Peruzzi nella chiesa di S. Maria della Pace e nella « Uccelleria » di Giulio II*, in « Bollettino d'Arte », 58, 1973, pp. 113 ss. Le *grisailles* vaticane sono di diverse mani più arcaiche e non è certo da dove provengano (v. *Raffaello in Vaticano*, cit).

delle *Sibille* raffaellesche sul muro opposto. Le fisionomie dolci ed animate, che seguono sempre una tipologia sansovinesca, sembrano ispirate da Leonardo, che in quell'anno era ancora a Roma. Nel fondo oro della *Adorazione*, nel catino dell'abside, si respira l'atmosfera ingenua e favolosa del Pinturicchio.

Questo lungo e graduale ravvicinamento a Raffaello culmina, verso il 1518-1519, nella Sala delle Prospettive della Farnesina. Le finte colonne presuppongono le seconde Logge Vaticane e gli ambulacri dei progetti contemporanei per San Pietro <sup>(31)</sup>, la sintesi di architettura in marmi preziosi, di finta scultura e di pittura ancora la Cappella Chigi e il suo prototipo, il Pantheon. Quanto allo spazio, egli lo apre, ma non lo rende accessibile: il vasto sfondo sembra serrato da un'invisibile grata. E invece della dinamica prospettica delle Logge raffaellesche, che attrae irresistibilmente l'occhio verso l'alto, lo spazio del Peruzzi sembra composto da almeno quattro strati successivi: il colonnato, la balaustrata, il paesaggio e il cielo.

Quanto alle parti figurative, il Peruzzi compone ancora fregi paralleli allo sfondo, come nella Sala del Fregio o nel Salone Riario di Ostia, che si ispirano testualmente ai sarcofagi e alle statue antiche. La sua provenienza tipicamente senese gli impedisce ancora di integrare organicamente le figure nello spazio prospettico del Rinascimento, ma lo aiuta ad avvicinarsi alle composizioni antiche. Ed è interessante che anche Raffaello, nella sua ultima fase classicista, come nella Storia di Amore e Psiche del 1518-1519, nella stessa Farnesina, sperimenti questo schema compositivo del fregio senza spazio prospettico. L'esecuzione rapida e coloristicamente brillante, di diversi collaboratori, e l'uso di cartoni sono stati accertati molto abilmente dai restauri recenti <sup>(32)</sup>.

Negli ultimi anni del pontificato di Leone X, tra il 1517 e il 1521, il maestro si occupa ancora di diverse altre commissioni nel campo della decorazione, per Raffaele Riario nella Cancelleria, per Cristoforo Stati a Villa Mills sul Palatino o per il cardinal Giulio de' Medici a Villa Madama <sup>(33)</sup>. Sono quindi commissioni di prim'ordine, nelle quali il maestro sviluppa il suo talento inesauribile di grande decoratore classicheggiante. I pochi progetti architettonici di questi anni, come le due bellissime piante centrate per San Giovanni dei Fiorentini, non vengono realizzati <sup>(34)</sup>. Sembra che, pur apprezzatissimo come inventore, egli non sia stato in grado di convincere i committenti delle sue idee.

Dopo la morte di Raffaello nel 1520, il Peruzzi, pur essendo maestro più anziano e maturo, segue subito le innovazioni capricciose e stravaganti di Giulio Romano. Basta confrontare il frammento eseguito di Villa Trivulzi a Salone, con la facciata di poco anteriore di Palazzo Stati-Maccarani, dove è assai simile l'astrazione (Figg. 7-8) dagli ordini antichi <sup>(35)</sup>. E un ravvicinamento a Giulio lo vediamo anche nella famosa *Presentazione* di Santa Maria della Pace, del 1523 circa, dove il Peruzzi mostra

<sup>(31)</sup> Ch. L. Frommel, R. Ray e M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Milano 1984, pp. 260 ss.

<sup>(32)</sup> R. Varoli-Piazza, in *Catalogo della Mostra « La Sala delle Prospettive. Storia e restauro »*, Roma 1981; per una datazione verso il 1512, v. C. Marsicola, *Peruzzi, Beccafumi ed Agostino Chigi: Storie complicate di Senesi a Roma*, in « Antologia di Belle Arti » IV (1980), pp. 149 ss.

<sup>(33)</sup> Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 93 ss. Mentre le scene per la cupola centrale di Villa Madama risalgono ancora al pontificato di Leone X, quelle della volta nord-est sono già circondate dalla impresa *Candor Illaesus* del 1522.

<sup>(34)</sup> Ch. L. Frommel, Ray e M. Tafuri, op. cit., pp. 217 ss.

<sup>(35)</sup> Ch. L. Frommel, *Dic Farnesina ...* cit., pp. 62 s.; *Idem, Der römische Palastbau...*, cit., vol. II, pp. 322 ss., Tav. 139 ss.; cfr. anche dello stesso, *Il Palazzo Massimo alle Colonne*, in questi Atti, pp.



Fig. 7 - Salone (Lazio), Villa Trivulzi, facciata. (Foto Bibliotheca Hertziana, Roma.)

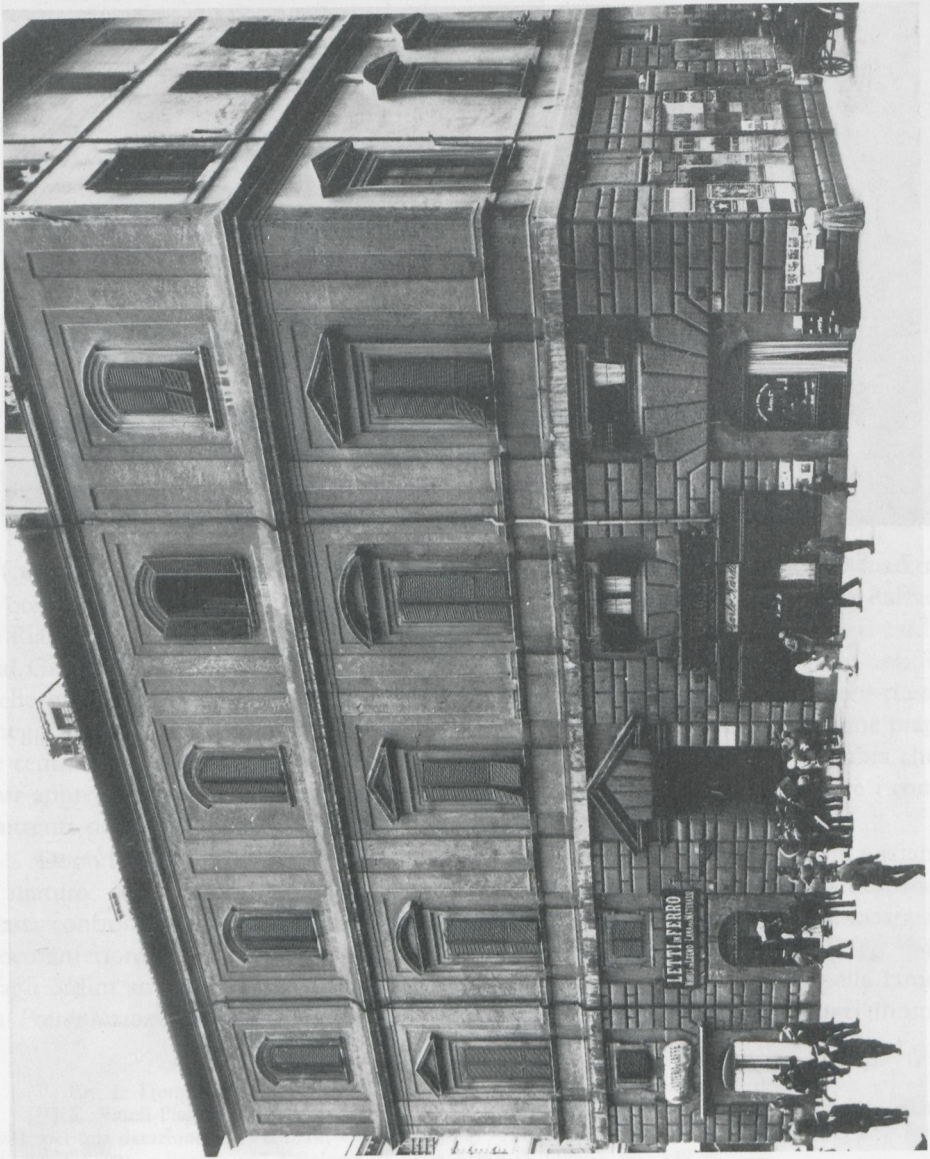


Fig. 8 - Roma, Palazzo Stati-Maccarani, facciata. (Foto Alinari.)

176) Cf. G. Paschini, *Indirizzo Ferraro per Roma*, cit. in *La*  
travata di Villa Medicea vengono usate al polizzone di Lancia, *La*  
cristallina dalle Imprese Ceresio-Riccioli del 1912.

177) Cf. L. Nottucci, *Roma e il Lazio*, op. cit., pp. 118-9.

178) Cf. *Enciclopedia De-Ferraris*, cit., pp. 64 e 65; *Ateneo*, *De-Ferraris*, *La*  
pp. 122 e 123; *Tav. 129 n. 2*, di *Architettura*, *Il Palazzo Mediceo alla*



la stessa predilezione per figure ed architetture bizzarre, ma secondarie rispetto al soggetto della scena <sup>(36)</sup>. Infatti, ci vuole qualche momento per accorgersi della piccola Maria sulle scale del tempio, a destra. Questa tendenza aneddótica sarebbe impensabile in Raffaello o anche nel Peruzzi raffaellesco degli anni precedenti. Ma ancor oggi molti datano questo quadro agli anni della Cappella Ponzetti, e quindi al 1516-1517.

Poco prima della *Presentazione* e subito dopo la morte di Leone X, nel dicembre del 1521, il maestro era stato chiamato a Bologna. E lì produce, in pochi mesi e in un clima estremamente aperto alle idee del Rinascimento romano, disegni di altissimo livello, come il cartone per la famiglia Bentivoglio, la porta di San Michele in Bosco, le piante per Palazzo Lambertini o gli alzati per San Petronio <sup>(37)</sup>. A questi anni appartiene anche il grazioso quadro di *Apollo con le muse* nel Palazzo Pitti, erroneamente attribuito a Giulio Romano <sup>(38)</sup>.

Già nel 1520, dopo la morte di Raffaello, era stato nominato secondo architetto papale e collaboratore del primo architetto, Antonio da Sangallo il Giovane. I molti disegni dedicati alla fabbrica di San Pietro si possono dividere, in linea di massima, in quattro gruppi: quelli fatti immediatamente dopo la nomina del 1520-1521, e quindi ancora sotto Leone X, quando i due architetti cercano di ridurre e illuminare meglio il megalomane progetto di Raffaello <sup>(39)</sup>. Ma mentre il Sangallo tende a una navata con tre sole campate, il Peruzzi torna alla pianta centrale (Fig. 9) proposta già dal Bramante nel 1505-1506 e cioè prima dell'inizio dei lavori <sup>(40)</sup>. Credo che a questa fase appartengono anche l'UA 31 r. e le relative copie *Fol. 28 r. 36 v.* nel Taccuino Senese S IV 7 <sup>(41)</sup>. In questi progetti, il maestro propone una facciata molto equilibrata, senza campanili, senza accettazione della campata centrale, con ordine gigante senza piedistalli, ma con l'inserimento di due ordini di colonne e l'articolazione in tre blocchi di cui quello centrale incontestabilmente dominante. Soltanto dopo il successo della proposta longitudinale del Sangallo, e cioè dal 1521 in poi, il Peruzzi si accontenta della navata di tre campate. Questa seconda fase è documentata dalla versione grande dell'UA 14 r. <sup>(42)</sup> — progetto che dopo il sacco di Roma vien ridotto e continuato in una serie di altri progetti minori <sup>(43)</sup>. Tra questi, l'UA 18 rappresenta un edificio su pianta centrale, che ha un costo totale di 500.000 ducati circa, il progetto più economico di tutti <sup>(44)</sup>. Dopo l'elezione di papa Paolo III, grande costruttore del Palazzo Farnese, si torna poi di nuovo all'idea 'platonica' del progetto centra-

<sup>(36)</sup> Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 125 ss., Tavv. LXb s.; M.V. Brugnoli, *Baldassare Peruzzi...*, cit., pp. 118 ss.

<sup>(37)</sup> Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 111 ss., Tavv. LVb ss.; H. Wurm, op. cit., Figg. pp. 127 ss.

<sup>(38)</sup> Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., p. 115, Tav. LXXIXc.

<sup>(39)</sup> Ch.L. Frommel, R. Ray e M. Tafuri, op. cit., pp. 253 ss.

<sup>(40)</sup> S. Serlio, *Il libro terzo dell'architettura*, Venezia 1566, *Fol. 65 v.*

<sup>(41)</sup> F. Graf Wolff Metternich, *Die Erbauung der Peterskirche zu Rom im 16. Jahrhundert*, Wien-München 1972, Figg. 111, 112, 114; H. Wurm, op. cit., Tav. 125; Ch. L. Frommel, R. Ray e M. Tafuri, op. cit., pp. 253 ss. Agli anni prima del sacco, quando il Peruzzi insiste ancora sull'ordine gigante della facciata, appartengono probabilmente anche i disegni UA 26 r. e UA 113 r. (F. Graf Wolff Metternich op. cit., Fig. 115 s.; H. Wurm, op. cit., Tavv. 486 s.).

<sup>(42)</sup> F. Graf Wolff Metternich, op. cit., Fig. 93; H. Wurm, op. cit. Tav. 495. Risulta da uno schizzo di Giovanni Colonna da Tivoli che il Peruzzi ha rinnovato, forse per il Giubileo del 1525, la Porta Santa di San Pietro. (M. E. Micheli, *Giovanni Colonna da Tivoli*, Roma 1982, pp. 121 s., Fig. p. 78: « Baldassare la porta santa »).

<sup>(43)</sup> F. Graf Wolff Metternich, op. cit., Figg. 97, 100, 102, 106; H. Wurm, op. cit., Tavv. 497, 506.

<sup>(44)</sup> F. Graf Wolff Metternich, op. cit., Fig. 107; H. Wurm, op. cit., Tav. 505.

lizzato. In pieno contrasto con il Sangallo, il Peruzzi ora abbandona il blocco massiccio della facciata, sciogliendola in vasti gruppi di colonne minori, sistema in certo senso paragonabile a quello di Palazzo Massimo. A questo periodo appartiene il famoso progetto UA 2 del Peruzzi, datato erroneamente ancor oggi agli anni 1505-1506, mentre la grafia tremolante e le caratteristiche formali sono chiaramente quelle dell'anziano maestro<sup>(45)</sup>. Contemporaneo, perché anch'esso già calcolato con pavimento rialzato, è l'alzato UA 29 (Fig. 10) per il pronao<sup>(46)</sup>. Fu ancora una volta destino che il progetto del Sangallo vicesse, anche se Paolo III non rinuncerà più all'idea dell'interno completamente centralizzato. E con esso vinceva lo spirito pesante e massiccio su quello sottile, squisito e classicheggiante.

Negli anni tra il 1523 e il 1527, l'artista si dedica anche a tombe e ad altri monumenti di architettura minore e ne disegna non soltanto le cornici architettoniche, ma anche le sculture. Continua quindi la nuova prassi della 'scultura da pittore', iniziata da Raffaello nella Cappella Chigi e tenta di colmare la lacuna che si era formata nella scultura romana dopo la partenza di Michelangelo e dei due Sansovino. Ma dai risultati non sempre convincenti si deduce che il rapporto tra disegnatore ed esecutore nel campo della scultura si fa ancor più problematico che nelle altre tecniche<sup>(47)</sup>. Bell'esempio di quel settore della sua opera è il progetto per la tomba del cardinal Armellini (Fig. 11) recentemente apparso sul mercato d'arte, la cui figura giacente ricorda il monumento (Fig. 12) in San Gregorio Magno, del 1525<sup>(48)</sup>.

Il sacco di Roma del 1527 colpì duramente il Peruzzi ed ebbe conseguenze tragiche anche per la sua carriera. Dopo aver pagato un altissimo riscatto ai Lanzichenecchi, fu di nuovo derubato durante la sua fuga a Siena. Soltanto dopo un anno, quando era deciso a stabilirsi nell'antica patria, chiamò la numerosa famiglia da Roma; la moglie Lucrezia, figlia di un ignoto pittore, sposata verso il 1510 e almeno quattro figli, il più anziano dei quali era quel Sallustio, assistente del padre e futuro architetto papale<sup>(49)</sup>. A Siena il Peruzzi diviene ben presto architetto del duomo e della Repubblica senese. Ma i salari sono modesti, e mancano le grandi commissioni; manca l'atmosfera innovatrice e umanistica di Roma che l'aveva ispirato prima. Dei tanti

<sup>(45)</sup> F. Graf Wolff Metternich, op. cit., Fig. 107; H. Wurm, op. cit., Tav. 494; cfr. la pianta che fu apparentemente riconosciuta dal Letarouilly (*Les bâtiments du Vatican*, Paris 1882, vol. I, Tav. 7) e che corrisponde quasi esattamente alla pianta già nella Collezione White e oggi nella sede di New York dell'Accademia Americana di Roma, W. W. Kent, *The Life and Works of Baldassare Peruzzi*, New York 1925 Fig. 43, 2. *Idem*, *Plans by Peruzzi and Maderno for St. Peter's, Rome*, in « Baltimore Museum of Art News » XXVII (1964), 43, 2-4, pp. 9 ss., Fig. 10.

<sup>(46)</sup> H. Wurm, op. cit., Tav. 123; cfr. i progetti del Sangallo con pavimento alzato in G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma 1959, Figg. 66, 72, 76, 88, 91.

<sup>(47)</sup> Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 115, 119 ss., 132 ss., 139 ss., Tavv. LXIV ss., LXVI ss., LXVIIIb, LXXIIa, LXXIIIa, LXXIXb, c, LXXX ss., XCVI; dello stesso « *Disegno e und Ausführung...* », cit., p. 233 (cfr. *supra* n. 7) un progetto autografo per un banco con statue di Ercole ed altri eroi che era forse destinato per il Palazzo Pubblico di Siena sarà pubblicato da Howard Burns.

<sup>(48)</sup> Collezione Gilbert Butler, inchiostro marrone; New York; 467 x 349 mm; prov. Huart (?); Robinson; Sotheby (vendita 1-12-1983); con le annotazioni: « *Inferior Armelinus porcarum per Baltasarum senensem* » (sotto) e: « *Quid genus et proavos strepitis? Si primordia vestra! Auctoremque deum spectes. Nullus degener extat. / Ni vitii pejora favens proprium deserat ortum* » (sopra). Simili giudizi negativi sul cardinale si trovano sull'altro progetto per la tomba (Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., Tav. LLXVIIIb). Ringrazio Elizabeth Llewellyn e Julien Stock per l'acceso a questo disegno.

<sup>(49)</sup> Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 18 ss.; sull'opera senese del Peruzzi e particolarmente sull'ultimo periodo senese cfr. *Rilievi di fabbriche...*, cit., con, tra l'altro, un contributo di N. Adams su *La personalità di Baldassarre Peruzzi e la sua pratica in architettura*, pp. 17 ss.

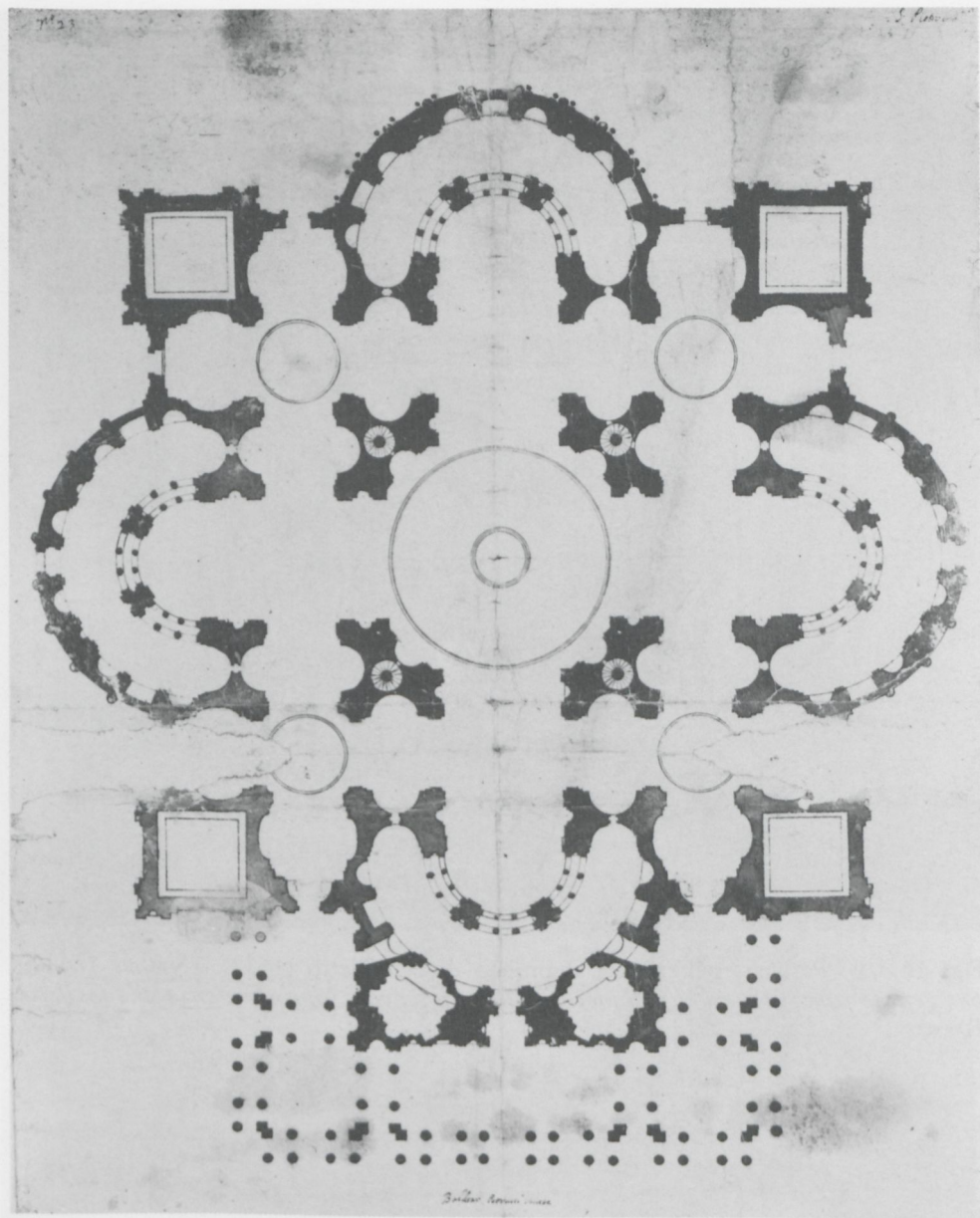


Fig. 9 - B. Peruzzi, progetto per San Pietro. (Per gentile concessione della American Academy in Rome, New York.)

Fig. 10 - B. Peruzzi, progetto per la tomba di S. Pietro. (Per gentile concessione della American Academy in Rome, New York.)

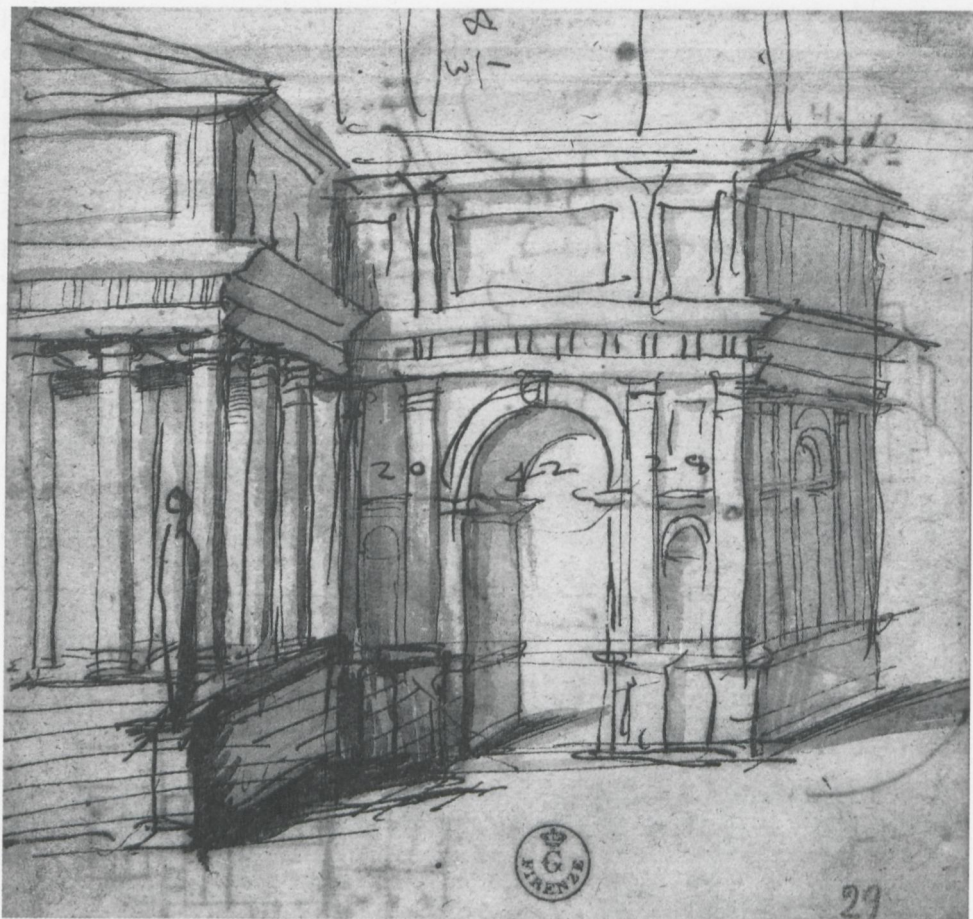


Fig. 10 - B. Peruzzi, schizzo per il pronao di San Pietro (1535). (Firenze UA 29; per gentile concessione del Gabinetto Fotografico della Soprintendenza alle Gallerie, Firenze.)



Fig. 11 - B. Peruzzi, disegno per la tomba Armellini. (New York, Collezione Gilbert Butler; foto Bibliotheca Hertziana, Roma.)



Fig. 12 - Roma, San Gregorio Magno, tomba A. Gentili, dettaglio. (Foto Bibliotheca Hertziana, Roma.)

progetti per il duomo, soltanto l'altar maggior fu realizzato <sup>(50)</sup>. E forse fu una fortuna che il suo tentativo di simmetrizzare il Palazzo Pubblico non sia stato coronato dal successo <sup>(51)</sup>. In Palazzo Pollini e nei bastioni delle porte senesi, dà però prova che il solo mattone basta ad un grande maestro per fare architettura monumentale e impeccabile <sup>(52)</sup>. I progetti più grandiosi di questi anni sono quelli per il San Domenico in Siena, databili dopo il grande incendio della chiesa, alla fine del 1531 <sup>(53)</sup>. Il Peruzzi tramuta la semplice navata in una vasta e monumentale sala rinascimentale, con ricca articolazione ispirata direttamente ai progetti per San Pietro. Ma invece dello spazio assiale e continuo di Bramante, di Raffaello o anche del Sangallo, crea una serie di spazi autonomi, con due centri maggiori e quattro minori, connessi tra di loro in maniera sciolta, quasi quattrocentesca.

Questa sua avversione per i sistemi subordinanti e unificanti rimane caratteristica anche in Palazzo Massimo, ideato circa un anno dopo, durante uno dei tanti brevi soggiorni romani. Come in Palazzo Massimo, anche nei progetti per San Domenico il giuoco di luce e ombra acquista grande importanza: l'ombra sembra quasi inghiottire le singole forme e un'atmosfera fluttuante e morbida riempie lo spazio.

Riconosciamo lo stesso atteggiamento nelle poche composizioni figurative databili sicuramente a questi ultimi anni. La più divertente è l'allegoria, in cui alcuni eruditi somministrano un clistere al dio Mercurio, probabilmente una satira sui tentativi alchimistici di trasformare il mercurio in oro <sup>(54)</sup>. Ancora più vicino alla spazialità di San Domenico è il *Ratto delle Sabine*, che illustra l'invenzione del teatro secondo un passo dell' *Ars Amandi* di Ovidio, al quale già l'Alberti si riferisce, parlando della genesi del teatro <sup>(55)</sup>. Là abbiamo due spazi centralizzati, disinvoltamente connessi in guisa paragonabile ai progetti per San Domenico.

Testimonianza dell'interesse per il mondo neoplatonico è un'altra allegoria di questi anni: l'*Afrodite Urania* che si rispecchia nel cuore di un uomo, disegnato a sua volta da un artista <sup>(56)</sup>. Sembra che il Peruzzi volesse mostrare l'emergere di quel divino nell'uomo che si scopre solo all'occhio dell'artista. Nella famosa *Sibilla di Fontegiusta* incontriamo un'altra volta il Peruzzi alla moda, il maestro che scopre nuove

<sup>(50)</sup> Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 139 ss.; G. De Angelis d'Ossat, *Peruzzi e l'utopia del « Duomo nuovo »*. Approccio definitivo abbandonato, in *Rilievi di fabbriche...*, cit., pp. 53 ss.; N. Maioli Urbini, *Duomo di Siena, opere attribuite al Peruzzi*, *ibidem*, pp. 247 ss.

<sup>(51)</sup> Ch. L. Frommel, *Die Farnesina...*, cit., Tav. XVIc; *Idem*, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 154; per il progetto peruziano per la Cancelleria del Palazzo Pubblico v. G. De Angelis d'Ossat, *Due disegni del Peruzzi per il Palazzo Pubblico di Siena*, in « Storia dell'Arte », 38-40, 1980, pp. 233 ss.; M. Cordaro, *Il progetto del Peruzzi per la « Cancelleria » nel Palazzo Pubblico di Siena*, in *Rilievi di Fabbriche...*, cit., pp. 89 ss. con postilla di De Angelis d'Ossat.

<sup>(52)</sup> N. Adams, *Le fortificazioni di Baldassarre Peruzzi a Siena...*, in *Rilievi di fabbriche...*, cit., pp. 21 ss.; M. Tiballi, *ibidem*, pp. 185 ss.; C. Sani, L. Franchina, *ibidem*, pp. 287 ss.

<sup>(53)</sup> G. Chierici, *Baldassarre Peruzzi e la chiesa di S. Domenico a Siena*, in « Rassegna d'arte Senese » XVI (1923), pp. 71 ss.; Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 36 e 153, Tav. LXXI-Xa; M. Toca, *Sui disegni di Baldassarre Peruzzi per la Chiesa di S. Domenico a Siena*, in « Bollettino degli Ingegneri », 7, 1971, pp. 1-9; H. Wurm, op. cit., Tavv. 219-238.

<sup>(54)</sup> Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 155 ss., Tav. LXXVI; a questo ultimo periodo dopo il sacco di Roma appartengono anche due disegni finora non pubblicati: l'uno che rappresenta un San Cristoforo è vicinissimo ai due disegni peruziani per lo stesso santo, op. cit., Tav. LXXXVII (Y. Tan Bunzl, *Old Master Drawings*, London 1984, Tav. 2 (Fig. 13); l'altro si trova al British Museum di Londra (Fig. 14).

<sup>(55)</sup> Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 158 ss., Tavv. LXXVII, LXXXVIII.

<sup>(56)</sup> *Ibidem*, pp. 161 ss., Tav. LXXXVb.



Fig. 13 - B. Peruzzi, disegno per San Cristoforo. (Boston, Collezione Elmar W. Seibel; foto Bibliotheca Hertziana, Roma.)



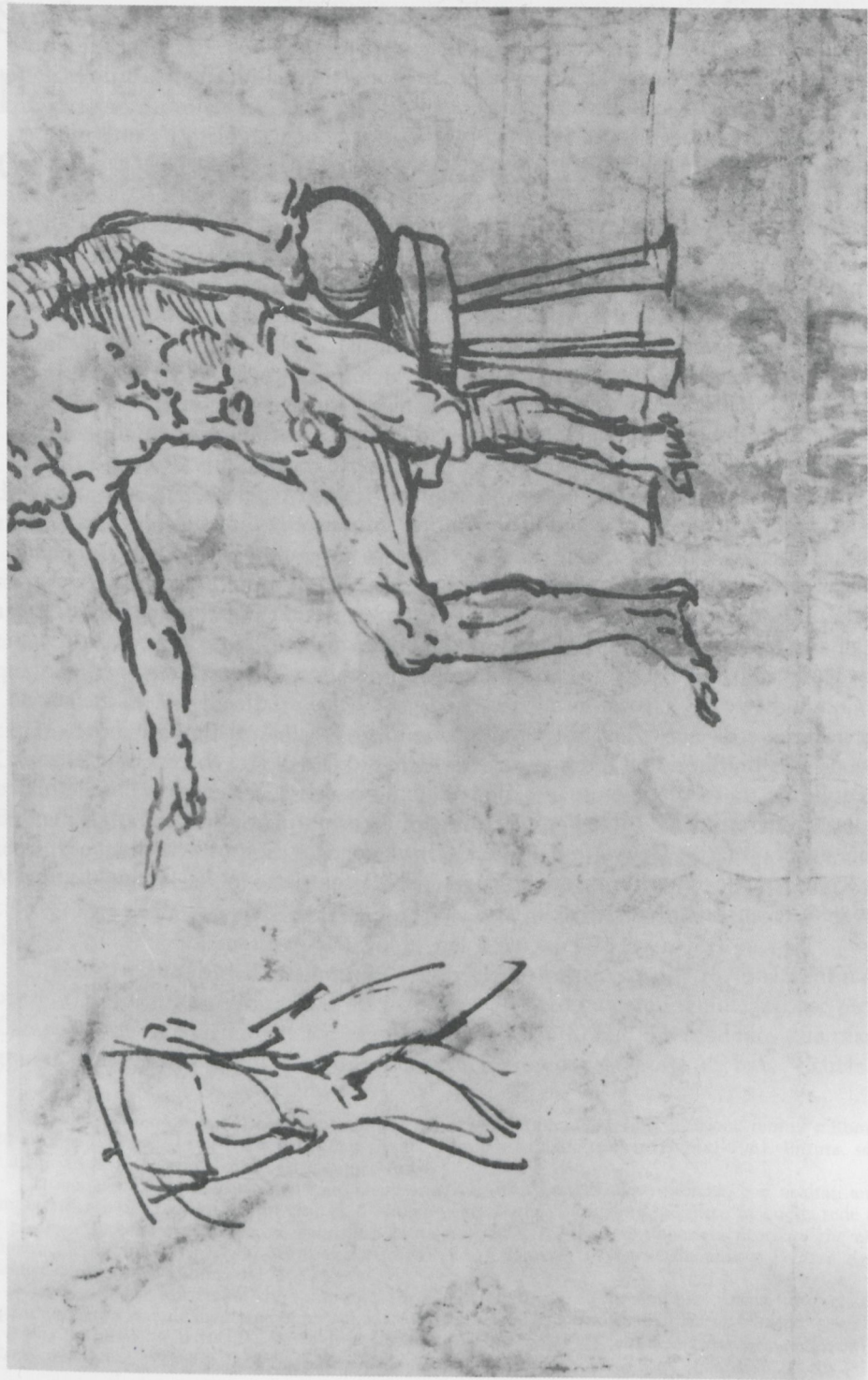


Fig. 14 - B. Petuzzi, schizzo. (Per gentile concessione dei curatori del British Museum, Londra.)

tendenze artistiche, stavolta quelle del manierismo del Rosso Fiorentino e del Parmigianino <sup>(57)</sup>. Incontriamo un'altra volta il maestro che non vuole rimanere indietro e che si mette subito in linea. Ma, nonostante le proporzioni allungate e la stilizzazione dei volti, lo schema compositivo rimane quello di prima: cioè il contrasto tra le figure ammassate in primo piano e lo spazio statico, vago, non regolato da una prospettiva centralizzata.

La fama del Peruzzi è basata, credo giustamente, soprattutto sul suo ultimo *opus magnum*, Palazzo Massimo alle Colonne <sup>(58)</sup>. Fu l'unica vera occasione offerta all'artista per realizzarsi in tutta la sua maestria, in tutta la sua sensibilità delicata, e per mostrare la sua capacità inventiva e decorativa e la conoscenza profonda dell'antico. Ci saranno architetture più spettacolari, più monumentali. Ma non conosco altro palazzo cinquecentesco che sia più squisito in ogni particolare, più perfetto nell'insieme, e, allo stesso tempo, pittoresco e altamente architettonico. Il Peruzzi non si piega sotto il giogo dell'ortodossia classicista e della regola vitruviana, conserva la massima libertà nell'uso del lessico antico, mutando, ad esempio, la trabeazione del pianterreno quattro volte, senza cadere nelle stravaganze forzate di un Giulio Romano. E, pur usando forme classicheggianti in ogni particolare, rimane fedele al suo stile maturo, in quanto gioca virtuosamente con luci e ombre, sminuisce la dinamica degli assi orizzontali e verticali e riserva a ogni singolo elemento un'autonomia, pur mantenendo l'unità visiva dell'insieme. È infatti questo singolare dualismo tra una tendenza classicista da un lato e un certo arcaismo dall'altro, che lo fa tanto inafferrabile, inafferrabile all'analisi storica, alla definizione intellettuale, ma non al nostro occhio che in Palazzo Massimo trova uno dei pochi esempi di architettura veramente perfetta.

Con la morte del Peruzzi termina la lunga fase del postraffaellismo. Michelangelo torna a Roma e dà nuovi impulsi sia all'architettura sia alle arti figurative che ora si muovono in altre direzioni. Termina una fase della storia dell'arte che era caratterizzata dall'equilibrio tra religione e umanesimo, tra uomo e società, tra concetto intellettuale e realizzazione artigianale. Nell'arte peruzziana il cosmo platonico del Rinascimento sembra ancora intatto. Già verso il 1540 la scena romana è di nuovo cambiata. Nuove forze come quelle del riformismo religioso, dell'assolutismo o del razionalismo si fanno sentire anche nel regno delle arti.

<sup>(57)</sup> *Ibidem*, pp. 144 ss., Tav. LXXXII.

<sup>(58)</sup> Ch. L. Frommel, *Palazzo Massimo alle Colonne*, in questi Atti.