

«ALA MANIERA E USO DELJ BONJ ANTIQUJ»:  
BALDASSARRE PERUZZI E LA SUA QUARANTENNALE RICERCA  
DELL'ANTICO

A differenza dalla maggior parte dei grandi maestri del Rinascimento romano, fino a oggi Baldassarre Peruzzi (1481-1536) ha goduto di una risonanza relativamente modesta: a lui non sono state dedicate né mostre né monografie esautistiche, e molti aspetti della sua opera restano tuttora poco chiari<sup>1</sup>. Al fine di ovviare a tale inconveniente e di porre le basi per una più ampia esposizione, nel maggio del 2001 si è tenuto un seminario i cui atti sono contenuti nel presente volume.

Per motivi di spazio, in questo saggio introduttivo non è possibile sintetizzare tutti i risultati del seminario e delle precedenti ricerche, né si può esaminare in ogni dettaglio l'attività universale di Peruzzi, che peraltro il sottoscritto ha tentato di analizzare in svariate altre pubblicazioni. Il testo che segue si incentrerà pertanto dapprima, e soprattutto, sull'individuazione e sull'ordinamento dell'opera del maestro, vale a dire su questioni di attribuzione e datazione. Com'è ovvio, tale discorso presuppone alcune considerazioni analitiche e una descrizione della personalità e della crescita di Peruzzi, tanto più che di recente sugli esordi del maestro e sul suo stile tardo è stata gettata una luce diversa anche da quella invalsa fino a pochi anni fa.

Il filo conduttore delle considerazioni che seguono è rappresentato dal percorso tanto faticoso quanto coerente compiuto da Peruzzi verso l'antico e culminato nella grandiosa architettura colonnare dei suoi ultimi anni. Dal mo-

<sup>1</sup> Per la traduzione ringrazio Floriana Pagano. C.L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XI, Beiheft, Wien-München 1967-1968; H. Wurm, *Baldassarre Peruzzi Architekturzeichnungen, Tafelband*, Tübingen 1984; C.L. Frommel, *Peruzziana: Ab- und Zuschreibungsprobleme in Baldassarre Peruzzis figurelem Oeuvre*, in *Studien zur Künstlerzeichnung. Klaus Schwager zum 65. Geburtstag*, a cura di S. Kummer e G. Satzinger, Stuttgart 1990, pp. 56-77; Id., *Peruzzis römische Anfänge*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 27-28, 1991-1992, pp. 139-182; C. Tessari, *Baldassarre Peruzzi. Il progetto dell'antico*, Milano 1995; C.L. Frommel, *L'esordio romano di Peruzzi: dal gruppo dei disegni dello Pseudo Cronaca a Bramante*, in Id., *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003, pp. 156-191.

mento che, proprio come Raffaello e Michelangelo, fin dal principio il maestro mirò al «Gesamt Kunstwerk», vale a dire all'insieme e all'unificazione di architettura, scultura e decorazione pittorica, nel presente contesto sono state prese in esame sia le sue invenzioni architettoniche che quelle figurative, come pure le loro tendenze unificanti.

#### GLI ESORDI SENESI (1481-1503)

Quando il 7 marzo 1481 Baldassarre Peruzzi, figlio di un modesto tessitore di Volterra, venne battezzato, Siena, la sua città natale, godeva ancora delle libertà di una città-stato tardomedievale. Tuttavia, la sua indipendenza artistica era esposta a una crescente minaccia, e la vicina Firenze, i cui maestri lottavano ormai da tre generazioni per una rinascita artistica nello spirito dell'antico, si attestava con successo sempre maggiore al centro del mondo dell'arte italiana. In tal modo, scultori fiorentini quali Donatello e persino il giovane Michelangelo avevano preso a scolpire statue e rilievi per il duomo di Siena e a partire dal 1460 circa, architetti fiorentini, quali Bernardo Rossellino e Giuliano da Maiano, avevano cominciato a costruire a Siena i grandi palazzi patrizi. Francesco di Giorgio, il maggiore talento senese degli ultimi trent'anni del secolo nella scultura e nell'architettura, ancora di più che non nella sua opera pittorica, si ispirava ai modelli fiorentini e antichi. Dopo l'attività alla corte urbinata nel corso degli anni 1476-1482, Francesco tornò a Siena dove per lo stile del suo disegno e per le sue conoscenze universali non aveva pari e divenne, come riferisce Ignazio Danti, maestro del giovane Baldassarre.

I dati relativi agli esordi di Peruzzi sono contraddittori. Tra il 1501 e il 1502 venne pagato per le stelle dorate della volta della cappella di San Giovanni del duomo<sup>2</sup>. Forse già all'epoca egli svolse il ruolo di imprenditore e organizzatore di una squadra formata da svariati decoratori, e nel corso della sua vita non interruppe mai quest'attività. A quanto pare, già allora Peruzzi ricevette da Sigismondo Chigi, fratello minore del suo futuro protettore, l'incarico della costruzione della villa alle Volte, nei pressi di Siena<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> C.L. Frommel, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin 1961, pp. 106-110.

<sup>3</sup> I. Belli Barsali, *Baldassarre Peruzzi e le ville senesi nel Cinquecento*, San Quirico d'Orcia 1977, pp. 38-57; F.P. Fiore, *Villa Chigi alle Volte*, in *Francesco di Giorgio architetto*, cura di F.P. Fiore e M. Tafuri, Milano 1994, pp. 338-345.

Mariano Chigi era entrato in possesso della tenuta delle Volte presso Siena nel 1496 e, a quanto sembra, l'aveva ceduta prima della sua morte – sopraggiunta nel 1504 – al figlio Sigismondo, nato nel 1479 (fig. 1). Stando alla targa commemorativa apposta nella villa, questi completò la costruzione del suo «curarum refugium» già nel 1505. Probabilmente le attività edilizie di Mariano si erano concentrate in prevalenza sulle parti più antiche, mentre a giudicare dall'irregolarità delle murature, sia la loggia sia i due avancorpi della villa furono aggiunti a un nucleo più antico da Sigismondo<sup>4</sup>; questo in modo stranamente analogo a quello previsto da un tardo progetto di Peruzzi per la ristrutturazione di una villa a Belgrado presso Siena<sup>5</sup>. Una tale aggiunta richiedeva alcuni anni ed è quindi plausibile che Peruzzi abbia disegnato il progetto intorno al 1502. Francesco di Giorgio era morto alla fine del 1501 e potrebbe aver lasciato qualche primo schizzo.

Nella successione delle stanze e nell'alzato manca però la coerenza caratteristica delle sue opere mature. Invece di concatenare l'una all'altra tutte le parti della fabbrica come egli fece in quasi tutti gli edifici, la travatura tripartita del pianterreno termina già agli angoli della facciata principale. È certo vero che le arcate della loggia sono decorate in modo simile a quello delle nicchie della Madonna del Calcinaio (fig. 2). Ma mentre a Cortona sia gli archivolti che le cornici dei pilastri sono piegati sopra e sotto, nella villa gli archivolti sono decorati in maniera tradizionale. Infine, il rilievo murale della villa risulta molto più delicato che nelle solide strutture progettate da Francesco e da Cozzarelli, l'altro architetto senese di rilievo in quegli anni. Di conseguenza, è quanto mai probabile che l'architetto della villa sia stato proprio il giovane Peruzzi. Poco tempo dopo, Baldassarre si sarebbe basato per la costruzione della Farnesina su un'analogia tipologia architettonica; tipologia le cui origini antiche gli erano probabilmente già note all'epoca<sup>6</sup>. Ad avvalorare l'attribuzione della villa a Peruzzi concorrono anche le decorazioni pittoriche di alcune sale del pianterreno, presumibilmente progettate da Peruzzi in un periodo successivo al 1510<sup>7</sup>.

Le uniche testimonianze degli esordi senesi di Peruzzi, che risalgono con ogni probabilità agli anni precedenti al 1504, si riscontrano in cinque fogli

<sup>4</sup> Le iscrizioni che portano il nome di Mariano Chigi risalgono tutte a date successive.

<sup>5</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., p. 259.

<sup>6</sup> Frommel, *Die Farnesina...*, cit., pp. 116-117; J.S. Ackerman, *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*, Princeton-London 1990, pp. 72-78, 289.

<sup>7</sup> Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 73-74.

contenenti ricostruzioni più o meno utopiche di monumenti antichi<sup>8</sup>. Per quanto le glosse esplicative di carattere tardoquattrocentesco ricordino la mano del Cronaca (1457-1508), cui le carte sono state a lungo attribuite, la grafia è quella del giovane Peruzzi. Prima del suo trasferimento a Roma egli deve essersi ricollegato a una tradizione che risaliva fino a Ghiberti e che divergeva radicalmente dalla precisione archeologica dei disegni dall'antico del Cronaca<sup>9</sup>. Motivi delle ricostruzioni già appaiono in un dipinto di Matteo di Giovanni (1435-1495) del 1475 circa. Il «Tenpi Iovie», il cui sillabare arcaico già basta a far pensare a una data precoce, si distingue dai templi a pianta centrale ideati da Francesco di Giorgio per le proporzioni slanciate e per la concezione maggiormente pittorica e decorativa; una differenza analoga, insomma, a quella che intercorre tra la villa alle Volte e la Madonna del Calcinaio<sup>10</sup>. Le colonne incorporee, la minuscola porta e il fregio altissimo e riccamente decorato del mezzanino si possono a ogni modo attribuire meglio a un principiante incline al disegno ma dotato ancora di poca familiarità con l'architettura antica (fig. 6)<sup>11</sup>. Tra i dettagli che ricordano la villa alle Volte vi sono il rapporto tra gli ordini e le edicole da un lato e le nude superfici dei muri dall'altro. La prospettiva a volo d'uccello delle terme di Diocleziano indicate con la parola «Termini», rappresentata sullo stesso foglio, risulta leggermente più realistica.

Peruzzi potrebbe pertanto aver iniziato questi disegni durante il suo apprendistato presso Matteo e averli continuati nel corso della sua collaborazione con Francesco di Giorgio fino al trasferimento a Roma. Già in queste ricostruzioni la sua predilezione per la colonna e persino per la prospettiva appare inconfondibile. È indicativo che né queste ricostruzioni, né i suoi successivi studi dall'antico siano direttamente paragonabili a quelli di Francesco di Giorgio.

Peruzzi si dimostra invece allievo diretto di Francesco di Giorgio in due schizzi di sua mano che si trovano su una carta del suo maestro e furono ese-

<sup>8</sup> A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Roma 1914, I, pp. 8 ss., figg. 33-42; Frommel, *L'esordio...*, cit., pp. 171-175. Secondo Bartoli, tutte le carte dello Pseudo-Cronaca presentano la medesima filigrana, consistente in un'aquila incoronata simile a quella che si presenta nelle carte tarde del codice Barberiniano di Giuliano da Sangallo e potrebbero quindi aver fatto parte di un taccuino.

<sup>9</sup> G. Scaglia, *Fantasy Architecture of Roma Antica*, in «Arte Lombarda», 15, 1970, pp. 9-24.

<sup>10</sup> F. di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, ed. a cura di C. Maltese e L. Maltese Degrassi, 2 voll., Milano 1967, I, tav. 155.

<sup>11</sup> Cfr. anche le varianti più o meno contemporanee contenute nel codice di Kassel, A 45, fol. 14r-v (H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, p. 359, tav. 190a, b).

guiti probabilmente all'inizio del suo soggiorno romano<sup>12</sup>. Il segno e i brevi tratteggi paralleli impiegati per l'ombreggiatura delle figure lasciano intuire la vicinanza ai pochi elementi figurativi presenti nelle precedenti ricostruzioni di monumenti antichi<sup>13</sup>.

Subito dopo il suo apprendistato presso Matteo e Francesco di Giorgio, e quindi tra il 1500 e il 1502, Baldassarre potrebbe aver dipinto lo *Svestimento di Cristo* conservato nella Pinacoteca Comunale di Siena, un'opera destinata all'altare di una sacrestia che non si può attribuire ad alcuno dei pittori senesi affermati all'epoca (figg. 3, 4)<sup>14</sup>. Diversamente che in Francesco di Giorgio e in Matteo, ma in modo analogo al Neroccio (1447-1500), che in gioventù aveva condiviso la bottega con Francesco, le figure del dipinto sono intrecciate in un piatto rilievo decorativo e presentano una grazia che ricorda anch'essa il Neroccio<sup>15</sup>. Nel frammento un po' più evoluto dell'affresco delle *Tre Grazie* anche le mani, i piedi, la stoffa e gli alberi sono paragonabili<sup>16</sup>.

#### GLI ESORDI ROMANI: GIULIANO DA SANGALLO E JACOPO RIPANDA (1503-1507)

Il successo della villa alle Volte deve aver destato l'attenzione di Agostino, il fratello più facoltoso e più artisticamente sensibile di Sigismondo. Nella prima edizione della *Vita di Peruzzi*, Vasari riferisce: «Andò nella sua giovinezza a Roma, et con Agostin Chigi Sanese prese familiarità grandissima. Et perché egli era molto inclinato all'architettura, si diletto misurare le antichità di Roma, et cercare d'intenderle. Et attese alla prospettiva mirabilmente»<sup>17</sup>.

Nella seconda edizione delle *Vite*, Vasari è ancora più preciso<sup>18</sup>: durante la decorazione di una «cappelletta in Volterra appresso alla porta Fiorentina», Peruzzi avrebbe dato una prova talmente formidabile di sé che un pittore volterrano di nome Pietro lo avrebbe condotto con sé a Roma e gli avrebbe fatto

<sup>12</sup> H. Burns, *I disegni di Francesco di Giorgio agli Uffizi di Firenze*, in *Francesco di Giorgio...*, cit., pp. 373 ss.; S. Frommel, *Piacevolezza e difesa: Peruzzi e la villa fortificata*, in questo volume.

<sup>13</sup> Frommel, *L'esordio...*, cit., p. 175.

<sup>14</sup> Id., *Baldassarre Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 55-56.

<sup>15</sup> G. Coor, *Neroccio di Landi 1447-1500*, Princeton 1961, pp. 206-207.

<sup>16</sup> Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler...*, cit., p. 59.

<sup>17</sup> Vasari, *Le vite...*, Firenze 1550, p. 720.

<sup>18</sup> Id., *Le vite...*, Firenze 1568, II, p. 138; Id., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, ed. a cura di G. Milanesi, Firenze 1879, IV, pp. 590-591.

prendere parte ai suoi lavori per Alessandro VI «in palazzo», ossia al Vaticano. È probabile che il pittore in questione fosse Pietro Antonio di Andrea da Siena. La sua presenza è attestata nel 1501 a Civita Castellana, dove pare che, forse sotto la direzione di Jacopo Ripanda, avesse preso parte alla decorazione delle logge del cortile della rocca<sup>19</sup>. Inoltre, a quanto pare, questo Pietro Antonio di Andrea da Siena era identico al fratellastro maggiore di Peruzzi, il pittore «Pietro del fu Andrea da Volterra» da Siena che in seguito divenne tra i più importanti aiuti di Baldassarre<sup>20</sup>. Di conseguenza, Peruzzi sarebbe giunto a Civita Castellana e forse anche a Roma per collaborare alle opere di decorazione già prima dell'agosto 1503, quando, con la morte di Alessandro VI, tutti i lavori commissionati dai Borgia si interruppero.

Ad avvalorare l'attribuzione a Ripanda degli affreschi di Civita Castellana non contribuisce solo lo stile, bensì anche la profusione di motivi che si avvicinano all'antico ancor più che nelle precedenti opere del Pinturicchio. I dipinti di Civita Castellana sono di qualità estremamente variabile, eppure alcuni motivi, in particolare quelli delle grandi lunette, come pure il sistema decorativo consistente in rilievi *trompe-l'œil* su fondo blu, ricompaiono in svariate opere del Peruzzi fino alla volta della loggia di Galatea. Il motivo del nudo con gambe incrociate e trofei ricorda direttamente il disegno di Peruzzi al Louvre, che risulta influenzato dal Ripanda anche sul piano stilistico (fig. 4)<sup>21</sup>. Le figure delle lunette si avvicinano alle decorazioni della volta della Libreria Piccolomini del Pinturicchio – alla cui esecuzione tra il 1502 e il 1503 potrebbe aver partecipato anche Peruzzi – molto più che alla pittura senese tardoquattrocentesca e a quella di Francesco di Giorgio.

È dunque plausibile che tra il 1502 e il 1503 Peruzzi abbia ampliato il proprio repertorio di motivi antichi lavorando dapprima nella bottega del Pintu-

<sup>19</sup> F.T. Fagliari Zeni Buchicchio, *L'organizzazione del cantiere nelle rocche di Nepi e Civita Castellana in età alessandrina: dati archivistici*, e S. Maddalo, *La decorazione a fresco della rocca borgiana di Civita Castellana: percorsi iconografici*, in *Le rocche alessandrine e la rocca di Civita Castellana: Atti del Convegno (Viterbo 19-20 marzo 2001)*, a cura di M. Chiabò e M. Gargano, Roma 2003, rispettivamente p. 55, n. 2, e pp. 113-127.

<sup>20</sup> Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler...*, cit., p. 10.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 53; S. Ebert-Schifferer, *Ripandas kapitolinischer Freskenzyklus und die Selbstdarstellung der Konservatoren um 1500*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 24, 1988, pp. 75-218; Ead., *Neue Erkenntnisse zur Künstlerpersönlichkeit Jacopo Ripandas, in Humanismus in Bologna, 1490-1510*, catalogo della mostra (Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 20 maggio-26 giugno 1988), a cura di M. Faietti e K. Oberhuber, Bologna 1988, pp. 305-311.

ricchio e quindi in quella del Ripanda, e che in tale biennio si sia avvicinato allo stile di entrambi i maestri. L'architettura illusionistica, caratterizzata dalla volta a botte a cassettoni e dalle lesene decorate con le teste di toro dei Borgia, che si trova su una parete dell'appartamento papale della rocca, potrebbe essere stata persino ideata dal giovane Peruzzi (fig. 5)<sup>22</sup>. Vasari riferisce, infatti, che egli si era distinto presto per la sua abilità prospettica. In questo potrebbe essere stato anche discepolo del senese Francesco Orioli, che intorno al 1491 dipinse virtuosistiche prospettive architettoniche nella sala della Pace del Palazzo Pubblico di Siena<sup>23</sup>.

La grafia tardoquattrocentesca presente nelle prime ricostruzioni di monumenti antichi del probabile taccuino di schizzi di Peruzzi ricompare in seguito su sei fogli contenenti riproduzioni molto più precise di modelli antichi che furono eseguite di certo in seguito al trasferimento di Baldassarre a Roma<sup>24</sup>. Due disegni di dettagli di alcuni monumenti romani ricordano direttamente il Cronaca per la loro rappresentazione ortogonale, per la sfumatura in acquerello e per l'accurata nota esplicativa<sup>25</sup>. Altri presentano soluzioni prospettiche più chiare e si avvicinano maggiormente ai successivi disegni del codice Barberiniano di Giuliano da Sangallo, che nella primavera del 1504 giunse a Roma per soggiornarvi diversi anni<sup>26</sup>. Oltre a Giuliano, il Cronaca era legato pure ad Antonio da Sangallo il Vecchio, l'architetto della rocca di Civita Castellana<sup>27</sup>. Sebbene nulla si sappia dei soggiorni romani di Cronaca di quegli anni<sup>28</sup>, è significativo che, proprio come Antonio da Sangallo il Giovane che aveva pochi anni meno di lui<sup>29</sup>, Peruzzi abbia cominciato nel 1503 a legarsi al piccolo gruppo di competenti disegnatori di opere antiche e che abbia

<sup>22</sup> C.L. Frommel, *La rocca di Civita Castellana: funzione e forma*, in *Le rocche alessandrine...*, cit., p. 93.

<sup>23</sup> A. Angelini, *Da Giacomo Pacchiarotti a Pietro Orioli*, in «Prospettiva», 29, 1982, pp. 72-78; M. Tafuri, *Le chiese di Francesco di Giorgio Martini*, in *Francesco di Giorgio...*, cit., p. 20.

<sup>24</sup> Bartoli, *I monumenti antichi di Roma...*, cit., I, pp. 8 ss., figg. 22-32; Frommel, *L'esordio...*, cit., pp. 175-179.

<sup>25</sup> Bartoli, *I monumenti antichi di Roma...*, cit., I, figg. 22-23; Frommel, *L'esordio...*, cit., pp. 176, 185.

<sup>26</sup> Bartoli, *I monumenti antichi di Roma...*, cit., I, figg. 26, 29.

<sup>27</sup> C.L. Frommel, *Antonio da Sangallo and the Antique*, in *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, a cura di C.L. Frommel e G. Schelbert, Cambridge (Mass.), London 2004, III (in corso di stampa).

<sup>28</sup> Günther, *Das Studium...*, cit., pp. 66-103; R. Pacciani, *Firenze*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano 1998, pp. 357-364.

<sup>29</sup> Frommel, *Antonio da Sangallo...*, cit.

appreso innanzitutto da Giuliano e da Cronaca la precisa tecnica di rappresentazione degli edifici antichi, che nelle precedenti ricostruzioni gli era ancora notevolmente estranea.

Questi sei fogli più maturi del taccuino di schizzi a lui attribuibili offrono anche un'idea dello sviluppo di Peruzzi negli anni successivi al 1503. Tra i primi vi sono una veduta del Pantheon, databile con qualche probabilità prima del luglio del 1504<sup>30</sup>, come pure studi del Colosseo e delle «Spoglia Christi», in cui ancora manca la maestria prospettica dei fogli posteriori<sup>31</sup>; la prospettiva a volo d'uccello e la proiezione leggermente diagonale del Pantheon, come pure la veduta prospettica del Colosseo, ricordano già il codice Barberiniano di Giuliano da Sangallo<sup>32</sup>. E se ancora nella veduta del Pantheon si ravvisa un legame con le ricostruzioni fantastiche, viceversa con la maestrale rappresentazione degli interni inondati di luce di Santo Stefano Rotondo, Peruzzi si avvicina già al disegno eseguito nel 1508 per la loggia di piazza del Campo a Siena (fig. 13). La rappresentazione di Santo Stefano non può essere posteriore al 1507, in quanto Baldassarre cominciò al più tardi in quest'anno ad assimilare la propria scrittura alla grafia umanistica<sup>33</sup>.

Egli può aver appreso solo dal Bramante la virtuosa tecnica rappresentativa che distingue questo disegno da tutti gli altri del gruppo e che gli permetteva di raffigurare complesse vedute prospettiche, motivi pittoreschi e drammatici effetti di chiaroscuro. Già negli anni ottanta del Quattrocento Bramante aveva introdotto nell'incisione Prevedari e nella scenografia prospettica un punto di fuga rialzato e leggermente scostato dal centro, un grandangolo, un forte chiaroscuro e ombre proiettate cuneiformi al fine di evocare uno spazio profondo e luminoso<sup>34</sup>. Tali qualità non si osservano né in Francesco di Giorgio né nei primi disegni di Peruzzi, ma sono comunque presenti in allievi e collaboratori di Bramante, quali Cesariano e Raffaello, come pure nei fogli dell'ultimo Giuliano da Sangallo<sup>35</sup>. Peruzzi restò fedele a questa tecnica di rappresen-

<sup>30</sup> Bartoli, *I monumenti antichi di Roma...*, cit., I, fig. 28-29.

<sup>31</sup> Frommel, *L'esordio...*, cit., pp. 167-172, figg. 28, 30, 32, 35.

<sup>32</sup> S. Borsi, *Giuliano da Sangallo: i disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985, pp. 186-191, 254-259.

<sup>33</sup> Frommel, *L'esordio...*, cit., pp. 178 ss.

<sup>34</sup> C. Strinati, *Bernardo Previtali - Interno di un tempio*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano 1994, rispettivamente pp. 502 ss. con bibl., e A. Petrioli Tofani, *Donato Bramante, Scena prospettica*, *ibidem*, pp. 530-531.

<sup>35</sup> C.L. Frommel, *Raffaello e la sua carriera architettonica*, in *Raffaello architetto*, a cura di



tazione prospettica sfumata fino ai suoi ultimi anni di vita, e si può ritenere che Bramante abbia contribuito in misura decisiva anche all'eminente spazialità e alla sensibilità alla luce delle sue prime architetture romane.

Nella seconda edizione delle *Vite*, Vasari riferisce inoltre che a Roma Peruzzi lavorò nella bottega del padre di Maturino, dove senza schizzi né cartoni dipinse una Madonna di tale perfezione «che gli fu dato a fare nella chiesa di Sant'Onofrio la cappella dell'altare maggiore, la quale egli condusse a fresco con molto bella maniera e con molta grazia»<sup>36</sup>.

La cappella del coro di Sant'Onofrio fu decorata su incarico di un alto prelato, non ancora inequivocabilmente identificato, verso il 1504-1505 con storie di Maria e dei santi dell'ordine dei Girolamini<sup>37</sup>. Le foglie di quercia di Giulio II compaiono nel baldacchino della centrale Madonna e data la totale assenza di simboli dei Borgia si può concludere che gli affreschi non furono iniziati prima dell'autunno del 1503. Di recente tale opera è stata attribuita al bolognese Jacopo Ripanda, e difatti sia lo schizzo per le *Sibille* a Londra che gli affreschi della calotta con i profeti e le sibille risultano maggiormente assimilabili alle opere dell'autore degli affreschi coevi del palazzo dei Conservatori che a quelle del giovane Peruzzi. D'altra parte, la composizione e lo stile figurativo delle tre grandi scene della Madonna risultano molto più vicini al lirismo e al rilievo piatto dello *Svestimento* senese e al Pinturicchio, che al Ripanda, tanto che anche in questo caso non si può ritenere che il Vasari disponesse di informazioni completamente errate (figg. 7, 8).

Anche alle tre scene inferiori sembra aver però contribuito il Ripanda. Le figure peruzziane dei Re Magi e di Giuseppe della scena a sinistra contrastano con la Madonna e il pastore ripandeschi. Nella *Fuga in Egitto*, il particolare stile di Peruzzi risalta soprattutto nel gruppo centrale della Madonna e di Giuseppe e, nella *Sacra Conversazione*, in Giovanni, nel Bambino e nella testa di

C.L. Frommel, S. Ray e M. Tafuri, Milano 1984, p. 29; K. Oberhuber, *ibidem*, p. 113; Günther, *Das Studium...*, cit., III, figg. 1, 4, 6, 10, 12, 23, 24; v, figg. 9-11, 13, 28.

<sup>36</sup> Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori...* [ed. Milanese 1879], cit., IV, p. 591.

<sup>37</sup> Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 46-49; C.L. Frommel, «Disegno» und Ausführung: Ergänzungen zu Baldassare Peruzzis figurealem Oeuvre, in *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*, a cura di W. Busch, R. Hausherr, E. Trier, Berlin 1978, pp. 211 ss.; Ebert-Schifferer, *Ripandas kapitolinischer Freskenzyklus...*, cit.; Frommel, «Disegno» und Ausführung..., cit., pp. 217-220; C.J. Stollhans, *Baldassarre Peruzzi and his Patrons: Religious Paintings in Rome 1503-1527*, Ph.D. Northwestern University, Ann Arbor 1988, pp. 12-56; neppure nella seconda edizione delle *Vite* del Vasari sono state finora rilevate errate attribuzioni al Peruzzi.

Maria e del donatore. Nella Madonna, ma in special modo nel Bambino, si può rilevare persino l'influenza di Piermatteo d'Amelia<sup>38</sup>.

Nelle altre figure predomina invece la mano più grossolana e plastica di Ripanda. Di conseguenza, Peruzzi potrebbe aver abbozzato le tre scene inferiori che tuttavia avrebbe eseguito solo in parte, mentre il Ripanda avrebbe eseguito una parte delle scene inferiori e sia abbozzato che portato a termine gli affreschi della calotta. Lì, solo nelle teste dell'*Incoronazione della Vergine*, al centro della calotta, si avverte la fervida e ascetica espressione peruzziana.

Come nella stanza del Fregio della Farnesina, le tre scene inferiori si collegano persino in una vasta composizione unica, che dalla Madonna dell'*Adorazione* risale fino alla Madonna della *Conversazione* per concludersi a destra nella scena della fuga. Tra le figure più belle si annoverano il Giovanni e il Baldassarre, nei cui tratti giovanili potrebbe essersi immortalato lo stesso Peruzzi, allora ventitreenne. Non sembra un caso che le grottesche della lesena che separa i due santi abbiano un'aria più sciolta, ingegnosa e antica di quelle delle altre lesene. Il re Baldassarre può essere paragonato direttamente al *Giovane con satiro e trofei* del Louvre (fig. 4)<sup>39</sup>. Ad avvalorare la partecipazione di Peruzzi all'esecuzione degli affreschi contribuisce anche la rigorosa tettonica del sistema decorativo, molto più suggestivo che nelle opere autonome del Ripanda. Il peculiare stile di quest'ultimo si manifesta soprattutto nella maggiore plasticità dei volumi, nella spazialità più frastagliata e nelle indolenti fisionomie della calotta, caratteristiche che si rilevano altresì negli affreschi capitolini e nei disegni del gruppo di Wickhoff, di modo che il Ripanda potrebbe aver coinvolto il giovane Peruzzi proprio come pochi anni prima il Pinturicchio aveva fatto con il giovane Raffaello per gli schizzi della Libreria Piccolomini di Siena. Già allora Ripanda dovette aver riconosciuto la superiorità di Peruzzi.

È possibile che il *San Cristoforo* a Montpellier e gli affreschi della cappella Cataneo di San Pietro in Montorio siano stati compiuti dallo stesso Peruzzi ancor prima degli affreschi di Sant'Onofrio (fig. 7)<sup>40</sup>. Nel profilo e nella modellatura soprattutto delle gambe del *San Cristoforo* si ravvisa ancora la vicinanza allo *Svestimento di Cristo*. La *Madonna con Gesù bambino e sant'Anna* si trova nell'abside della terza cappella a sinistra di San Pietro in Vincoli, successivamente modificata, in cui si sono conservati anche una raffigurazione del

<sup>38</sup> S. Costa, *Piermatteo d'Amelia a Civita Castellana*, in «Bollettino d'arte», 120, 2002, pp. 104-112.

<sup>39</sup> Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., p. 55.

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 49 ss.; Frommel, «Disegno» und Ausführung..., cit., pp. 210-211, 217 ss.

Signore nella calotta e due profeti con paesaggio nei pennacchi soprastanti. La composizione si ispira chiaramente all'affresco di Sant'Anna in Caprena presso Pienza, iniziato dal Sodoma nel luglio del 1503 e probabilmente studiato dal Peruzzi in una delle sue visite a Siena; un indizio, questo, significativo per la datazione al periodo immediatamente successivo. Il rilievo risulta qui ancora più piatto e più definito dal contorno che in Sant'Onofrio e l'espressione delle fisionomie fervida e vicina al Pinturicchio; mentre è ancora difficile da sbrogliare il gioco musicale delle eleganti mani. Le sibille dei pennacchi delle due cappelle antistanti furono invece eseguite a quanto pare solo dopo il luglio del 1508 dal pittore romano Pinura<sup>41</sup>: le figure si distinguono dalla *Madonna con Gesù bambino e sant'Anna* per la maggiore plasticità dello stile e non sono paragonabili alle opere coeve di Peruzzi.

Vicino a Baldassarre si situa invece il ritratto di un cardinale, che secondo notizie diffuse tra i mercanti d'arte e non più verificabili raffigurerebbe un cardinale della famiglia Della Rovere (fig. 10)<sup>42</sup>. Il volto non è simile a quello di Clemente Della Rovere, nipote di Giulio II morto nel 1505 e conosciuto grazie a una medaglia<sup>43</sup>, né a quello di Girolamo Basso Della Rovere, nominato cardinale nel 1477 da Sisto IV, morto nell'agosto del 1507 e quindi sepolto nel coro di Santa Maria del Popolo (e rappresentato nella tomba sansovinesca). Per ora il ritratto è quindi destinato a restare nell'anonimato. Il netto profilo, di cui Peruzzi potrebbe aver eseguito uno schizzo dinanzi al letto di morte, la caratterizzazione dell'occhio e dell'orecchio, come pure l'espressione complessiva risultano di fatto leggermente più maturi di quelli del ritratto del donatore di Sant'Onofrio.

La vicinanza agli affreschi di Sant'Onofrio risulta inconfondibile anche nei mosaici della cappella di Sant'Elena in Santa Croce in Gerusalemme (figg. 11, 12)<sup>44</sup>. Nella sua guida di Roma pubblicata nel 1510, Albertini racconta che Bernardo Carvajal fece restaurare la «capella pulcherrima e musivo», dove fece anche collocare un suo ritratto. Carvajal, cardinale di Santa Croce dal 1495, ricorda anche, nella grande iscrizione in maiolica nella scala, il restauro della volta e dei mosaici danneggiati: «fornicem ipsum ac figuras musivas denuo ad

<sup>41</sup> Frommel, «*Disegno und Ausführung...*», cit., pp. 208 ss.

<sup>42</sup> Devo questa informazione a Konrad Oberhuber. Il quadro misura 56,5 × 39 centimetri e negli anni settanta fu venduto dal mercante d'arte Paolo Lucano di Roma alla collezione Schulz di New York.

<sup>43</sup> G.F. Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930, I, pp. 218-219, nr. 843.

<sup>44</sup> Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 56-59.

instar priorum refeci». Per quanto l'attribuzione a Peruzzi si possa far risalire soltanto al primo Seicento, solo a lui si può ricondurre una simile unione tra un sistema decorativo antichizzante e figure statuarie in fin dei conti ancora quattrocentesche.

Due disegni precedenti della cerchia di Bramante, difficilmente databili prima del 1500, riproducono i resti dei mosaici paleocristiani di questa cappella e il sistema della volta a vela sostenuta da stretti bracci a botte – sistema seguito da Bramante nella cappella della Cancelleria e nel coro di Santa Maria del Popolo<sup>45</sup>. Peruzzi si attenne ai resti paleocristiani soltanto nei tratti fondamentali del programma e del sistema decorativo<sup>46</sup>. Nella disposizione dei quattro Evangelisti attorno al Cristo benedicente sulla cima della cupola, l'artista senese invece seguì una tradizione quattrocentesca, collegando le figure in un sistema di fasce piatte continue decorate con palmette e fiori di loto che racchiudono Cristo in un cerchio e gli Evangelisti in ovali. I quattro pennacchi restanti, decorati con piccole scene della leggenda della croce, sono incorniciati da bande intrecciate. Peruzzi le appoggia su zampe di leone e sfrutta gli intervalli per dipingere pavoni antichizzanti, putti, vasi e un ornamento di palmette. Solo sui bracci a botte, le fasce della cornice hanno origine dalle nicchie delle statue per incrociarsi sui vertici e avvolgerne i campi, stavolta circolari, con l'*Arma Christi* e l'Agnello di Dio. Soltanto in queste quattro nicchie a conchiglia, contenenti le monumentali figure dei santi Pietro, Paolo, Elena e Silvestro, Peruzzi dà segno della sua maestria nella pittura illusionistica.

Nella rotondità corporea con cui gli zoccoli convessi sporgono dalle nicchie, anch'esse convesse, egli rivela il suo avvicinamento a Bramante, che nei disegni si ravvisa per la prima volta verso il 1506-1507 nella spaziosa apertura e nel forte chiaroscuro della rappresentazione degli interni di Santo Stefano Rotondo. Le fisionomie, i drappeggi e il ritratto del cardinale accanto a sant'Elena ricordano tuttavia i suoi affreschi in Sant'Onofrio, anche se nel complesso le figure sortiscono un effetto più pieno e statuario. D'altro canto, anche in questo caso esse si sviluppano parallelamente alla superficie. La loro corporeità risulta particolarmente efficace soprattutto nel rilievo plastico del loro lato anteriore, ma non riesce a colmare davvero la nicchia. Nella loro cor-

<sup>45</sup> Id., *Bramante e Raffaello*, in *Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 78, 96.

<sup>46</sup> Id., *Progetto e archeologia in due disegni di Antonio da Sangallo il Giovane per Santa Croce in Gerusalemme*, in *Roma centro ideale della cultura nei secoli XV e XVI*, a cura di S. Danesi Squarzina, Roma 1989, pp. 382-389.

nice illusionistica, nelle loro vesti metalliche e nel loro forte chiaroscuro già preparano i *trompe-l'œil* degli affreschi dello scalone di Ostia, per cui potrebbero essere state eseguite tra il 1507 e il 1508.

Nel maggio del 1505 il ricchissimo Agostino Chigi entrò in possesso del terreno situato tra il Tevere e via della Lungara. Già altri eminenti committenti, quali i cardinali Raffaele Riario e Alessandro Farnese, avevano acquistato tenute suburbane in quella zona<sup>47</sup>. Lo stesso papa sembra aver incoraggiato Chigi ad adornare via della Lungara con un palazzo suburbano all'antica, già elogiato dall'Alberti quale combinazione ideale del palazzo urbano con la villa di campagna. Probabilmente ci si era persino imbattuti in qualche rudere della maestosa villa antica, che sarebbe stata portata alla luce solo in tempi più recenti<sup>48</sup>.

Malgrado l'analogia tipologica di un edificio a tre ali e due piani scostato dalla strada, la Farnesina si distingue notevolmente sia sul piano funzionale che su quello stilistico dalla villa alle Volte. L'edificio presenta il programma spaziale di un vero palazzo, con vestibolo, scalone e trenta ambienti tra i piani principali e i mezzanini, e le sue dimensioni sono notevolmente maggiori. Tuttavia, la Farnesina era collegata ancora più intimamente con il paesaggio e il giardino circostante attraverso le sue due logge e il belvedere. Per le logge Peruzzi si ispirò direttamente al Belvedere di Innocenzo VIII, la prima villa post-antica dove la loggia aveva la funzione di soggiorno principale. Non per nulla, questa villa era tra gli ambienti preferiti di Giulio II. Eppure la pianta e l'alzato della Farnesina si distinguono nettamente sia dal Belvedere che dalla villa alle Volte per la loro simmetria armoniosa, la chiarezza razionale e la coerenza degli ordini.

Questi notevoli progressi furono con ogni evidenza il risultato degli esperimenti elaborati nei due anni precedenti. Lo stesso Peruzzi aveva anticipato i temi del progetto per la Farnesina in uno studio precedente per una villa fortificata sul pendio del Gianicolo, dove egli combina elementi di Francesco di Giorgio con bastioni a forma di cuore (che rivelano l'influenza dei Sangallo) e che dunque potrebbe essere stato concepito intorno al 1503.

Negli slanciati ordini della facciata esterna della Farnesina, nelle finestre del mezzanino e nell'intima concatenazione della zona dello zoccolo con i davanzali, risalta l'influsso predominante della Cancelleria. Questo palazzo era stato iniziato nel 1489 probabilmente da Baccio Pontelli, un precedente colla-

<sup>47</sup> Id., *Die Farnesina...*, cit., pp. 23 ss., 193-194.

<sup>48</sup> M. de Vos, *I monumenti rinvenuti nel giardino rinascimentale di Agostino Chigi: la villa romana della Farnesina*, in *La Villa Farnesina in Roma*, a cura di C.L. Frommel, Modena 2003, pp. 155-162.

boratore di Francesco di Giorgio, ed era servito ancora da modello per il palazzo Castellesi, avviato nel 1501<sup>49</sup>. Peruzzi si attenne innanzitutto alla facciata laterale destra della Cancelleria, fiancheggiata da robusti avancorpi e caratterizzata da un netto ritmo paratattico. Tuttavia, proprio come aveva già fatto Bramante intorno al 1501 nella facciata di palazzo Caprini, eliminò tutti gli archi delle finestre e sostituì i capitelli quattrocenteschi, che ancora aveva utilizzato per la villa alle Volte, con capitelli dorico-tuscanici. E come nel progetto di Giuliano da Sangallo per la loggia dei tibicini papali, elaborato anch'esso nel 1505, protesse le arcate con balaustrate e decorò i muri esterni con un fitto rilievo finto di vittorie, putti, «storie» antichizzanti e fregi adornati di festoni che evocavano i fasti di un antico arco di trionfo<sup>50</sup>.

Malgrado le svariate analogie funzionali con il cortile del Belvedere e con le Logge Vaticane, nella struttura si percepiscono ancora pochi richiami al rilievo plastico del Bramante, al suo linguaggio ispirato direttamente all'antico e al suo gioco virtuosistico con lo spazio<sup>51</sup>. Come accadeva per i suoi studi dall'antico del 1503-1505, anche la Farnesina risulta ancora più vicina a Giuliano da Sangallo che a Bramante: la struttura non appartiene più al Quattrocento, eppure non è ancora del tutto cinquecentesca, e la sua particolare attrattiva deriva proprio da questa posizione intermedia.

Per Chigi, Peruzzi potrebbe aver progettato anche la chiesa di Santa Maria, cominciata intorno al 1506 per un'abbazia di agostiniani di recente fondazione a Tolfa, una località vicina alla miniera di allume del banchiere<sup>52</sup>. Il disegno che mostra la lanterna, allegato al contratto per la costruzione della cupola che Chigi commissionò agli operai nel giugno del 1508, è magari poco corretto sul piano prospettico, ma quanto meno parzialmente autografo e dotato dei caratteristici tratteggi, e presenta, accanto a un'altra, anche la grafia di Peruzzi. A ogni modo, la chiesa non fu completata che dopo la morte di Chigi. La tipologia dell'ottagono si basa sul prototipo di Santa Maria della Pace a Roma. Con il loro abaco che proietta una vasta ombra, i capitelli doricizzanti delle paraste si avvicinano però molto di più a quelli della Farnesina. Anche in questo caso Peruzzi si sarebbe attenuto direttamente alla tradizione romana del tardo Quattrocento.

<sup>49</sup> A. Bruschi, *L'architettura a Roma negli ultimi anni del pontificato di Alessandro VI Borgia (1492-1503) e l'edilizia del primo Cinquecento*, in *Il primo Cinquecento*, cit., pp. 38-50; *La Villa Farnesina...*, cit., pp. 50 ss.

<sup>50</sup> Id., *Introduzione*, in *Il primo Cinquecento*, cit., p. 18.

<sup>51</sup> Frommel, *Bramante e Raffaello*, cit., pp. 78, 87.

<sup>52</sup> Id., *Die Farnesina...*, cit., pp. 126 ss.

## IL PRIMO CONFRONTO CON BRAMANTE E RAFFAELLO (1508-1515)

Con il fregio mitologico della stanza del Fregio della Farnesina, quanto mai affine a quelli della rocca di Ostia, con le decorazioni pittoriche della facciata e con altre opere del periodo 1508-1511, Peruzzi compì un ampio e rilevante passo verso l'antico<sup>53</sup>. Nella stanza del Fregio il maestro svolse un'opera pionieristica, in quanto, di certo con l'aiuto di umanisti come Cornelio Benigni, il cancelliere di Chigi, ricollegò scene della mitologia antica che scoprì su antichi sarcofagi con i passi corrispondenti tramandati dalla letteratura antica e seguì nella trasposizione pittorica un metodo preparato già dai pittori quattrocenteschi<sup>54</sup>. In tal modo superò di gran lunga l'anziano Ripanda, all'epoca ancora molto apprezzato, non solo nell'unione di testo e immagine, ma anche nell'avvicinamento agli antichi.

In altre scene Baldassarre riprese i motivi delle incisioni mitologiche del Mantegna. Nella fonte di Diana o nell'Orfeo ed Euridice restò invece fedele all'ingenuità tardomedievale. Rispetto a quelle delle pareti corte, tali scene, situate sulle pareti longitudinali dell'anticamera di Chigi, furono dipinte prima e ricordano ancora di più gli affreschi di Sant'Onofrio.

Nel complesso l'opera lascia trasparire gli influssi di Francesco di Giorgio, del Pinturicchio, che aveva fatto dipingere scene analoghe sulla volta della Libreria Piccolomini, e soprattutto del Signorelli. A quest'ultimo, con cui potrebbe aver finanche lavorato prima del 1508 a Orvieto, Peruzzi doveva il suo virtuoso dominio dell'anatomia e perciò anche una migliore comprensione delle sculture antiche. Certamente egli aveva disegnato le sculture e gli affreschi antichi in innumerevoli studi, di cui tuttavia non ci restano che poche prove quali il *Fanciullo con l'oca*, un *Ercole*, l'*Incoronazione di Traiano* dell'Arco di Costantino e tre sarcofagi<sup>55</sup>.

Nel tiaso marino e nelle fatiche di Ercole dipinte sulle pareti minori, Peruzzi manifesta un dominio dell'anatomia, del movimento, del chiaroscuro e della profondità già superiore rispetto alle pareti longitudinali; mentre le scene di Ercole dello scalone della rocca di Ostia, pressoché identiche, risulta-

<sup>53</sup> Id., *Baldassarre Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 61-64; *La Villa Farnesina...*, cit., pp. 70-79.

<sup>54</sup> E. Panofsky, *Renaissance and Renaissances in Western Art*, Princeton 1960, II ed., pp. 162-210.

<sup>55</sup> Bartoli, *I monumenti antichi di Roma...*, cit., I, pp. 8 ss., fig. 28; Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 70 ss.; Id., *Lesordio...*, cit., pp. 169-179; *La Villa Farnesina...*, cit., p. 74, figg. 85-86.

no ancora più plastiche, statuarie e antichizzanti. Nel sistema decorativo della rocca, con la sua struttura e il suo rilievo in pietra finta su sfondo blu scuro, Baldassarre si ricollega agli affreschi della rocca di Civita Castellana. Eppure sia gli elementi figurativi sia le grottesche, affrescate senza tracciato, lasciano ormai intuire un influsso ancora più diretto dei modelli antichi, che Peruzzi e i suoi collaboratori avevano potuto studiare nella Domus Aurea e probabilmente anche nelle rovine di Ostia Antica, distanti poche centinaia di metri.

Nei frammenti dipinti sulla facciata della Farnesina, eseguiti probabilmente anch'essi intorno al 1510, e che conosciamo solo grazie a qualche pennacchio e a quattro scene tramandate da disegni cinquecenteschi, Peruzzi compie un ulteriore passo nella medesima direzione<sup>56</sup>. Alla stessa fase stilistica del 1510 deve appartenere anche lo schizzo per gli affreschi della facciata di casa Buzio, in cui non si rileva ancora l'influsso di Raffaello ma che con la sua pienezza statuaria preannuncia figure quali il Perseo e il Marte della loggia di Galatea<sup>57</sup>. A questa fase preraffaellesca si può attribuire anche il disegno per la *Lotta tra Ragione e Passione* di Cracovia<sup>58</sup>.

A quanto pare, tra il 1509 e il 1510 Peruzzi avrebbe anche eseguito gli schizzi per il sistema decorativo della volta della stanza di Eliodoro, per la Stufetta di Giulio II e per alcune sale della villa alle Volte e avrebbe collaborato alla decorazione di un'ucelliera e di una loggia del cortile del Belvedere di Bramante<sup>59</sup>: «Avendo intanto papa Giulio II fatto un corridore in palazzo, e vicino al tetto una ucelliera, vi dipinse Baldassarre tutti i mesi in chiaroscuro [...] nella quale opera si veggiono infiniti casamenti, teatri, anfiteatri, palazzi ed altre fabbriche»<sup>60</sup>. Dei chiaroscuri dell'ucelliera ci resta un frammento di mano peruzziana difficilmente leggibile, ma di certo databile a prima del 1511<sup>61</sup>, cui vanno aggiunte alcune delle altre *grisailles* che potrebbero essere state quanto meno abbozzate dal maestro ma che non rappresentano i mesi. Forse Vasari li confondeva con i sedici affreschi di cui quattro furono portati a termine nel 1513, che si possono probabilmente identificare con i «loca pulcherrima, in quibus civitates Italiae celeberrimae dipictae visuntur» citati da

<sup>56</sup> *La Villa Farnesina...*, cit., pp. 79 ss.

<sup>57</sup> Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., p. 71.

<sup>58</sup> Id., «Disegno» und Ausführung..., cit., pp. 220 ss.

<sup>59</sup> Id., *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 59-60, 72-73; Id., «Disegno» und Ausführung..., cit., pp. 213-217.

<sup>60</sup> Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori...* [ed. Milanese 1879], cit., iv, pp. 592-593.

<sup>61</sup> A. Nesselrath, in *Raffaello in Vaticano*, Milano 1994, pp. 150-157, cat. nr. 68 a-i.



Albertini intorno al 1510 e che sono forse collocabili in uno dei corridoi del cortile del Belvedere<sup>62</sup>.

Gli elementi figurativi del sistema decorativo della volta della stanza di Eliodoro rivelano ancora una vicinanza al Signorelli, analoga a quella che traspare dalle decorazioni della stanza del Fregio, mentre negli affreschi delle volte della villa alle Volte, così come nello scalone della rocca di Ostia, predominano già dei motivi e un tocco pittorico più antichizzanti.

Per Giulio II, probabilmente su proposta di Bramante che evidentemente stimava Peruzzi in maniera particolare, Baldassarre sembra aver eseguito anche gli affreschi illusionistici dell'abside della cappella del Coro di Sisto IV a San Pietro<sup>63</sup>. Difatti, già nel 1506, il pontefice aveva sacrificato il coro della vecchia basilica di San Pietro alla nuova struttura di Bramante, destinando il braccio del coro del nuovo edificio alla sua cappella sepolcrale. Nel frattempo, la cappella sepolcrale di suo zio, situata accanto al lato sinistro della basilica, ospitava sempre il coro e nel 1507 e nel 1510 Giulio vi fece ancora seppellire personalità a lui vicine. Nell'abside Peruzzi finse un'alternanza di colonne di ordine corinzio, come le conosceva dal tempio del dio Redicolo e come poco più tardi le riprese anche Raffaello nel portale delle scuderie di Chigi<sup>64</sup>, e una serie di nicchie semicircolari con le statue degli apostoli: un sistema che preannunciava la sala delle Prospettive della Farnesina. Le statue delle nicchie dovevano sortire un effetto tanto suggestivo quanto quello della cappella di Sant'Elena. Nei rombi e nelle lastre circolari applicati tra i capitelli e sotto le nicchie egli si ispirò chiaramente alle incrostazioni marmoree degli interni antichi.

Mentre l'influsso esercitato dalle opere figurative di Raffaello su Peruzzi diventa inequivocabile solo a partire dal 1511, quello architettonico di Bramante comincia a farsi sentire al più tardi nel 1508, come si può osservare in tre disegni del periodo. Nell'agosto e nel novembre del 1508, il consiglio comunale di Siena aveva deciso «in ornamentis fiendis et maxime in porticu faciendo circum plateam in Campo fori Civitatis Senarum»<sup>65</sup>. Il progetto di Pe-

<sup>62</sup> C.L. Frommel, *I tre progetti di Bramante per il Cortile del Belvedere*, in Id., *Architettura alla corte papale...*, cit., p. 100.

<sup>63</sup> Id., *Baldassarre Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 74-75.

<sup>64</sup> *La Villa Farnesina...*, cit., pp. 42-45, fig. 55 ss.

<sup>65</sup> G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese. Raccolti e illustrati da Gaetano Milanesi*, 3 voll., Siena 1854-1856, III, pp. 307 ss.; M. Cordaro, *Baldassarre Peruzzi, il Palazzo Pubblico e il Campo di Siena*, in *Baldassarre Peruzzi. Pittura scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma 1985, pp. 171-172.

ruzzi conservato nella Biblioteca Comunale di Siena, finora pressoché ignorato, si avvicina così tanto per prospettiva e tecnica di raffigurazione alla veduta dell'interno di Santo Stefano Rotondo, che l'attribuzione dei due fogli al maestro si traduce in certezza (fig. 13)<sup>66</sup>. In entrambi i casi, le colonne proiettano un'ombra cuneiforme; sono modellate con brevi tratteggi e intense ombreggiature e sono dotate di basi e capitelli simili. Tuttavia, il bozzetto per la piazza risulta più maturo ed è quindi plausibile che sia stato eseguito più tardi. Seppure con un'angolazione leggermente obliqua, la maniera raffigurativa ricorda anche quella dell'alzato del cortile del Belvedere nel codice Coner che Bernardino della Volpaia potrebbe aver copiato da un originale di Bramante (fig. 14)<sup>67</sup>. In ogni caso, Peruzzi continuò a utilizzare una simile proiezione obliqua ancora nei progetti della cappella Ponzetti e dell'arco di trionfo di Leone X, nonostante in seguito fosse tornato a un punto di fuga più elevato (fig. 19).

Con un parapetto tradizionale alto circa un metro, il diametro dei fusti arriverebbe a circa un braccio fiorentino (0,586 metri), la loggia con zoccolo e parapetto a un'altezza di circa 10 metri e ciascuna campata a una larghezza di circa 5 metri. Le arcate con il loro rapporto di circa 1 : 1,75 e le colonne con il loro rapporto di circa 1 : 8 risultano molto più tozze di quelle della Farnesina. Le colonne a tre quarti fanno parte di un ordine dorico, poggiano su piedistalli piuttosto alti e sorreggono una trabeazione con un architrave privo di fasce, di altezza corrispondente all'incirca a un modulo, con un fregio e un cornicione notevolmente sporgente e pesante che arriva a un'altezza di circa due moduli e termina in una gola dorica. Il profilo dei capitelli è più tuscanico che dorico e in origine il fregio era scandito esclusivamente dalle ombre proiettate dei modiglioni. Solo in un secondo momento Peruzzi fece proseguire sei modiglioni in triglifi. Come accade nel cortile del Belvedere, i fasci di paraste della parete posteriore della loggia si distinguono da quelli delle logge della Farnesina per un rilievo più vigoroso e per la riduzione delle cornici dei piedistalli a fasce che tuttavia proseguono oltre la lesena centrale. Al margine sinistro Peruzzi sperimenta ancora una soluzione angolare ripiegando indietro l'architrave e il fregio. Anche le dimensioni e le proporzioni risultano straordinariamente simili a

<sup>66</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 5, 73; L. Franchina, *Sviluppo e variazioni delle attribuzioni a Baldassarre Peruzzi con il mutare del gusto dal secolo XVI al XIX (Siena e dintorni)*, in *Rilievi di fabbriche attribuite a Baldassarre Peruzzi*, a cura di M. Forlani Conti, Siena 1982, p. 129, fig. p. 146; Frommel, *L'esordio...*, cit., pp. 178, 181, figg. 10, 36.

<sup>67</sup> J.S. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano 1954, p. 195.

quelle della loggia inferiore del cortile del Belvedere<sup>68</sup>. Il progetto attesta perciò la rapidità con cui Peruzzi si adeguò alla lingua di Bramante trovando attraverso di essa anche un accesso più diretto all'antico. Come nella prospettiva poco convincente attribuita al suo allievo Pomarelli, probabilmente anche le arcate di Peruzzi avrebbero dovuto correre attorno ai tre lati di piazza del Campo<sup>69</sup>.

Il secondo progetto di questi anni, il piano per il rimodernamento di San Francesco a Ripa, era forse già collegato al progetto di Giulio II di prolungare la linea retta di via della Lungara fino alla Ripa Grande, che Andrea Fulvio descrive così: «a platea S. Petri usque ad Navaliam sub Aventino, qui locus vulgo Ripa dicitur disfractis hinc inde aedificiis»<sup>70</sup>. Benché il tracciato di Bramante del tratto settentrionale di via della Lungara non sia attestato prima del 1512 circa, il progetto potrebbe essere stato preso in esame già verso il 1508-1509, in contemporanea con quello di via Giulia<sup>71</sup>. A ogni modo, la vecchia chiesa francescana costituiva un ostacolo.

A quanto pare, nell'alternativa a destra del suo progetto, Peruzzi si riallaccia alla chiesetta di Santa Caterina alle Cavalierote, iniziata da Giuliano nel 1508 e trasformata nel progetto in una basilica a tre navate (fig. 15). Come nel duomo di Urbino o nel Sant'Agostino a Roma, la navata a tre campate è rigorosamente separata dalla crociera quadrata a cupola, che è a sua volta separata dai suoi tre bracci della croce<sup>72</sup>. Sostenendo gli archi della crociera quadrata e dei suoi tre bracci con colonne colossali, Peruzzi si accosta direttamente al progetto di Rossellino per San Pietro e ai suoi prototipi antichi come la basilica di Massenzio, che già anni prima aveva ripetutamente disegnato<sup>73</sup>. La facciata segue il ritmo degli archi trionfali. Nell'alternativa a sinistra del progetto, molto più dispendiosa e vicina a Francesco di Giorgio, Peruzzi riduce le arcate della navata a metà ampiezza e le appoggia con doppie colonne ioniche – probabilmente i fusti della vecchia chiesa – con frammenti di travatura come in Santa Costanza. Si tratta del suo primo progetto che presenta doppie colonne, un dettaglio chiaramente ancora caratteristico della sua opera tarda. Peruzzi estende quindi il transetto in un'ulteriore campata con abside e cappelle laterali e le navate latera-

<sup>68</sup> Bruschi, *L'architettura a Roma...*, cit., pp. 66-67; Frommel, *Bramante e Raffaello*, cit., pp. 79-90.

<sup>69</sup> Cordaro, *Baldassarre Peruzzi, il Palazzo Pubblico...*, cit., pp. 169-179, fig. 2.

<sup>70</sup> A. Bruschi, *Bramante*, Bari 1969, p. 631.

<sup>71</sup> *La Villa Farnesina...*, cit., p. 27.

<sup>72</sup> Frommel, *L'esordio...*, cit., pp. 184-187.

<sup>73</sup> *Ibidem*, pp. 160, 163, 168.

li in cappelle di ampiezza corrispondente. In questo progetto i motivi di maggior rilievo sono dunque determinati da prototipi antichi e prebramanteschi, e del suggestivo fluido spaziale di Bramante e Raffaello non si rilevano che poche tracce – sia perché è precedente al progetto per la piazza del Campo, sia, più probabilmente, perché già dopo un anno l'influsso bramantesco era diminuito.

Molto più evidente risulta l'influsso di Bramante nel progetto per la chiesa senese di San Sebastiano in Vallepiana<sup>74</sup>, paragonabile alle opere del maestro anche grazie alla combinazione di schizzi in pianta e alzato. Iniziati intorno al 1493 da Francesco di Giorgio, i lavori per la chiesa non erano ancora andati oltre la croce greca della cripta, composta da cinque quadrati. Peruzzi si basa sul progetto di Bramante per San Celso<sup>75</sup> appoggiando i quattro archi della cupola della crociera quadrata a mo' di baldacchino su colonne *quadrangulae* con trabeazione in aggetto e dischiudendo le pareti dei quattro bracci della croce su alcune nicchie. Queste ultime risultano nel progetto più ampie e piatte che nell'esecuzione. Nello schizzo della pianta in alto a sinistra, la cupola si estende oltre la crociera quadrata e attraverso l'utilizzo dei larghi smussi dei pilastri già si richiama al San Pietro di Bramante; qui, in modo analogo a quello delineato dal progetto a sanguigna di Bramante per San Pietro, il maestro fiancheggia le nicchie dei pilastri con colonne e limita le nicchie dei bracci della croce alle loro pareti posteriori<sup>76</sup>. In realtà, i pilastri più ampi avrebbero separato gli archi della cupola arretrandoli nei bracci della croce e non avrebbero richiesto soltanto una riduzione delle nicchie laterali, bensì anche fondamenta più dispendiose. Nella chiesa costruita, con le sue nicchie semicirculari e i suoi arcaici capitelli a voluta, non si percepisce tuttavia quasi alcuna influenza bramantesca e quindi resta poco chiaro in che misura ci si sia attenuti al progetto di Peruzzi<sup>77</sup>.

Poco più tardi, con la volta della loggia di Galatea della Farnesina, Baldassarre si aprì agli influssi di Raffaello, Michelangelo e Sebastiano del Piombo<sup>78</sup>. Qui Agostino Chigi fece raffigurare il proprio oroscopo, dopo che Peruzzi

<sup>74</sup> M.P. Rossignoli, *S. Sebastiano in Vallepiana*, in *Rilievi di fabbriche...*, cit., pp. 233-239; M. Tafuri, *La chiesa di San Sebastiano in Vallepiana a Siena*, in *Francesco di Giorgio...*, cit., pp. 322-332; M. Mussolin, *San Sebastiano in Vallepiana*, in questo volume.

<sup>75</sup> Frommel, *Bramante e Raffaello*, cit., pp. 94-95.

<sup>76</sup> *Ibidem*, pp. 88-89.

<sup>77</sup> F. Scoppola, *Villa Chigi alle Volte Alte*, in *Rilievi di fabbriche...*, cit., pp. 361-433.

<sup>78</sup> Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 65-68; *La Villa Farnesina...*, cit., pp. 81-90.

aveva già alluso a più riprese alla sua persona con le scene di *Ercole* e di *Amore* o con il tiaso marino della stanza del Fregio. Il sistema decorativo della loggia si dimostrò superiore persino alla volta della stanza della Segnatura di Raffaello, eseguita dal Sodoma in modo poco congeniale a partire dall'autunno del 1508 sul modello di una sala termale della villa Adriana e di altri prototipi antichi<sup>79</sup>. Peruzzi configurò il proprio sistema con chiarezza e tettonicità ancora maggiori, accorcì la trabeazione nello specchio della volta in modo ancora più convincente ed eseguì una decorazione ancora più antichizzante, giungendo persino a proporre una pittura illusionistica in cui putti cavalcanti su bestie fantastiche – anch'essi in finto marmo dipinto contro uno sfondo blu scuro – sembrano sporgere dalle cornici.

Le figure dipinte proprio all'inizio del ciclo sullo specchio della volta presentano un carattere monumentale, statuario e misurato analogo a quello della cappella di Sant'Elena, ma la loro fisionomia, la mimica e la gestualità si situano ora più nella tradizione classicheggiante che in quella religiosa<sup>80</sup>.

Tale tendenza distintiva si osserva persino nella *Madonna* di Sant'Ansano a Dofana presso Siena, che forse fu eseguita su commissione di Sigismondo Chigi e in cui a quanto pare sono immortalati i tratti di sua moglie Sulpizia<sup>81</sup>. Dalla fervida *Madonna* di Sant'Onofrio si passa a una distinta dama dagli abiti antichizzanti, la cui testa ricorda direttamente la *Fama* dipinta sullo specchio della volta della loggia di Galatea.

Se nelle due scene della volta e nell'esagono di *Marte e Mercurio* Peruzzi guarda ancora agli antichi prototipi con gli occhi del Perugino e del Signorelli, negli esagoni successivi i corpi divengono più morbidi, elastici e aerei, i volti più leggiadri e le bestie più animalesche. Nella raffigurazione delle vesti e nei putti si ravvisano già gli effetti delle *Sibille* di Santa Maria della Pace dipinte da Raffaello nell'inverno 1510-1511. *Leda* presuppone la *Temperanza* della stanza della Segnatura, eseguita nell'estate del 1511, e la chioma svolazzante del Ganimede o i putti armati d'arco e seduti in groppa a delfini svelano finanche l'influsso della *Galatea*, che pure Raffaello non dipinse che prima della fine del 1511 o dell'inizio del 1512. La prima metà degli affreschi sistini di Michelangelo, esposta per la prima volta al pubblico nell'agosto del 1511,

<sup>79</sup> C.L. Frommel, *Raffaello e Giulio II*, in *Lezioni di storia dell'arte. Dall'Umanesimo all'età barocca*, a cura di C. Bertelli, M. Natale e F. Mazzocca, Milano 2002, p. 269.

<sup>80</sup> Id., *Baldassarre Peruzzi pittore e architetto*, in *Baldassarre Peruzzi. Pittura...*, cit., p. 12, figg. 5, 6.

<sup>81</sup> Id., *Baldassarre Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 68-69.

potrebbe aver rivelato a Peruzzi la plastica corporeità del *Torso del Belvedere* e del *Laocoonte*, che tanto distingue le due scene di Ercole da quelle degli anni precedenti. Negli esagoni dei *Pesci* e del *Capricorno* risulta già inconfondibile perfino l'influsso di Sebastiano, che aveva dato inizio alle lunette della loggia nell'autunno del 1511. Di conseguenza, Peruzzi, Sebastiano e Raffaello avrebbero lavorato in contemporanea alla loggia per alcune settimane. A ogni buon conto, Baldassarre aveva stretto amicizia con Raffaello già nel novembre del 1511, quando questi si fece garante per l'acquisto di una casa<sup>82</sup>.

Peruzzi riprese il moto dinamico nella profonda spazialità delle figure di Raffaello, come si può rilevare nel disegno per *Europa e il toro*, uno degli ultimi esagoni, in modo ancora più evidente che nell'affresco finito<sup>83</sup>. Inoltre, nel forte chiaroscuro e nel profilo ombreggiato di Europa si ravvisano già gli influssi di Sebastiano. Alcune figure, come ad esempio il Saturno nell'esagono dei *Pesci*, risultano più rigide di molte altre, e quindi si può presumere che anche in questo caso per l'esecuzione Peruzzi si sia servito di alcuni aiuti.

Con un edificio e un ciclo di affreschi di questo rango, Peruzzi si era addentrato nella ristretta cerchia dei maestri di spicco dell'élite romana. Nonostante ciò, già tra il 1511 e il 1512 Chigi lo ignorò quando incaricò Raffaello non solo della *Galatea*, ma anche delle scuderie della Farnesina e delle cappelle sepolcrali di Santa Maria del Popolo e di Santa Maria della Pace e, fatto ancora più umiliante per Peruzzi, prescelse Sebastiano del Piombo per l'esecuzione delle lunette e del *Polifemo* della loggia di Galatea. È probabile che Chigi, dotato di grande sensibilità artistica, avesse reputato l'arte di Peruzzi tradizionale, asciutta e rigida a paragone con gli edifici antichizzanti di Bramante, con le scene colme di vita drammatica di Raffaello e con le tinte radiose di Sebastiano. La testa in *grisaille*, colossale e persino siglata, dipinta sulla lunetta attraverso cui gli artisti accedevano in precedenza al ponteggio della loggia di Galatea potrebbe costituire la reazione spontanea di Peruzzi a queste delusioni: con pittorica scioltezza Baldassarre vi dimostrò quanto l'evocazione dell'antico fosse più congeniale a lui che, ad esempio, al veneziano<sup>84</sup>.

Con la sua patetica torsione e il suo drammatico chiaroscuro, la testa rivela una maestria ancora maggiore di quella della *Cerere* di palazzo Barberini, la cui testa ricorda ancora gli affreschi della volta della loggia di Galatea, e che

<sup>82</sup> Per la datazione della *Galatea*, vedi *La Villa Farnesina...*, cit., pp. 93-99.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 93.

con il suo torso piatto e le dure pieghe delle vesti non può essere stata dipinta molto dopo il 1511<sup>85</sup>.

Per quanto ci è dato sapere, verso la fine del 1513 Peruzzi ebbe nuovamente l'opportunità di dare concreta realizzazione alle sue idee architettoniche. Nel dicembre di quell'anno Chigi cominciò la costruzione di un palazzo simile alla Farnesina, per quanto di dimensioni più ridotte, a Porto Ercole, la sua città portuale presa in concessione dalla Repubblica di Siena: il palazzo, che probabilmente aveva progettato Peruzzi, fu distrutto nel 1544 dai turchi<sup>86</sup>.

Molto più significativi furono gli incarichi affidati al maestro da Alberto Pio che, signore della piccola corte di Carpi dal 1511 e affittuario di un edificio vicino a quello del Chigi in via della Lungara, iniziò a rimodernare in stile romano la sua città di residenza nella primavera del 1512<sup>87</sup>. L'ampliamento della sua residenza presupponeva il parziale abbattimento dell'antico duomo, autorizzato nel febbraio del 1512 da Giulio II e iniziato nel gennaio del 1514, mentre il contratto per la nuova facciata non fu redatto che nel febbraio del 1515. La nuova cattedrale doveva occupare il lato breve e arretrato della lunga piazza, occupata su uno dei lati lunghi dalla residenza, e in tal modo avrebbe dominato l'intera immagine della città.

Nella nuova facciata del vecchio duomo Peruzzi si ispirò direttamente a una delle più recenti realizzazioni del Bramante, vale a dire alla parrocchia di Roccaverano. Dal momento che la sezione della cattedrale medievale era molto più snella, Baldassarre dovette attribuire all'ordine colossale proporzioni ancora più esili che a Roccaverano e innalzare notevolmente l'arcata centrale. Nel progetto Peruzzi si rivelò anche allievo di Francesco di Giorgio, in quanto fece aggettare i due ordini nella trabeazione, adornò l'ordine colossale con capitelli scanalati e, soprattutto, come nel duomo di Urbino, fece correre le trabeazioni anche attraverso le arcate riducendo in tal modo l'ampio respiro di Bramante<sup>88</sup>. Già Alberti nel Tempio Malatestiano aveva combinato l'arco trionfale con la tipologia di San Miniato a Firenze, e le innovazioni di Bramante e Raffaello conducevano in una direzione ancora più differente dalla tradizione antica.

<sup>85</sup> Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 118-119.

<sup>86</sup> Id., *Die Farnesina...*, cit., p. 144.

<sup>87</sup> *Ibidem*, pp. 144-154; E. Svalduz, *Da castello a «città». Carpi e Alberto Pio (1472-1530)*, Roma 2001.

<sup>88</sup> È probabile che queste deviazioni dal prototipo si debbano attribuire esclusivamente ai maestri che eseguirono il progetto.

Verso la fine del 1514 il suo modello per il nuovo duomo era ormai terminato, ma la struttura non fu portata a termine che in parte e successivamente subì svariate modifiche (figg. 16, 17). Come nei progetti di Bramante per San Pietro e come già nel progetto alternativo di Peruzzi per San Sebastiano in Vallepiatta, la cupola fa presa molto oltre i bracci della croce. A Bramante si ispira il sistema a *quincunx* e, come nel progetto di esecuzione elaborato da Bramante per San Pietro nel 1506, le navate laterali interne si riducono a stretti passaggi dei pilastri e terminano di fronte agli ampi pilastri della cupola<sup>89</sup>. Nelle sacrestie ottagonali situate ai due lati del braccio del coro si ravvisa finanche l'influsso dei progetti di Giuliano da Sangallo del 1514.

Tuttavia, invece di smussare i pilastri della cupola diagonalmente e di incavare gli smussi con delle nicchie come aveva fatto Bramante, Peruzzi si attenne a un progetto per la ricostruzione dell'oratorio di Santa Croce, anch'esso probabilmente attribuibile al Bramante<sup>90</sup>. Come in quest'ultimo, il maestro schermò con un ordine colossale la curva convessa dei pilastri della cupola, che tuttavia ridusse a semplici colonne *quadrangulae* e ad archi altrettanto sottili. In tal modo separò la navata e i bracci della croce con le loro volte a botte estremamente rialzate dallo spazio della cupola, in modo quanto mai analogo a quello già osservato nei suoi progetti per San Sebastiano e per San Francesco a Ripa. Dunque il maestro non intese lo spazio della cupola come centro di un ambiente espansivo, né concentrò i pilastri della cupola in una massa omogenea. Al contrario, anche in questo caso egli conservò l'autonomia dei singoli elementi tettonici e nell'ordine di paraste della navata suddivisa in quattro campate rinunciò persino agli oggetti delle trabeazioni e agli archi trasversali tanto caratteristici di Bramante.

I capitelli sono ancora più quattrocenteschi di quanto ci si potrebbe aspettare dal Peruzzi del 1514. Anche l'esterno incompleto è caratterizzato dalla sequenza paratattica delle paraste, come un guscio che scherma la nuda fabbrica e non come uno scheletro portante paragonabile al San Pietro del Bramante. In modo quanto mai simile ad Antonio da Sangallo il Giovane, Peruzzi si tenne dunque in fin dei conti fedele al suo pensiero paratattico e quindi più vicino al Quattrocento e si distinse da Bramante per i suoi spazi architettonici e in modo analogo da Raffaello per gli spazi figurativi.

<sup>89</sup> C.L. Frommel, *San Pietro*, in *Rinascimento...*, cit., pp. 410-418, 615-616.

<sup>90</sup> H. Günther, *Werke Bramantes im Spiegel einer Gruppe von Zeichnungen der Uffizien in Florenz*, in «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», 33, 1982, p. 102; M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, Torino 1992, pp. 195-196. L'autore mette erroneamente il disegno in relazione diretta con Carpi.



Infine, a partire dal 1517 Peruzzi ampliò il sistema quattrocentesco a *quincunx* della chiesa francescana di San Nicolò di Carpi, probabilmente la chiesa funeraria di Alberti<sup>91</sup>. Qui le tre cupole a vela della navata centrale poggiano su pilastri a croce identici a quelli della cupola della crociera quadrata, e soltanto le serliane delle finestre e le arcate cieche delle navate laterali rivelano la mano dell'allievo del Bramante. Con questa sequenza tripla di campate a cupola, che corrispondeva in modo particolare alla sensibilità spaziale di Baldassarre, la chiesa di San Nicolò costituisce il punto di collegamento tra il convento dell'Osservanza di Francesco di Giorgio e i successivi progetti senesi di Peruzzi per San Domenico e Sant'Agostino.

A Carpi, Peruzzi propose inoltre il rimodernamento di San Francesco, una semplice basilica con pilastri a croce e cappelle piatte, e conformò le logge del castello di Alberto Pio a quelle della seconda Loggia vaticana di Raffaello<sup>92</sup>.

Nel frattempo, a Roma Raffaello si stava aggiudicando tutti gli incarichi più importanti, tanto che persino Michelangelo fece ritorno a Firenze. Peruzzi doveva ormai aver ben capito che il suo avvenire dipendeva dalla decisione di seguire il grande stile di Bramante e soprattutto di Raffaello anche quando questi ultimi imboccavano strade nuove e non legittimate dall'antico. Un indizio indiretto del confronto con Raffaello traspare dal suo bozzetto per un'*Adorazione dei Magi*, uno dei suoi temi preferiti già da Sant'Onofrio (fig. 18)<sup>93</sup>. Nella composizione a forma di imbuto, animata da un drammatico chiaroscuro, nella molteplicità e nella complessità dei gesti e nella tridimensionalità dei loro rapporti reciproci, il maestro si ispira al cartone di Raffaello per l'*Incontro di Attila con Leone Magno* e agli studi per la *Resurrezione* della cappella Chigi del 1512<sup>94</sup>. Eppure, proprio la ridotta coerenza delle due prospettive del paesaggio attesta il suo notevole disinteresse per la creazione di un *continuum* spaziale raffaellesco, che pure a un maestro della prospettiva centrale non doveva essere risultato difficile. Pertanto non si può attribuire a una mera incapacità l'analogo atteggiamento che Baldassarre avrebbe assunto ancora dieci anni più tardi nel cartone eseguito per i Bentivoglio.

Queste tendenze si delineano già nell'episcopio di Ostia. Poco dopo il completamento degli affreschi della Farnesina, e dunque all'inizio del 1512, il cardinale Raffaele Riario, vescovo di Ostia dal febbraio del 1511, deve infatti

<sup>91</sup> Svalduz, *Da castello a «città»...*, cit., pp. 78-81, 189-237.

<sup>92</sup> *Ibidem*, pp. 81 ss., 156, 275-276.

<sup>93</sup> Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler...*, cit., p. 85.

<sup>94</sup> K. Oberhuber, *Raffaello. L'opera pittorica*, Milano 1999, pp. 113-123.

avergli commissionato la decorazione del piccolo palazzo situato dietro la sua chiesa episcopale di Sant'Aurea<sup>95</sup>. Dallo schizzo di una pianta si rileva che Baldassarre regolarizzò innanzitutto le aperture del piano nobile dell'appartamento di Riario spostando le pareti delle sale laterali<sup>96</sup>. Per la decorazione, il maestro si agganciò non soltanto per le scene di Traiano, bensì anche per il relativo sistema decorativo, alla sala del palazzo Doria che il cardinale Fazio Santoro aveva fatto decorare già prima del 1510 agli stessi Peruzzi e Ripanda<sup>97</sup>. A ogni buon conto, una parte dello zoccolo della sala di Santoro, portata alla luce di recente, risulta tanto simile a quella di Ostia, che anch'essa potrebbe essere stata eseguita da collaboratori di Peruzzi. Dal canto loro, gli affreschi di Santoro erano stati preannunciati da quelli compiuti da Ripanda nel palazzo dei Conservatori, alla cui realizzazione pare abbia contribuito lo stesso Riario<sup>98</sup>. È probabile che già nella sala di Santoro Peruzzi avesse trasformato il maldestro sistema decorativo di Ripanda in una più coerente architettura.

La sala dell'episcopio di Ostia è articolata in un completo ordine di paraste montate su alti piedistalli. Come nella loggia di Galatea e ancora nella coeva stanza di Eliodoro di Raffaello, i fusti sono decorati con grottesche su sfondo blu, e come poi nel nuovo duomo di Carpi, l'ordine presenta ancora un ritmo puramente paratattico. Come nell'esterno della Farnesina, il fregio è molto alto, seppure decorato in modo ancora più ricco e movimentato con putti e ghirlande; un sistema perfettamente coerente che al contempo rivela perfino nei capitelli compositi la sua origine quattrocentesca. Oltre al sistema decorativo, a quanto pare Peruzzi avrebbe abbozzato anche alcune scene, che poi – come in Sant'Onofrio – sarebbero state eseguite dalla mano molto più rigida e anatomicamente meno professionale di Ripanda e di altri collaboratori. Tra questi si annoverava forse anche il giovane Beccafumi, il cui intervento è stato da alcuni riconosciuto già nelle grottesche dei fusti delle lesene della loggia di Galatea<sup>99</sup>. Ma in definitiva, per Peruzzi queste collaborazioni difficilmente erano d'aiuto nella competizione con Raffaello.

<sup>95</sup> R. Borghini, *Il salone Riario nell'Episcopio di Ostia Antica: Baldassarre Peruzzi, Cesare da Sesto e altre presenze nell'Episcopio di Raffaele Riario ad Ostia*, in «Quaderni di palazzo Venezia», 1, 1981, pp. 11-50.

<sup>96</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., p. 248.

<sup>97</sup> A. Cavallaro, *Gli affreschi delle «historie di Traiano» nel palazzo Santoro presso S. Maria in Via Lata. Precisazioni sulle fonti*, in «Storia dell'arte», 49, 1983, p. 164, n. 7.

<sup>98</sup> Ebert-Schifferer, *Ripandas kapitolinischer Freskenzyklus...*, cit., pp. 75-218.

<sup>99</sup> R. Varoli Piazza, *Peruzzi e Beccafumi alla Farnesina*, in «Quaderni di palazzo Venezia», 1, 1981, pp. 57-68.

Le scene risultano ancora più dinamiche che nella loggia di Galatea e la traduzione in pittura dei rilievi della colonna di Traiano è ancora più autentica che nelle precedenti opere di Ripanda. Peruzzi si allontana dall'antico estendendo diagonalmente e in profondità il raggio d'azione sotto l'influsso di Raffaello, ma si mantiene fedele al collegamento tra le figure e la superficie del quadro e al contesto della composizione. Diversamente che nelle *grisaille* della rocca antistante, risalenti a circa tre anni prima, ma in modo analogo alle pitture dell'esterno della Farnesina, Baldassarre crea uno sfondo finto in pietra avvicinandosi ancora di più agli antichi archi di trionfo. In tal modo, egli crea un movimento che mirava in primo luogo all'imitazione dei rilievi antichi, piuttosto che alla riscoperta della natura attraverso il ricorso agli antichi, come accadeva invece in Raffaello e in Michelangelo. Tale tendenza avrebbe trovato la sua più fulgida successione nelle facciate dipinte di Polidoro e nella sala Paolina di Perino.

Suo membro già dal 1508, tra il 1515 e il 1516 Peruzzi diventò persino camerlengo della confraternita di San Rocco alla Ripetta, una società che riuniva «scarpinelli, caretieri, barcaroli, scaricatori di barche, impassatori di legna, vignaroli, aquaroli, piemontesi, sonatori», insomma non di certo le più eminenti personalità della Roma dell'epoca. San Rocco si trovava nei pressi della sua dimora, non distante da San Salvatore in Lauro, e durante il Sacco di Roma la confraternita avrebbe offerto un valido aiuto a Baldassarre<sup>100</sup>. Già intorno al 1508 egli aveva decorato la cappella dei Mulattieri, nel frattempo andata in rovina, per decorare poi verso il 1514 l'abside della cappella dei Vignaioli con l'*Adorazione dei pastori*<sup>101</sup>. Nel frammento giunto fino a noi, in gran parte autografo, si ravvisa ancora l'eredità senese, ma il maestro si confronta con intensità ancora maggiore con Raffaello e tenta di adoperare come quest'ultimo un tocco più spontaneo anche nel pennello.

Nell'*Adorazione* poco più tarda della collezione Pouncey, Peruzzi si ispira in maniera ancora più evidente alla *Madonna del diadema* di Raffaello al Louvre, ad esempio per il Bambino, e all'*Incontro di Attila con Leone Magno* per il paesaggio di rovine<sup>102</sup>. Inoltre, nella spigolosa raffigurazione dei panni delle figure statuarie sembra già imitare la *Santa Cecilia* di Raffaello. Anche quest'ultimo si ispirava ormai sempre di più per le sue composizioni ai rilievi antichi e per le figure alle statue dell'antichità, e in tal modo si ricongiungeva

<sup>100</sup> Frommel, *Die Farnesina...*, cit., pp. 171-188.

<sup>101</sup> Id., *Baldassarre Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 78-79.

<sup>102</sup> *Ibidem*, pp. 79-80.

finanche alle tendenze del Peruzzi. Nell'ingenua religiosità della tavola, Baldassarre restava tuttavia fermo alla tradizione senese e non partecipava che in misura limitata alle grandiose visioni di Raffaello e Michelangelo.

Se come maestro della pittura illusionistica Peruzzi fu coinvolto di certo già nei trionfi di Giulio II, tuttavia i suoi primi progetti di architetture effimere che ci siano giunti risalgono soltanto all'inizio del pontificato di Leone X. Tra il 1513 e il 1515 il maestro ebbe l'opportunità di ritornare a uno dei suoi motivi preferiti, quello delle doppie colonne, per gli archi di trionfo di Leone X e di Francesco I. Nell'estate del 1513 Peruzzi si distinse con la decorazione del teatro Capitolino, che i patrizi romani avevano eretto per i nipoti del nuovo pontefice, e progettò la scenografia del *Poenulus* di Plauto e della *Calandria* di Bibbiena<sup>103</sup>. Ancor più di Bramante, Raffaello o Sangallo, Baldassarre era insomma un vero e proprio «uomo di teatro», che doveva trovarsi in stretto contatto anche con gli autori e i registi delle commedie e dei trionfi dei papi – una figura cioè del tutto diversa dal maestro solitario che traspare dalla biografia di Vasari.

La scenografia progettata per la visita di Francesco I a Bologna dell'autunno del 1515 si distingue dal prototipo di Bramante per la posizione anteriore sinistra dell'arco di trionfo, situato immediatamente dietro il palco vero e proprio. Nella scenografia del 1531, Peruzzi l'avrebbe poi esteso ancora a sinistra, in modo analogo al tempio d'Apollo di fronte<sup>104</sup>. Per il resto, i capitelli composti delle colonne e la trabeazione dell'arco di trionfo, caratterizzata da un cornicione aggettante da realizzare in legno, non presentano ancora dettagli più canonici di quelli delle fabbriche di Carpi, un aspetto, questo, che si riscontra anche negli archi di trionfo progettati intorno al 1513 per Leone X. I passaggi del nuovo duomo di Carpi ricordano anche l'intradosso fiancheggiato da paraste e sormontato da una volta a botte cassettonata dell'arco di trionfo progettato probabilmente verso la fine del 1515 per l'ingresso di Leone X a Firenze<sup>105</sup>.

<sup>103</sup> *Ibidem*, pp. 13, 75 ss.

<sup>104</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 301 ss.; P. Poggi, «*Architectonica perspectiva*»: la prospettiva solida de Le Bacchidi e la voluta ionica di Baldassarre Peruzzi, in questo volume.

<sup>105</sup> Frommel, «*Disegno*» und *Ausführung...*, cit., pp. 227-228.

## LA COMPETIZIONE CON RAFFAELLO (1516-1522)

Nel 1516, con la decorazione della cappella sepolcrale del protonotaro senese nonché futuro cardinale Ponzetti a Santa Maria della Pace, Peruzzi riuscì ad avvicinarsi ulteriormente a Raffaello<sup>106</sup>. Dapprima Baldassarre aveva proposto di ampliare la cappella oltre il margine esterno della chiesa e di preparare la nicchia dell'altare con un ingresso a serliana e una campata con volta a botte e cioè una struttura analoga a quella della futura cappella Cesi del Sangallo di fronte (fig. 19). Sebbene i pilastri presentino ancora proporzioni eccessivamente sottili in un rapporto di circa 1 : 11 e per quanto il dettaglio dell'ordine non si distingua ancora per la vicinanza all'antico dei suoi progetti successivi al 1520, nondimeno Peruzzi si spinge ben oltre le sue precedenti strutture architettoniche liberando le paraste situate sotto la volta a botte casettonata dal legame con la superficie muraria e attribuendo loro l'aspetto di colonne *quadrangulae*. Lo sguardo doveva condurre ritmicamente all'abside incassato, in un gioco assolutamente nuovo caratterizzato dalle opportunità dinamiche di ordine e parete che Peruzzi doveva aver ammirato nel coro di San Pietro di Bramante e nella facciata laterale del palazzo di Jacopo da Brescia disegnato nel 1515 da Raffaello. Un'analoga tendenza alla gradazione ritmica nella profondità si può osservare anche nelle composizioni figurative del periodo successivo al 1516.

Nell'affresco realizzato, il maestro pose la *Sacra Conversazione* in una profonda nicchia rettangolare dietro alla quale si staglia uno sfondo indefinito. La corinzia che incornicia il dipinto richiama quella della cappella Chigi e doveva proseguire ai lati dell'abside e alternarsi con le nicchie rettangolari delle statue.

In tal modo, Peruzzi creò un palcoscenico più profondo che nei suoi affreschi precedenti. Per la prima volta egli conferì alla Vergine una grazia che ricorda Leonardo e la *Madonna di Foligno* di Raffaello. Allo stesso momento le figure monumentali appaiono ancora come statue dipinte. Nelle scene del Vecchio e Nuovo Testamento che probabilmente alludono alla salvezza dell'anima, dipinte sulla calotta, Peruzzi sfrutta già gli spazi pittorici di drammatica animazione delle logge di Raffaello, anch'esse iniziate intorno al 1516, e nella composizione poco convenzionale come nelle tinte pallide di scene quali il *Diluvio universale* o la *Giuditta e Oloferne* raggiunge una modernità del tutto personale. La *Liberazione di Pietro* e la *Conversione di Paolo* dipinte nella

<sup>106</sup> Id., *Baldassarre Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 81-84. Stollhans, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 57-96.

lunetta sopra la cappella furono probabilmente anch'esse abbozzate da Baldassarre, ma vi manca la magia dell'esecuzione autografa, per cui sfigurano doppiamente di fronte alle antistanti *Sibille* di Raffaello.

Gli affreschi di villa Mills, i bozzetti per *Ercole e Evandro*, per la *Calunnia di Apelle* e per la scena mitologica della collezione Witt potrebbero risalire al 1517 circa<sup>107</sup>. Sullo sfondo della *Calunnia* e dell'*Ercole*, Baldassarre dipinge templi e altre strutture architettoniche antiche in senso diagonale come accade nell'arazzo della *Predica di Paolo* di Raffaello. In tutte queste scene, tuttavia, le figure risultano ancora più piatte che nell'illustrazione di Vitruvio dei *Primi uomini* o nelle prime scene della sala delle Prospettive<sup>108</sup>.

Per questa commissione, Peruzzi si era aperto la strada con la cappella Ponzetti. Dopo una pausa di circa sei anni, sarebbe stato davvero difficile che Chigi gli affidasse la sala Grande se questi non avesse osservato con attenzione il suo percorso di avvicinamento allo stile di Raffaello e non avesse rivalutato la sua straordinaria superiorità rispetto ad altri maestri nella decorazione di ambienti<sup>109</sup>.

Peruzzi riuscì persino a convincerlo ad allungare la sala di una campata con finestra malgrado le difficoltà statiche e spaziali, così da disporre delle dimensioni necessarie per un'architettura illusionistica. Come avevano già fatto Bramante e Raffaello negli ambulatori dei progetti di San Pietro del 1513 e del 1514, Baldassarre si basò sugli interni del Pantheon facendo alternare i blocchi murari a gruppi di quattro colonne tonde. Peruzzi nel ritmo dell'arco di trionfo non seguì soltanto Bramante e Raffaello, ma collegò anche la parete e le colonne *quadrangulae* in modo da ottenere corposi blocchi incavati da nicchie. Sui lati longitudinali della sala, le colonne *quadrangulae* si staccano invece dalla parete – indizio che al maestro gli scorci della città importavano di più di un sistema del tutto coerente e della suggestione continua di una massiccia massa muraria.

Nell'ampliamento illusionistico e nella decorazione del salone di Chigi, Peruzzi si inserisce in una lunga tradizione che risale fino agli antichi e ai loro immediati seguaci e trova esempi nella Biblioteca Greca del Vaticano, nella loggia dei Cavalieri di Rodi, nelle sale di palazzo Venezia o negli affreschi vaticani di Raffaello. Nuovo era invece il suo tentativo di fingere un porticato aperto su tutti i lati sulla città di Roma e quindi di rendere giustizia alla particolare posi-

<sup>107</sup> Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 86-87, 97 ss., 106.

<sup>108</sup> *Ibidem*, pp. 87-95, 106.

<sup>109</sup> *La Villa Farnesina...*, cit., pp. 126-135.

zione dell'edificio, come pure il legame con un programma figurativo di tale ricchezza. In tal modo, Peruzzi trasformò la sala in una finta opera d'arte totale, che per l'unione tra architettura, pittura e plastica e per la ricchezza dei materiali si può paragonare soltanto alla cappella Chigi di Raffaello<sup>110</sup>.

Al pari di quello di Raffaello e Sodoma, per la camera adiacente e la loggia di Psiche, il programma mitologico era adeguato alle imminenti nozze di Chigi<sup>111</sup>. Nel fregio il maestro fece mostra di tutte le conoscenze che aveva acquisito in quegli otto anni di confronto con Raffaello. Sul piano stilistico, Baldassarre spazia dalle scene della parete della finestra, che ricordano ancora quelle della cappella Ponzetti, a quelle sempre più movimentate e pittoriche, dominate da audaci combinazioni di colori o dal chiaroscuro della notte, che tuttavia fece eseguire da aiuti di grande talento. Con la sua differenziazione cromatica e la leggerezza del suo pennello, Peruzzi era ormai diventato un vero pittore, e nelle dodici divinità dipinte sopra le aperture, di certo autografe, raggiunse il culmine in suo percorso artistico.

Ben presto seguirono numerosi incarichi di rilievo. Nella decorazione della camera di Riario nella Cancelleria, il maestro riuscì a realizzare un'inventiva variazione della Volta Dorata della Domus Aurea, ponendosi anche in questo caso sulla scia diretta di Raffaello che, già nel 1516, si era riallacciato strettamente all'antico con la Stufetta e la Loggetta del cardinale Bibbiena al Vaticano<sup>112</sup>. Inoltre, nella finta pergola e nelle grottesche dipinte su sfondo bianco della piccola stanza da bagno, Peruzzi si ispirò alle pergole della prima Loggia di Raffaello.

È pertanto poco probabile che, come è stato ipotizzato di recente, Peruzzi avesse iniziato la Volta Dorata già nel 1516<sup>113</sup>. La *Creazione di Eva* è paragonabile a uno dei bozzetti realizzati nel 1521 per villa Madama, e oltre alle strutture architettoniche anche le figure della scena principale della *Regina di Saba di fronte a Salomone* presentano una graduazione prospettica più ritmica, un'articolazione più plastica e dinamica e un chiaroscuro più drammatico rispetto alle scene della cappella Ponzetti, alle prime scene della sala delle Prospettive e finanche all'evidente modello di Peruzzi, un'incisione incompleta

<sup>110</sup> Frommel, *Bramante e Raffaello*, cit., pp. 101-105.

<sup>111</sup> M. Luchterhand, *Im Reich der Venus. Zu Peruzzis «Sala delle Prospettive» in der Farnesina*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 31, 1996, pp. 207-244.

<sup>112</sup> Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 87-104.

<sup>113</sup> A. Gnann, *Peruzzi oder Raphael? Zu den Entwürfen für die Fresken der Volta Dorata in der Cancelleria*, in questo volume.

tratta da un'idea di Raffaello (fig. 20). Nell'architettura astratta sul margine destro, Baldassarre si ispira alla *Giustificazione di papa Leone III* completata da Raffaello nel 1517. La scena sulla volta della Casina Vagnuzzi di via Flaminia non rappresenta che una debole replica della *Regina di Saba*<sup>114</sup>.

Tra il 1521 e il 1522 Peruzzi adotta, con i bozzetti per la loggia di villa Madama, le tavole, ritrovate di recente, di Pan, Anfione, Museo e Marsia, la *Cacciata dell'Avarizia* e le allegorie incise da Marcantonio Raimondi, uno stile figurativo plastico che avrebbe conservato fino ai suoi ultimi anni di vita (fig. 21). Già poco dopo la morte di Raffaello, l'imitazione della scultura antica riacquista notevole rilievo nelle sue invenzioni figurative, di modo che le pose ritornano più rigide e le vesti più metalliche<sup>15</sup>.

L'unica testimonianza di un contatto diretto con Leone X è un disegno a penna della Galleria d'Arte di Brema ancora conservato a San Pietroburgo (fig. 22)<sup>116</sup>. Sul *recto* del foglio, che misura 18,3 × 34,6 centimetri, è raffigurato il papa dall'inconfondibile volto di rana, che a causa della sua miopia utilizzava una lente d'ingrandimento. La figura alle sue spalle che, abbigliata con vestiti quasi identici, tende il braccio per attrarre la sua attenzione verso l'alto a sinistra, porta invece del camauro papale un berretto da cardinale. Né l'inventario di Fulvio Orsini, che menziona il foglio e identifica la figura con il cardinale Giulio de' Medici, né le due note sul *verso*, che vi riconoscono Clemente VII, sono attendibili. A quanto pare, anche Fulvio Orsini avrebbe individuato nella figura posteriore un cardinale. La bocca atteggiata a scherno e gli occhi piccoli sovrastati da sopracciglia sollevate potrebbero appartenere al cardinale Bibbiena, uno degli uomini più fidati di Leone. Non è chiaro se il disegno abbia un intento scherzoso oppure raffiguri una scena storica. A ogni buon conto, lo schizzo costituisce la preparazione di una storia più vasta e forse persino di un affresco di villa Madama, dove si progettava di raffigurare diversi membri della famiglia de' Medici<sup>117</sup>. Anche sul piano stilistico, il disegno si può datare con più probabilità prima della morte di Bibbiena, sopravvenuta nel novembre del 1520, che in seguito all'elezione di Clemente VII, alla

<sup>114</sup> Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 99 ss.

<sup>115</sup> *Ibidem*, pp. 101-104, 116 ss.; D. Cordellier, *Gli Dei musici di Baldassarre Peruzzi e l'organo d'alabastro di Federico Gonzaga*, in «Quaderni di Palazzo Té», n.s., 9, 2001, pp. 22-45.

<sup>116</sup> Devo quest'informazione a Ursula Pace; D. Ekserdjian, *West European Drawings of XVI-XX centuries – Kunsthalle Collection in Bremen – St. Petersburg, Hermitage*, 1992, in «Burlington Magazine», 138, 1996, p. 695; i calcoli sul *verso* sono di mano diversa.

<sup>117</sup> C.L. Frommel, *Villa Madama*, in *Raffaello architetto*, cit., pp. 319-320.



fine del 1523. Il modellato è più sviluppato che negli studi di teste dell'Alberтина, ma non raggiunge ancora la plasticità e il pathos che si osserva negli studi di teste di Vienna e di Berlino, eseguiti a partire dal 1522-1523, e nel bozzetto per l'*Andata di Maria al tempio*<sup>118</sup>.

Durante il suo soggiorno bolognese, intorno al 1522, Peruzzi risponde con il cartone per l'*Adorazione dei Magi* eseguito per i Bentivoglio<sup>119</sup> alla *Battaglia di Costantino*, abbozzata da Raffaello e completata dai suoi allievi tra il 1520 e il 1521 – cartone che doveva cambiare a un tratto la pittura bolognese. Anche nella scena coeva raffigurata su uno dei bozzetti per la facciata di San Petronio e nel *Ballo delle Muse* dipinto per Alberto Pio si ravvisa la ricerca del maestro di motivi più complessi, di una più accentuata comunicazione tra le figure e lo spazio<sup>120</sup>. Inoltre, la scena di San Petronio si può paragonare ad alcune ulteriori invenzioni quali il *Ritrovamento della Croce*, la *Condanna di Perillo* e la *Morte della sposa di Asdrubale* che conosciamo solo grazie alle incisioni<sup>121</sup>.

Durante il soggiorno bolognese potrebbe essere stato eseguito anche il ritratto del monaco a San Paolo, che probabilmente raffigura Barnaba Cevennini, il priore del chiostro degli Olivetani che aveva assegnato nel 1522 a Baldassarre l'incarico del portale di San Michele in Bosco<sup>122</sup>. Prima nell'opera di Peruzzi non si osservano né un paragonabile atteggiamento di apertura verso lo spazio della figura ritratta, né una simile modellazione contrastata ed espressione individuale della fisionomia.

Anche nei pochi progetti architettonici del maestro, databili a prima del 1522, si rileva un graduale avvicinamento al mondo più complesso di Raffaello. Tra i primi si annovera di certo il progetto per la trasformazione delle terme di Agrippa in un palazzo per i figli del conte di Pitigliano (fig. 23)<sup>123</sup>. Con

<sup>118</sup> Id., *Baldassarre Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 70, 134-135.

<sup>119</sup> *Ibidem*, pp. 112-113.

<sup>120</sup> *Ibidem*, pp. 111-112, 115-116; A. Sarchi, *The «Studiolo» of Alberto Pio da Carpi*, in G. Periti (a cura di), *Drawing Relationships in Northern Italian Renaissance Art*, Aldershot 2004, pp. 129-151.

<sup>121</sup> *Ibidem*, pp. 109-114.

<sup>122</sup> Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler...*, pp. 80-81.

<sup>123</sup> R. Lanciani, *Il nuovo frammento della Forma Urbis e le Terme di Agrippa*, in «Bullettino della Commissione Archeologica comunale di Roma», 29, 1901, p. 10; Tessari, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 116-117. Se nel 1525 si pensava di costruire una strada che collegasse il Pantheon alla «Ciambella», il progetto doveva essere già superato (Lanciani, *Il nuovo frammento...*, cit., p. 14). Sul verso di U 456A è annotato soltanto «thermae agrippinae», e non si trova alcun accenno al conte di Pitigliano.

la spartizione dell'eredità, nel giugno del 1517, a quanto pare il terreno fu suddiviso in parti uguali tra Aldobrandino Orsini, arcivescovo di Nicosia, e Arrigo conte di Nola, ma la proprietà situata immediatamente più a nord fu assegnata a Lodovico, figlio primogenito del conte e futuro conte di Pitigliano. Sembra che subito dopo la spartizione Peruzzi avesse proposto ai fratelli Aldobrandino e Arrigo la costruzione di un palazzo doppio.

A un palazzo doppio fa difatti pensare la disposizione interna di due appartamenti analoghi di dimensioni straordinarie. Una delle due sale misura circa 11 × 20 metri. Di certo il progetto fu elaborato già prima dell'autunno del 1519, quando Aldobrandino incaricò Sangallo del rimodernamento del suo palazzo, molto più piccolo, situato nella piazza Nicosia a lui intitolata<sup>124</sup>. Ad avvalorare una datazione anteriore al 1520 contribuiscono anche gli intercolunni della loggia sinistra del giardino, che con la loro luce di 4,45 metri escludono una trabeazione rettilinea. Sangallo aveva proposto un'arcata a colonne per l'ultima volta intorno al 1513 per palazzo Baldassini<sup>125</sup>, e solo nel suo progetto del 1522 per palazzo Lambertini Peruzzi rifiuterà esplicitamente le arcate a colonne in quanto contrarie al canone. Nel progetto, il maestro le sostituì solo nella metà sinistra del cortile con sottili motivi di teatro a semicolonna. Anche nel cortile circolare sembra che le doppie colonne sostengano archi, ma è probabile che vi sia frapposta una trabeazione come già nel progetto di San Francesco a Ripa.

Nell'inverno 1518-1519 il cortile circolare, quale punto d'arrivo di un lungo asse prospettico, divenne di particolare attualità nel secondo progetto di villa Madama<sup>126</sup>. Allo stesso periodo si può datare anche la prima vera travata ritmica con semicolonne plastiche a opera di Sangallo<sup>127</sup>, un rilevante indizio che favorisce una datazione del progetto nel 1518-1519.

Esso si annovera tra i più importanti progetti relativi all'organizzazione urbana dell'epoca. A sud il palazzo si sarebbe esteso all'incirca fino al muro set-

<sup>124</sup> C.L. Frommel, *Il progetto di Sangallo per piazza Nicosia e Raffaello*, in «Strenna dei romanisti», 2002, LXIII, pp. 265-293.

<sup>125</sup> Id., *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, p. 27, tav. 14b; Id., *Abitare nei palazzetti romani del primo Cinquecento*, in *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo. Distribuzione, funzioni, impianti*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2001, pp. 28 ss. Nel primo progetto per palazzo Baldassini, Sangallo prevedeva per il cortile ancora arcate su colonne. Queste si trovano anche nel chiostro di Santo Stefano Rotondo, cominciato probabilmente dallo stesso Peruzzi nel 1517 (Id., *Santo Stefano Rotondo nel Rinascimento*, Id., *Saggi sull'architettura del Quattrocento*, Firenze 2005).

<sup>126</sup> Id., *Villa Madama*, cit., pp. 311 ss., 333-339.

<sup>127</sup> Id., *San Pietro*, cit., p. 268.

tentrionale della chiesa delle Sante Stimmate di San Francesco e cioè fino all'attuale largo di torre Argentina. Con quindici assi di finestre e una larghezza di oltre 90 metri, l'edificio avrebbe presentato dimensioni notevolmente superiori a quelle di palazzo Farnese e pressoché uguali a quelle della Cancelleria. È probabile che sul davanti sarebbe stata sgombrata una piazza e che di fronte vi sarebbe stato collocato come *pendant* il palazzo Cesarini (fig. 24)<sup>128</sup>. La costruzione dell'edificio avrebbe implicato la chiusura di via dell'Arco della Ciambella e l'abbattimento di numerosi edifici, unica testimonianza, questa, del grandioso tentativo di integrare il nuovo quartiere nell'antica rete rettangolare di coordinate definita da piazza Navona e dal Pantheon. Gli elementi fondamentali delle rovine sarebbero stati lasciati intatti all'interno del palazzo, e in tal modo sarebbero stati messi in salvo dall'inarrestabile distruzione; pertanto il progetto rientra nel programma di costruzione della nuova Roma sui resti di quella antica, un programma che Raffaello aveva propugnato con tanto ardore e a cui si possono ricondurre anche il progetto di Bramante per l'oratorio di Santa Croce, quelli di Giuliano da Sangallo per il palazzo di Leone x di piazza Navona, di Giulio Romano per villa Lante e di Peruzzi per l'ammodernamento del teatro di Marcello e infine anche quello di Michelangelo per la ricostruzione delle terme di Diocleziano<sup>129</sup>.

D'altro canto, i monumenti antichi non dovevano essere solo messi in salvo, bensì contribuire anche alla bellezza e alla dignità dei nuovi edifici. Il fatto che Peruzzi e i suoi committenti aspirassero alla costruzione di un palazzo antichizzante è attestato già dalla denominazione di singoli spazi chiamati ad esempio «vestibolo», «triclinio» o «atrio», nomi che tuttavia non si distinguono ancora per la coerenza e l'erudizione dei progetti successivi del maestro.

Di certo per via della situazione topografica, la posizione dell'ingresso sarebbe risultata centrale rispetto alla facciata soltanto se fossero state incluse anche le tre campate arretrate del giardino di sinistra. La facciata non sarebbe pertanto potuta risultare in alcun modo simmetrica e avrebbe probabilmente presentato una strutturazione paragonabile a quella del successivo palazzo Orsini di Bomarzo, articolata esclusivamente dalle edicole delle finestre e da un numero complessivo di sei portali, da cornicioni e bugne angolari. A destra

<sup>128</sup> Per il rimodernamento di palazzo Cesarini a opera del Peruzzi, cfr. M. Magagnini, *Baldassare Peruzzi e il palazzetto Cesarini. Ipotesi di attribuzione*, in questo volume. Su U 594Ar si trovano alcuni studi per il palazzo Ricci di Montepulciano, e quindi i progetti per palazzo Cesarini non possono essere databili a prima dell'inizio del 1535.

<sup>129</sup> Frommel, *Bramante e Raffaello*, cit., pp. 124 ss.

l'edificio sarebbe stato delimitato dalle strutture adiacenti e a sinistra sarebbe arretrato gradualmente verso un giardino, che a sua volta avrebbe confinato con una «fornace», di modo che la camera di uno dei due proprietari avrebbe dato su una piazzetta. Quando, nel 1525, le strade adiacenti furono livellate con orientamento leggermente spostato verso nord-est, la chiusura di via dell'Arco della Ciambella non era più in programma.

Immediatamente paragonabile a questo progetto è quello del 1519-1520 per il rimodernamento dell'umile chiostro delle benedettine presso Santa Maria Liberatrice<sup>130</sup>. Come nei disegni coevi di Sangallo e della cerchia di Raffaello, in questo caso Peruzzi utilizzò per la prima volta la bussola al fine di localizzare con precisione le mura antiche del *Templum Divi Augusti* e di Santa Maria Antiqua, che quindi contrassegnò in rosso. Solo in un secondo momento il maestro sostituì nuovamente le colonne, che con la loro luce di circa 3 metri dovevano probabilmente sostenere delle arcate, e quindi a quanto pare si tenne fedele all'arcata a colonne fino al 1520. La chiesa è schizzata frettolosamente come una sala con triconco e cappelle laterali, e anche in questo caso Peruzzi rinuncia allo smusso diagonale dei pilastri bramanteschi di una cupola.

È plausibile che in quel periodo Peruzzi abbia progettato anche il palazzo di Giordano Missini in piazza Capodiferro, il futuro palazzo Ossoli, che intorno al 1520 non era ancora abitato (figg. 25-27)<sup>131</sup>. Anche qui la loggia del cortile poggia ancora su arcate a colonne, le stesse che ostacolarono in passato l'attribuzione dell'edificio a Peruzzi. La facciata, con il bugnato liscio del pianterreno e gli esili ordini di paraste dei due piani superiori, rientra ancora nella tradizione della Cancelleria. Nelle edicole del pianterreno, nel portale a bugnato rustico e nella sovrapposizione di dorico e ionico si ravvisa però l'influenza di Bramante e Sangallo, e nel rilievo più fitto e vigoroso del piano nobile quella del palazzo di Jacopo da Brescia di Raffaello<sup>132</sup>. Dopo il 1518, Peruzzi probabilmente si sarebbe ispirato anche per la facciata in modo ancora più evidente al palazzo Branconio e avrebbe impiegato un dettaglio più vigoroso e ancora più simile a quello di palazzo Orsini a Bomarzo.

Già Percier e Letarouilly avevano notato la vicinanza della facciata pressoché quadrata alla Farnesina. In effetti, con il suo rilievo piatto ed equilibrato e il ritmo paratattico poco dinamico dei suoi ordini, più mirati al proporziona-

<sup>130</sup> Tessari, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 101-108.

<sup>131</sup> Id., *Der römische Palastbau...*, cit., I, pp. 137-138, 164; II, pp. 251-254.

<sup>132</sup> Id., *Abitare...*, cit., pp. 29 ss.; Id., *Raffaello e Bramante*, cit., pp. 106-109.

mento che alla tettonica, la struttura risulta molto più vicina alla Farnesina e agli edifici di Carpi che alle facciate coeve di Sangallo e di Raffaello. Il bugnato risulta un po' più robusto che nella Cancelleria. Il frammento di un antico fregio marmoreo a palmette incastrato sopra il portale continuava in origine con altre spoglie collocate tra le finestre inferiori a sottolineare ulteriormente il carattere decorativo della facciata.

La mano del maestro traspare soprattutto dalla planimetria generale sviluppata a partire dalla pianta impostata dal quadrato e dal dettaglio ineccepibile del cortile. Come nel progetto di Sangallo per palazzo Baldassini, le arcate della loggia si riflettono sui tre muri in forma cieca. La finestra della scala dell'ala destra del cortile, intersecata da una fascia a cornicione, si ispira già al progetto dell'estate del 1518 per il cortile di palazzo Branconio dell'Aquila, che viene in mente anche di fronte alla virtuosistica imboccatura della scala<sup>133</sup>; si tratta di dettagli che l'architetto potrebbe aver ideato anche dopo l'inizio dei lavori. Il pianerottolo della scala è collocato come in palazzo Baldassini sull'asse trasversale del cortile. In breve, per quanto imitatore più che anticipatore, l'architetto di palazzo Ossoli seguì gli sviluppi più recenti e si mosse costantemente ai massimi livelli.

Poco più tardi, per palazzo Orsini a Bomarzo, Peruzzi avrebbe adottato un atteggiamento analogo. L'incarico dell'edificio gli fu assegnato solo alla fine del 1519, quando il progetto per le terme di Agrippa andò a monte<sup>134</sup>. Il committente, Giancorrado Orsini, era un lontano parente di Aldobrandino che, nel 1507, aveva ingaggiato come tutore della figlia e cui probabilmente doveva la raccomandazione di Peruzzi. L'architetto organizzò la pianta in modo analogo a quello dei due appartamenti anteriori del progetto per le terme di Agrippa, e seguì anche lo schema della suddivisione progressiva, molto in voga fin dai tempi di Laurana e di Francesco di Giorgio, per cui le dimensioni di ciascuna sala si dimezzavano rispetto a quelle della precedente sala adiacente<sup>135</sup>.

L'influenza di Sangallo risulta qui persino più dominante che in palazzo Ossoli: l'esterno si fonda sui precedenti palazzi realizzati da Sangallo a Roma,

<sup>133</sup> Frommel, *Raffaello e Bramante*, cit., pp. 113-117.

<sup>134</sup> C.L. Frommel, F.T. Fagliari Zeni Buchicchio, *Il palazzo Orsini a Bomarzo: opera di Baldassarre Peruzzi*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte der Bibliotheca Hertziana», 32, 1997-1998, pp. 7-134.

<sup>135</sup> C.L. Frommel, *Il Palazzo Ducale di Urbino e la nascita della residenza principesca del Rinascimento*, in *Francesco di Giorgio. Atti del convegno 2001*, a cura di F.P. Fiore, Firenze 2003, p. 143.

Gradoli e Amelia, mentre la firma di Peruzzi traspare soprattutto dalle edicole ioniche decorate con acroteri delle finestre del piano nobile i cui profili sono ancora più vigorosi che in palazzo Ossoli. Di stile sangallesco risultano anche la scarpata simile a quella di una fortezza e le bugne angolari della scuderia, situata più giù lungo il pendio.

Peruzzi progettò il vestibolo, la loggia adiacente del cortile e il cortile stesso solo intorno al 1526, se non addirittura più tardi. Gli spazi dovevano dischiudersi l'uno sull'altro e verso la valle con serliane appoggiate su colonne, in un motivo bramantesco già previsto intorno al 1513 da Sangallo nella loggia «di giardino» di palazzo Baldassini<sup>136</sup>. Solo allora Peruzzi propose anche di rimodernare il vecchio palazzo, situato più a sinistra e adiacente alla nuova struttura ad angolo ottuso, in modo da creare una pianta a forma di V e una simmetria diagonale tra le due ali. Forse solo dopo il Sacco di Roma l'architetto progettò quindi di rimpiazzare il cortile con un atrio a volta dotato di serliane notevolmente più robuste in modo da poter collocare un salone nel piano soprastante. Probabilmente solo allora Peruzzi progettò anche il portale a bugne rustiche, evidentemente influenzato dal giovane Giulio Romano. Affidando al fratellastro Pietro d'Andrea la direzione dei lavori, l'architetto poté aumentare notevolmente il proprio profitto.

Al 1519 risalgono altresì i progetti di Peruzzi per San Giovanni dei Fiorentini, la chiesa nazionale dei Fiorentini per cui Leone X aveva richiesto progetti a tutti gli architetti più importanti<sup>137</sup>. Come Sangallo, per il progetto della struttura a pianta centrale, all'incirca coevo, anche Peruzzi si fondò sul precedente progetto di Raffaello tramandatoci attraverso il disegno di Monaco del suo allievo Giulio<sup>138</sup>. E se l'architetto ridusse l'esterno di Raffaello in modo quanto mai analogo, è presumibile che conoscesse anche il progetto di Sangallo.

Nell'impostazione Peruzzi dimostrò tuttavia che grado di complessità fosse ora capace di raggiungere con i suoi progetti. Lo spazio principale doveva misurare 120 palmi (26,81 metri) di diametro e un'altezza di circa 40 metri e continuare, come nei progetti di Raffaello e Sangallo, in un tamburo illuminato, in una cupola cassettonata e in una lanterna. L'interno è articolato in travate ritmiche dotate di un ordine di semicolonne; le sue ampie arcate si dischiudono sull'altare, sul vestibolo e su quattro cappelle diagonali e gli stretti passaggi dei pilastri conducono a sei cappelle nascoste. Come nel Pantheon,

<sup>136</sup> Id., *Der römische Palastbau...*, cit., p. 27, fig. 14b.

<sup>137</sup> F.P. Fiore, *Roma: le diverse maniere*, in *Il primo Cinquecento...*, cit., pp. 142-146.

<sup>138</sup> C.L. Frommel, *Raffaello*, in «Accademia Raffaello», n.s., 1, 2002, pp. 28-29, figg. 21, 23.

Peruzzi soffocò l'asse trasversale in modo da intensificare il moto circolare della sala. Per le cappelle aperte e per quelle nascoste l'architetto propose tutta una serie di alternative a pianta circolare o quadrata, e persino uno dei primi esempi di spazio ovale, e in tutti i casi estese le cappelle in nicchie di diverso genere. La massa muraria è valorizzata in modo particolare nei muri fiancheggiati dalle doppie lesene negli intradossi.

In un altro progetto, Peruzzi trasformò l'alternativa esagonale tracciata sul verso del foglio U 510A in un interno ottagonale privo di alternative sconcertanti. Nelle profonde e robuste arcate, il senese inserì serliane doppie avvicinando l'interno della chiesa, attraverso la semplicità del ritmo e l'utilizzazione delle quattro cappelle assiali, ancora di più al progetto di Raffaello. D'altro canto, l'interno si riduce a un diametro di 90 palmi (20,11 metri) e il formato ottagonale gli fa perdere l'estensione spaziale. L'esterno cubico non era molto adeguato alla posizione in riva al Tevere, e la forma esagonale delle immense cappelle che stabiliscono il passaggio all'ottagono, per quanto funzionale e di virtuosa concezione, non era granché giustificata. È evidente che in questo progetto Peruzzi tradusse nella lingua del 1520 una tipologia di struttura a pianta centrale che si può far risalire a Francesco di Giorgio e a Filarete<sup>139</sup>.

All'epoca successiva a San Giovanni dei Fiorentini potrebbero risalire alcuni progetti a pianta centrale che si inseriscono meglio negli anni precedenti come in quelli successivi al Sacco di Roma<sup>140</sup>. Nella sua posizione angolare, la nuova struttura di Santa Maria della Strada doveva situarsi sul punto di congiunzione tra via Papale, con il palazzo Altieri, e via del Campidoglio<sup>141</sup> e può essere collegata con la regolazione urbanistica della zona.

È peculiare che il vestibolo non si dischiudesse sulla piazza, accanto alla quale sorgevano gli edifici di via del Campidoglio. Una postilla mutila a destra in basso indica che Peruzzi aveva intenzione di continuare il vestibolo in un portico situato a sud-est. Il diametro interno di circa 21,50 metri dell'ottagono sarebbe stato ancora maggiore di quello del primo progetto per San Giovanni dei Fiorentini, e ai progetti per quest'ultima chiesa fa pensare anche l'al-

<sup>139</sup> S. Frommel, *Ricerca, immaginazione, malinteso: Francesco di Giorgio e la tipologia degli edifici residenziali a pianta centrale*, in *Francesco di Giorgio...*, cit.

<sup>140</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 209, 344 ss.

<sup>141</sup> G. De Angelis d'Ossat, *Tre progetti di Peruzzi per chiese romane*, in *Baldassarre Peruzzi. Pittura...*, cit., pp. 290-307; A. Bruschi, *Roma 1527-1550*, in *La prima metà del Cinquecento*, cit., p. 179. Né U 153A di Peruzzi, né gli schizzi sui foll. 21v e 27v del *Taccuino senese S.IV.7*, si possono mettere in relazione diretta con U 513A.

ternanza tra cappelle rettangolari dotate di absidi sugli assi principali e cappelle semicircolari su quelli diagonali. L'ordine di colonne quadrangolari dotate di un fusto di 4 palmi di larghezza prosegue anche nelle cappelle, e con il suo ordine corinzio o composito avrebbe misurato un'altezza di almeno 50 palmi (11,12 metri). Se Peruzzi aveva intenzione di attribuire anche a questo interno un rapporto di 2 : 3, fra gli archivolti delle cappelle, di circa 68 palmi d'altezza, e la base di una cupola gradonata e lievemente rialzata sarebbe dunque rimasto un margine di circa 30 palmi per un tamburo dotato di finestre. Ad avvalorare la possibilità di un secondo piano interno contribuisce anche l'ordine colossale dell'esterno, che con la larghezza dei suoi fusti di 8 palmi si sarebbe di certo esteso fino alla base della cupola e avrebbe misurato un'altezza di almeno 80-100 palmi. Sui lati liberi dell'esterno, tra i bramanteschi fasci di paraste sarebbero risultate visibili le rotondità segmentate delle cappelle, e sulla facciata si sarebbe potuto osservare il vestibolo con il suo portico a colonne, che peraltro non appare ancora integrato in maniera soddisfacente.

Come nei progetti per San Giovanni dei Fiorentini, attraverso una variante esagonale, Peruzzi si affrancò quindi ampiamente dai condizionamenti esterni: l'architetto ridusse il diametro a circa 14,75 metri, l'ordine delle cappelle a 2 palmi e l'ordine dell'esterno a 5 palmi e racchiuse lo spazio interno in un ordine di colonne da 4 palmi di diametro che doveva posare su piedistalli in modo da rendere superfluo il tamburo. Peruzzi trasformò l'elemento mediano del fascio di paraste in colonne a tre quarti e cinse il vestibolo, ormai chiuso, con un portico. Anche in questo caso, in dettagli quali le colonne a tre quarti o il passaggio dall'ordine esterno al vestibolo e alla cappella dell'altare, l'architetto dimostrò di non possedere ancora la sovrana maestria dei suoi ultimi anni.

La tecnica di tracciamento di questo progetto ricorda direttamente un altro studio per una struttura a pianta centrale di forma esagonale all'esterno e circolare all'interno, il cui diametro di 40 palmi risulta ancora più ridotto ma che con le sue semicolonne dal fusto di 3,5 palmi di larghezza e con il suo ordine esterno di 4 palmi doveva presentare un'altezza simile.

Dai progetti di Carpi, Peruzzi era dunque diventato un architetto virtuoso e innovatore, sebbene non avesse ancora raggiunto la concretezza di Raffaello e Sangallo. A ogni buon conto, solo questo rapido sviluppo può spiegare il motivo per cui dopo la morte di Raffaello il maestro fu nominato sostituto di Sangallo al cantiere di San Pietro.

Nulla ci resta dei progetti elaborati da Peruzzi per San Pietro nei primi anni venti, e a quanto pare il modello per cui fu ricompensato nel 1521 ci è stato trasmesso solo attraverso la xilografia di Serlio: la riduzione del progetto



di Raffaello a una struttura a pianta centrale con deambulatori e, presumibilmente, con torri d'angolo che risultava più armonica e conveniente, evidenziava però la contraddizione contenuta nello sviluppo dell'ala orientale, la quale non era provvista di una loggia delle benedizioni. Il modello di Sangallo ebbe comunque la meglio e la sua realizzazione fu successivamente iniziata. Del resto, fino al 1527 Peruzzi non riuscì che di rado a prevalere sui progetti di Sangallo, perfetti sia sul piano funzionale che su quello costruttivo.

Tale situazione è attestata anche dai progetti per la rocca di Caprarola, uno dei primi edifici che i due maestri abbiano progettato assieme. Leone X aveva trasferito la proprietà ai due figli del cardinale Farnese l'8 luglio del 1521, e a quanto pare l'ambizioso cardinale decise di fortificare e di ampliare verso sud l'esteso territorio farnesiano nell'alto Lazio<sup>142</sup>. Forse l'idea di un pentagono venne in mente allo stesso Peruzzi, che potrebbe essersi ricordato ancora una volta dei progetti ideali di Francesco di Giorgio in cui all'esterno pentagonale corrisponde appunto un cortile pentagonale<sup>143</sup>. Nel suo progetto, il maestro suddivise ciascun lato del cortile in cinque arcate a pilastri relativamente sottili, e solo per il dominante piano superiore prevede un ordine. Sangallo prevalse tuttavia con la sua proposta di cortile circolare dotato soltanto di dieci arcate, nonché di travate ritmiche come nell'edificio costruito e come nel progetto di Peruzzi per le terme di Agrippa.

La differenza di mentalità dei due maestri si manifesta anche nella regia spaziale. Proprio per ostacolare il passaggio al potenziale avversario, Peruzzi bloccò l'accesso assiale nel cortile attraverso il nucleo delle scale, restrinse l'asse longitudinale con le sottili arcate e separò le sale di quattro delle cinque ali con muri o scalette che dovevano condurre ai bastioni. Sangallo si dimostrò più progressista, in quanto, in modo analogo al futuro progetto di Vignola, fece passare l'ingresso dal cortile e collegò reciprocamente le sale di tutte le ali.

Peruzzi continuava a ricevere poche commesse architettoniche, e quando, nel dicembre del 1521, la morte di Leone X paralizzò tutte le attività edilizie della Curia, accolse un invito a Bologna, dove avrebbe dovuto elaborare proposte per il completamento della basilica tardogotica di San Petronio<sup>144</sup>. Secondo

<sup>142</sup> F.T. Fagliari Zeni Buchicchio, *Palazzo Farnese a Caprarola*, in *Vignola Jacopo Barozzi*, a cura di R. Tuttle, B. Adorni, C.L. Frommel e C. Thoenes, Milano 2001, pp. 215-218.

<sup>143</sup> M. Tafuri, *Le copie di Giorgio Vasari il Giovane*, in *Francesco di Giorgio...*, cit., pp. 400-401.

<sup>144</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 127-132; M. Brandis, *Ein gotisches St. Peter? Peruzzis Entwürfe für S. Petronio in Bologna*, in «Architettura», 30, 2001, pp. 97-140.

il desiderio dei responsabili della fabbrica, il maestro rispettò il principio della *conformitas* servendosi in ampia misura di un vocabolario tardogotico. Nei più maturi tra i progetti per la facciata, egli riprese tuttavia la tipica travata ritmica, quel motivo ad arco di trionfo che solo da poco aveva inserito nel suo repertorio. Anche nel grandioso progetto per l'intero edificio, tracciato in parte in alzato, in sezione e in parte in prospettiva, Peruzzi tentò di armonizzare il lessico gotico con i suoi nuovi principi costruttivi e per la più esterna delle cappelle del coro e per la lanterna propose finanche forme antichizzanti.

Nello stesso periodo il maestro si occupò del rimodernamento del palazzo dei conti Lambertini a Bologna<sup>145</sup>. A quanto pare, la conformazione dell'edificio impediva la simmetria del cortile, ma Peruzzi riuscì a convincere il committente a costruire la loggia nella forma di un portico a colonne con trabeazione. Quest'ultimo avrebbe permesso una maggiore illuminazione e sarebbe stato «piu propinquo ala maniera e uso delj bonj antiquj per che maj usareno archj tondj sopra ale colonne» – un riconoscimento, questo, dell'architettura colonnare vitruviana cui quattro anni prima il maestro non era ancora sembrato pronto. Se nel progetto alternativo Peruzzi propose arcate a pilastri e insistette affinché «le colonne tonde secondo el costume delj buonj antiqui non possano tenere archi e crosiera jn sieme», Lambertini non si fece convincere immediatamente.

Il suo progetto si distingue dal cortile di palazzo Stati, una struttura approssimativamente coeva la cui posizione eccentrica era stata forse persino ben accetta al capriccioso Giulio<sup>146</sup>, non da ultimo in quanto nel cortile il visitatore doveva spostare il proprio orientamento dall'asse longitudinale a quello trasversale. Un tale radicale cambiamento dell'asse d'ingresso sarebbe stato difficile da accettare persino per Bramante, Raffaello e Sangallo, mentre invece dieci anni dopo Peruzzi l'avrebbe ripreso ancora nel palazzo Massimo, e a ogni buon conto un'analogha predilezione per lo spazio discontinuo si può osservare anche negli sfondi dei suoi dipinti.

Già dal 1520 circa, ossia dal momento in cui si era assunto la responsabilità della direzione dei lavori di San Pietro, Peruzzi si sforzò di adoperare una lingua più canonica che in precedenza. Incitato soprattutto da Sangallo, dedicò particolare attenzione alla ricostruzione della Porta ionica di Vitruvio<sup>147</sup>. In

<sup>145</sup> M. Ricci, *Peruzzi felsineo. Lo scomparso palazzo Lambertini in via degli Orefici e l'architettura bolognese del primo Cinquecento*, in «Bollettino d'arte», 85, 2000, pp. 68-70; Id., *Baldassarre Peruzzi, pianta di Palazzo Lambertini*, in *Vignola...*, cit., pp. 121-123.

<sup>146</sup> Frommel, *Der römische Palastbau...*, cit., I, pp. 111-112, 156-157; II, pp. 322-326.

<sup>147</sup> Id., *La porta ionica nel Rinascimento*, in Id., *Architettura alla corte papale...*, cit., pp. 35-87.

tal modo dotò anche le edicole di palazzo Orsini a Bomarzo di un fregio pulvinato e ne decorò i timpani con acroteri. Nel portale del 1522 di San Michele in Bosco presso Bologna, il maestro raffinò notevolmente il dettaglio, e verso la fine dell'anno santo 1525 progettò la Porta Santa di San Pietro collegando per la prima volta la grande gola del cornicione con la rotondità delle volute laterali. Al canone ionico si attenne anche il «chamino di baldasare per lo datario», che è andato perso ma grazie a uno schizzo di Giovan Francesco da Sangallo si può datare agli anni prima del Sacco (fig. 31). Si trovava nell'appartamento di Giberti in Vaticano o, più probabilmente, in uno degli appartamenti di Baldassarre da Pescia<sup>148</sup>.

Solo tra il 1516 e il 1522, e solo nell'incessante confronto con Raffaello e con l'antico, Peruzzi sviluppò dunque appieno la propria maestria, superando l'eredità quattrocentesca che ancora fino agli edifici di Carpi e a palazzo Ossoli lo aveva separato in misura sostanziale da Raffaello. Tuttavia alla fine riuscì a collegare il suo stile senese sia con il profilo lineare e con il rilievo plastico della scultura antica che con le figure dinamiche e studiate dal vivo di Raffaello, e in tal modo divenne uno dei più autorevoli e influenti rappresentanti del Rinascimento romano.

#### IL CONFRONTO CON GIULIO ROMANO

#### E GLI ANNI PRECEDENTI IL SACCO DI ROMA (1523-1527)

Nell'invenzione di nuove tipologie e di nuove forme, il giovanissimo Giulio Romano, allievo ed erede ribelle di Raffaello, era certamente superiore tanto a Sangallo quanto a Peruzzi, e pertanto divenne presto uno dei più rilevanti architetti italiani ed esercitò la propria influenza anche su maestri più anziani quali Sangallo e Peruzzi<sup>149</sup>.

In quest'ultimo tale influsso si osserva per la prima volta in due edifici profani che il maestro avviò poco dopo il suo ritorno da Bologna. Probabilmente solo nella primavera del 1523 Peruzzi fu incaricato della progettazione del palazzo che Francesco Fusconi da Norcia, medico del papa, eresse nei pressi di palazzo Farnese<sup>150</sup>. A quanto pare, in quel caso Peruzzi si trovò a confrontarsi

<sup>148</sup> P.N. Pagliara, in *The Architectural Drawings...*, cit., III (in corso di stampa).

<sup>149</sup> Frommel, *Der römische Palastbau...*, cit., II, pp. 43-50.

<sup>150</sup> *Ibidem*, II, pp. 159-160, 189-197; A. Bruschi, *Baldassarre Peruzzi nel palazzo di Francesco Fusconi da Norcia*, in «Architettura storia e documenti», 2, 1986, pp. 11-30; M.D. Re-

con un edificio già iniziato e con una situazione urbana più ristretta di quella sussistente all'epoca dell'apertura di piazza Farnese, avvenuta sotto Paolo III. Il palazzo di Peruzzi comprendeva soltanto cinque campate e si estendeva in ampiezza dal margine sinistro dell'odierno cortile al muro esterno destro e in profondità fin quasi al muro posteriore del cortile. Con un terreno di soli 90 × 132 palmi circa, l'edificio rientrava nel crescente gruppo dei palazzetti che i membri della classe media potevano permettersi e che da palazzo Caprini di Bramante in poi furono tra gli esempi più straordinari dell'edilizia profana<sup>151</sup>.

La facciata era articolata da un portale dorico, le cui colonne ben proporzionate sono rimaste intatte (fig. 29a)<sup>152</sup>, come pure da cornicioni ed edicole riconducibili solo nei due piani inferiori al progetto di Peruzzi. Sull'incisione di Falda, le finestre del piano nobile risultano molto più semplici delle innovative edicole del pianterreno, a noi note grazie ai disegni cinquecenteschi.

Passando attraverso uno stretto andito si giungeva nell'unica loggia del cortile con volta a crociera (fig. 28). Nel relativo sistema, Peruzzi si basò nuovamente sull'arco di trionfo, in modo quanto mai analogo, seppure in forma meno astratta, a quello del palazzo Baschenis, all'incirca coevo<sup>153</sup>. Un colonnato paragonabile a quello di palazzo Lambertini sarebbe risultato sovradimensionato in rapporto al basso piano superiore, e l'ampiezza di circa 7 metri del cortile non sarebbe stata sufficiente per tre arcate a pilastri. Peruzzi schermò nuovamente l'arco di trionfo con slanciate semicolonne. Campi quadrati, come quelli sopra i pilastri delle strette campate laterali, erano già stati usati da Sangallo nel cortile della rocca di Veiano<sup>154</sup>. La limitata altezza del piano nobile e del piano superiore era probabilmente stata imposta dalla struttura preesistente, di modo che Peruzzi dovette limitarsi a una loggia dotata di tetto ligneo, con esili colonne dotate di capitelli dorici conservate nell'attuale scalone, a una trabeazione astratta e a un architrave di legno (fig. 29b).

petto, *Le trasformazioni di Alessandro Specchi in palazzo Fusconi-Pighini*, in *ibidem*, pp. 31-54.

<sup>151</sup> Frommel, *Abitare...*, cit., pp. 23-58.

<sup>152</sup> In un secondo momento la porzione posteriore dei capitelli è stata asportata in modo da permettere la collocazione delle colonne nelle nicchie.

<sup>153</sup> Frommel, *Der römische Palastbau...*, cit., II, pp. 39-44. Stilisticamente questo palazzo è vicino al palazzo Adimari-Salviati, la prima architettura autonoma di Giulio Romano, cfr. Id., *Roma e l'opera giovanile di Sanmicheli*, in *Michele Sanmicheli. Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, a cura di H. Burns, C.L. Frommel, L. Puppi e M. Tafuri, Milano 1995, p. 30.

<sup>154</sup> Bruschi, *Baldassarre Peruzzi nel palazzo di Francesco Fusconi...*, cit., p. 19.

Anche le pareti nude del cortile profondo e rettangolare e la scala, i cui gradini girano attorno a un nucleo massiccio come in una scalinata a chiocciola, fanno pensare che il maestro non godesse di piena libertà nella sua progettazione. La stessa scala, illuminata ai due piani superiori dalla facciata laterale sinistra, terminava davanti alla sala, cui probabilmente si collegavano anche una saletta sul lato anteriore e i vani d'abitazione di Fusconi e della sua famiglia sul lato destro.

La fusione di elementi dorici e ionici nel fregio delle finestre del pianterreno, già preannunciata da un portale di Bramante, corrispondeva al contrasto tra il portale dorico e l'ordine ionico del cortile<sup>155</sup>. Peruzzi fece mostra del proprio virtuosismo nel design, attribuendo alle mensole laterali le medesime dimensioni e la stessa superficie dei triglifi e creando in tal modo la mensola triglifata, una delle invenzioni più efficaci dell'epoca. In esse Peruzzi coniugò un fregio dorico a triglifi con le mensole e le fasce della porta ionica, ottenendo in tal modo quella «mescolanza» di ordini che a quanto pare destò anche l'interesse di Clemente VII<sup>156</sup>. È probabile che il maestro in questo fosse stato stimolato da Giulio Romano, che poco prima aveva proposto paragonabili ornamenti di forme tettoniche come le gocce della trabeazione dorica di villa Lante e la cornice a balaustra delle finestre del mezzanino del cortile di palazzo Stati. Un'invenzione di pari originalità si osserva anche nello schizzo per uno stretto collegamento tra modiglione e cornice che potrebbe essere stato stilato intorno al 1526, durante il viaggio d'ispezione in Italia settentrionale (fig. 30)<sup>157</sup>.

L'influenza di Giulio su Peruzzi si rende tuttavia evidente solo nella villa del cardinale Trivulzio a Salone presso Roma<sup>158</sup>. Come già per la villa alle Volte, nella targa del 1525 si afferma che qui il cardinale Trivulzio si recava per trovare l'*otium*. Qui l'architetto si spinse oltre il piano superiore di palazzo Stati. La torre centrale, che di certo avrebbe dovuto continuarsi in ulteriori piani e forse persino in un belvedere, è distinta da un ordine colossale di doppie paraste ridotte a strisce di muro e da bugne di stucco in *opus isodomum*. Questo ordine da ambo i lati viene continuato rispettivamente da tre astratti motivi teatrali. Peruzzi poté dunque limitarsi al tufo, a poco laterizio, a un intonaco chiaro e a poche edicole lavorate in travertino per le finestre e per le porte, in modo da ottenere una considerevole riduzione dei costi. Questa tettonica ridotta alle mere proporzioni, così adatta al suo incontestabile senso

<sup>155</sup> Frommel, *Der römische Palastbau...*, cit., II, p. 96, tav. 34 f.

<sup>156</sup> Id., *Palazzo Massimo alle Colonne*, in *Baldassarre Peruzzi. Pittura...*, cit., pp. 254-257.

<sup>157</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., p. 162.

<sup>158</sup> I. Belli Barsali, *Il Peruzzi architetto di giardini*, in *Baldassarre Peruzzi. Pittura...*, cit., p. 121.

della proporzione, si diffuse comunque ben presto in tutto il mondo. Ancora una volta, Peruzzi si distinse per la relativa semplicità dei ritmi dal Raffaello di villa Madama o dal Giulio dei palazzi Adimari-Salviati e Te. A questa astrazione della struttura tettonica, Peruzzi contrappose nell'edicola dorica e nella splendida ricchezza degli stucchi e delle grottesche dell'interno una decorazione antichizzante.

Le tre arcate a destra della torre, che a quanto pare era già presente, si aprivano in origine su ambienti agricoli. La porzione abitativa vera e propria, con la sua superficie di circa  $8 \times 20$  metri, il piano inferiore alto circa 5 metri e il piano nobile alto circa 4 metri, comprendeva quindi soltanto pochi vani di media estensione. Nel suo progetto alternativo, Peruzzi aveva previsto una porzione abitativa più estesa, di  $8,37 \times 32$  metri circa e fabbricati rurali separati e autonomi nella parte nord del terreno. A sud l'edificio doveva dischiudersi con un colonnato su un giardino ovale delimitato da alberi. Gli altri tre lati del pianterreno dovevano essere circondati da un portico dotato di slanciate colonne quadrangolari posizionate a intervalli di soli 1,12 metri circa e cioè probabilmente dotate di trabeazione rettilinea. L'interno del casino si fonda nuovamente sul principio della suddivisione progressiva, per concludersi con vani di soli 3,34 metri circa di larghezza laterale.

Il collegamento della Roma antica con la nuova, per cui Raffaello tanto si era battuto e che Peruzzi aveva già abbracciato intorno al 1518 nel suo progetto per palazzo Orsini alle terme di Agrippa, si realizzò anche nel rimodernamento dei piani superiori del teatro di Marcello<sup>159</sup>. Serlio assistette a quanto pare alla progettazione, e quindi è probabile che Peruzzi non vi abbia dato inizio che solo dopo il ritorno da Bologna. I suoi committenti, i Savelli, erano condottieri come gli Orsini e risiedevano già lì dal tardo Trecento.

Due piante seicentesche attestano che il piano nobile era situato immediatamente al di sopra dei gradini dell'antico *auditorium* e che dal cortile arretrato si accedeva al salone direttamente attraverso una piccola scala esterna. Il piano nobile era quindi sormontato soltanto da un mezzanino. Al salone, che con le sue dimensioni di  $5,10 \times 9,40$  metri circa risultava relativamente modesto, si collegava sulla destra l'appartamento, dotato di sei stanze più ampie e di due più piccole. I due vani d'angolo con *scala secreta* fungevano probabilmente da sale d'abitazione del padrone di casa. Utilizzando pareti di diverso spessore o impercettibili spostamenti dei muri, Peruzzi li adattò con virtuosi-

<sup>159</sup> Frommel, *Der römische Palastbau...*, cit., I, p. 45; Tessari, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 123-135.

smo alla curva dell'auditorium. L'architetto andava sviluppando sempre più la capacità di trasformare un terreno irregolare su cui sorgevano mura antiche in un organismo armonico.

Le edicole del piano nobile fluttuano in successione irregolare sul piano ionico dell'esterno: la loro tipologia, quella della porta ionica, le assimila al portale a volute, analogamente normativo, di villa Trivulzio. Anche le finestre astratte del soprastante mezzanino seguono più la disposizione interna che un ritmo definito. Analoghe finestre del mezzanino si ripresentavano anche sulla facciata principale, mentre la cornice a fascia delle finestre e del portale era dotata esclusivamente di orecchioni ma non delle mensole della porta ionica. Il portale era protetto da un baldacchino a colonne, anch'esse ioniche, con trabeazione frammentaria.

Nell'ottobre del 1525 i teatini, intenzionati a erigere una nuova sede per il proprio ordine, avevano acquistato un terreno edificato sull'angolo nord-occidentale dell'odierna villa Medici<sup>160</sup>. Qui Peruzzi progettò per il «vescovo teatino» Gian Pietro Carafa, il futuro Paolo IV, una cappella con loggia adiacente che con ogni evidenza fondò sul modello della vicina cappella Chigi di Raffaello. Il diametro di 6,67 metri della cupola, che non è altro che una volta a vela, è inferiore a quello della cappella Chigi solo di 0,45 metri. Servendosi di esedre, l'architetto attribuì allo spazio un orientamento assiale che non assecondava soltanto il culto cristiano, come già nella Hagia Sofia, bensì anche quell'interesse per gli spazi ovali e pseudo-ovalari che già si era osservato nei progetti di Peruzzi per San Giovanni dei Fiorentini e per villa Trivulzio. Il maestro articolò ancora una volta la facciata con il motivo dell'arco di trionfo per cui all'epoca provava una particolare predilezione, e a quanto pare utilizzò mezzi economici come già aveva fatto poco prima con villa Trivulzio.

È presumibile che già nel 1526 Peruzzi avesse ottenuto la commessa di Rocca Sinibalda, di certo la struttura più ampia che gli fosse stata assegnata dall'epoca di Carpi<sup>161</sup>. L'architetto sfruttò l'irregolarità del terreno per attribuire al castello la forma di un'aquila, l'animale araldico dell'antica famiglia di ba-

<sup>160</sup> De Angelis d'Ossat, *Tre progetti di Peruzzi...*, cit., pp. 280-285. Il progetto ha poco a che fare con lo pseudo-ovale unitario di San Saturnino nel castello di Fontainebleau; P.N. Pagaliara, *Le Pincio du XVe au XVIIe siècle et la vigna de Marcello Crescenzi*, in *La Villa Médicis*, a cura di A. Chastel, Roma 1991, II, pp. 96-98.

<sup>161</sup> M. Santini Muratori, *Baldassarre Peruzzi e Rocca Sinibalda. La ristrutturazione cinquecentesca della Rocca Sinibalda: notizie e nuovi documenti*, e R. Ongaretto, *Baldassarre Peruzzi e Rocca Sinibalda. I disegni di Baldassarre Peruzzi per Rocca Sinibalda*, entrambi in questo volume.

roni romani. I bastioni della facciata principale rappresentavano la testa e gli artigli, mentre il tronco fu riservato all'appartamento. Al cortile si doveva accedere lungo il suo asse longitudinale, e tre delle cinque campate del suo muro sinistro si sarebbero dischiuse sul vestibolo attraverso un portico colonnato con trabeazione, di modo che la regia spaziale risulta in questo caso persino meno determinata dal punto di vista assiale che in palazzo Lambertini. Tale condizione si modifica solo nel vestibolo, che si ripresenta oltre il salone in forma ridotta, e nelle sale, che di nuovo fiancheggiano simmetricamente il salone.

Peruzzi ricorse pertanto più alla tipologia di una villa che a quella di un palazzo, rispondendo probabilmente anche ai desideri dei committenti. Nel cortile era previsto un colonnato corinzio di 6,80 metri circa che doveva ergersi al di sopra di arcate dotate di tozzi pilastri come nel suo progetto per Caprarola e grazie al basso piano dello zoccolo sarebbe risultato ancora più monumentale. In questi progetti, elaborati in seguito alla partenza di Giulio per Mantova, l'influenza di quest'ultimo appare meno intensa di quella di Bramante e Raffaello.

Tra il 1523 e il 1524, e dunque all'incirca in contemporanea con il progetto di villa Trivulzio, nella *Visita al tempio* di Santa Maria della Pace Peruzzi si confrontò anche con le invenzioni figurative di Giulio. Come la *Donazione di Costantino*<sup>162</sup>. L'ascesa coraggiosa della Vergine, metafora della Fede illuminata, viene accompagnata in primo piano da atti di carità e, a destra, perfino da una incarnazione della Caritas, e cioè delle Opere – altra condizione per la salvezza dell'anima di Filippo Sergardi. Le figure appaiono isolate e assortite, eppure si congiungono in una ghirlanda parallela alla superficie che nell'affresco ha sofferto della rifilatura dei bordi. D'altronde, mentre Giulio aveva sfruttato l'interno del vecchio San Pietro per una monumentale prospettiva centrale e aveva assoggettato le figure alle coordinate di quest'ultima, Peruzzi dischiude il suo sfondo nelle prospettive divergenti di una strada a sinistra e di una a destra nel paesaggio dietro l'obelisco. In rapporto alla superficie del dipinto, le sue figure sono molto più grandi che in Giulio e ostacolano la continuità dello spazio. Peruzzi seguì la moda del bugnato rustico introdotta da Giulio nel palazzo davanti a sinistra, nella versione preparatoria per il pianterreno del mausoleo a pianta centrale simile a una torre a destra e in due schizzi per le facciate di un palazzo<sup>163</sup>.

<sup>162</sup> Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 112-130; Stollhans, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 97-114.

<sup>163</sup> Frommel, *Der römische Palastbau...*, cit., tav. 183 b, c.



È probabile che poco dopo il suo ritorno da Bologna, Baldassarre avesse dipinto due santi in un contesto paesaggistico che a noi sono giunti soltanto tramite incisioni e quindi rovesciati – una combinazione che avrebbe comunque goduto di crescente popolarità nei successivi decenni del Cinquecento. La *Visione di Bernardo da Clairvaux*, un dipinto in terretta eseguito quindi nella stessa tecnica delle pitture sulla facciata della Farnesina, fu eseguita per il giardino presso San Silvestro al Quirinale, che allora apparteneva a Mariano Fetti, Frate del Piombo e come tale cistercense devoto al santo che morì nel 1530<sup>164</sup>. La Madonna si può paragonare a quella di un bozzetto per la tomba Armellini del 1523 circa, l'ampia gestualità al ritratto di Cevennini e ad alcune figure della *Visita al tempio*. A queste rimanda anche il *San Girolamo nel deserto*, «tableau de Balthazar de Seine, qui est dans le Cabinet de Mr. Crozat» (fig. 32)<sup>165</sup>.

Tra le poche invenzioni figurative di Peruzzi databili all'epoca immediatamente precedente il Sacco di Roma, si annovera il bozzetto per il frontespizio di un volume pubblicato nel 1526 con la raffigurazione di un'allegoria della Fortuna<sup>166</sup>. Nel giovane a destra, dalle proporzioni allungate e dalla testa piccola, l'influenza del Parmigianino si fa già più notevole di quella di Giulio<sup>167</sup>. L'angelo ricorda immediatamente quelli del suo bozzetto per la decorazione dell'abside del duomo di Siena. Quest'ultimo, così come i bozzetti per il portale e il pulpito, molto simile al primo sul piano stilistico e adornato con un fitto fregio di foglie d'acanto e i bozzetti per due versioni dell'altare maggiore, potrebbero dunque far parte dei disegni per cui alla fine del 1525 Peruzzi ricevette 225 lire quale ricompensa per l'opera del duomo<sup>168</sup>. Il medesimo livello stilistico si osserva nello schizzo per una *Cena*, le cui figure risultano paragonabili a quelle inginocchiate dell'allegoria della Fortuna<sup>169</sup>, come pure negli

<sup>164</sup> Id., *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 92 ss.; Stollhans, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 115-136.

<sup>165</sup> P.J. Mariette, *Description de la collection Crozat*, Paris 1741, 1750 e 1751, nuova ed. Ginevra 1973; il quadro non è menzionato nel catalogo della vendita della collezione (*Catalogues de ventes et livrets de Salon illustrés par Gabriel de Saint-Aubin*, vol. 1, Nogent 1993, a cura di É. Daier).

<sup>166</sup> Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 137-138.

<sup>167</sup> S. Ferino-Pagden, *In Urbe: Parmigianino zwischen Antike und Moderne*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, a cura di S. Ferino-Pagden e L. Fornari Scianchi, Milano 2003, pp. 57-69.

<sup>168</sup> Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 139-144: «per piu disegnoj delle porti [...] di bronzo e per altri disegnoj».

<sup>169</sup> *Ibidem*, pp. 106-107.

studi di nudo di Verona, nella statua di Giove a Windsor, nel *San Paolo* a Madrid e nei *Discepoli sul monte degli Ulivi*<sup>170</sup>.

Da quando Andrea Sansovino, Michelangelo e lo stesso Jacopo Sansovino avevano lasciato la città, a Roma non si trovava alcuno scultore di pari livello. Pertanto, al più tardi a partire dal suo ritorno da Bologna, Peruzzi prese a progettare sempre più anche opere scultoree, che poi faceva eseguire da scultori dotati di talento ma di poca inventiva come Michelangelo da Siena. È plausibile che il cardinale van Enckenvoirt avesse affidato la tomba di Adriano VI a Peruzzi immediatamente dopo la morte del papa, sopravvenuta nell'autunno del 1523<sup>171</sup>.

La tomba venne collocata nel braccio del coro della chiesa tedesca di Santa Maria dell'Anima in modo analogo a quello riservato alle tombe dei prelati da Andrea Sansovino a Santa Maria del Popolo, cui l'opera assomiglia anche per tipologia. Questa tipologia e la straripante ricchezza di materiali, statue e decorazioni, che non si riscontrano in nessun'altra opera peruzziana e di fatto nuocciono all'effetto dell'insieme, devono aver corrisposto ai desideri del cardinale. Rispetto alle tombe di Sansovino, Peruzzi ingrandì l'ordine rinunciando ai piedistalli e aggiungendo da ambo i lati un'ulteriore nicchia per le statue. In tal modo l'arcata divenne estremamente slanciata e, con il rilievo dell'arrivo del papa a Roma che coincide con le nicchie inferiori per le statue, anche sovraccarica. Estendendo l'attico all'intera ampiezza della tomba, Peruzzi riuscì a inserire altre due virtù nelle nicchie, e sormontandolo con un frontone, collocò in cima una statua in modo tale da avvicinarsi ancora di più all'antico. Più antichizzanti che in Sansovino risultano inoltre le vittorie dei pennacchi, la targa, l'iscrizione bronzea, il sarcofago e l'ordine composito, che dotò soltanto di basi attiche ma cui aggiunse un fregio pulvinato come nelle sue porte

<sup>170</sup> *Ibidem*, pp. 109, 138-139, 155.

<sup>171</sup> Peruzzi potrebbe aver progettato anche il palazzo di Enckenvoirt situato di fronte a Sant'Agostino, che nel 1524 era in costruzione (E. Bentivoglio, S. Valtieri, *S. Maria del Popolo a Roma...*, Roma 1976, p. 203; E. Bentivoglio, *Brevi note per la storia, la topografia, l'architettura di Roma nel XVI secolo*, Roma 1986, p. 10). La probabile pianta si trova in R. Bösel, J. Garms, *Die Plansammlung des Collegium Germanicum-Hungaricum*, in «Römische historische Mitteilungen», 23, 1981, p. 360, n. 2, fig. 2. Qui l'edificio è circondato da botteghe sul lato di piazza Sant'Agostino e su quello della strada laterale destra, e nel suo stretto cortile rettangolare si chiudono a sinistra sul retro una doppia scala di stile peruzziano e a destra un vano sorretto da quattro colonne che probabilmente avrebbe costituito un atrio. Le arcate del cortile odierno, con il loro ordine di paraste ioniche e una trabeazione accorciata risalgono probabilmente soltanto al tardo Cinquecento.

ioniche e nell'ordine ionico di palazzo Fusconi. Nel dio del fiume disteso e nelle figure di tergo del rilievo, che raffigura l'arrivo di Adriano VI a Roma, si ravvisa la vicinanza alla *Visita al tempio*. È dunque evidente che anche qui Peruzzi tentò di adeguare le tombe di Sansovino al livello della sua conoscenza via via crescente dell'antico.

Probabilmente il maestro aveva disegnato anche i due imponenti portali in marmo di Santa Maria dell'Anima, che ricordano immediatamente la struttura architettonica del suo progetto per l'organo dei Gonzaga e per un altare (fig. 33)<sup>172</sup>. I portali furono preparati a partire dal 1518 ed eseguiti a partire dal 1525 dallo scarpellino Lante, ma non furono collocati in sede che nel 1542. La tipologia della Vergine e le sue proporzioni rispetto al Bambino, ma in particolare le figure nude delle anime inginocchiate da ambo i lati, si avvicinano al Peruzzi di quegli anni, anche se la grossolana esecuzione rende ancora meno giustizia al suo disegno che nelle altre sculture da lui progettate. Su progetto di Peruzzi furono all'epoca eseguite anche la tomba di Antonio da Burgos e, con molta probabilità, la Madonna collocata sopra il portale di Santa Maria in Porta Paradisi, una chiesa di Sangallo<sup>173</sup>.

Durante il suo soggiorno bolognese, e dunque ancor prima della tomba di Adriano VI, il maestro potrebbe aver progettato il cenotafio del cardinale Raffaele Riario a San Nazaro a Brescia, che a quanto pare fu portato a termine nel 1522<sup>174</sup>. Il committente era Altobello Averoldo, governatore di Bologna e della Romagna, il quale grazie all'aiuto di Riario aveva fatto carriera come legato papale; per tale motivo e in segno di ringraziamento, decise di unire la sua tomba con quella di Riario. Come nel sarcofago di Andrea Gentili, il cenotafio di Riario è ricoperto dall'iscrizione antichizzante. I tratti della fisionomia di Riario, caratterizzata da un grosso labbro inferiore, si riconoscono immediatamente, e la statua del defunto è molto superiore a quelle delle altre tombe di Peruzzi. Pertanto l'opera potrebbe essere stata eseguita dallo scultore bolognese Alfonso Lombardi, che in seguito avrebbe collaborato con il maestro anche nella cappella Ghisilardi.

<sup>172</sup> Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 115-116, 144; K. Weil Garris Posner, *Notes on S. Maria dell'Anima*, in «Storia dell'arte», 6, 1970, pp. 121-138; Frommel, «*Disegno und Ausführung...*», cit., pp. 248 ss; R. Samperi, *La fabbrica di Santa Maria dell'Anima e la sua facciata*, in «Annali di architettura», 14, 2002, pp. 109-128; le differenze tra lo stile delle pieghe e le figure della tomba di Adriano si possono forse spiegare con l'esecuzione.

<sup>173</sup> Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 124-125, 138-139; Id., «*Disegno und Ausführung...*», cit., pp. 239-240; Id., *Baldassarre Peruzzi pittore e architetto*, cit., p. 38.

<sup>174</sup> Id., *Peruzziana...*, cit., pp. 65-66.

Il frammento recentemente ritrovato del contratto per la tomba di Antonio Gentili a San Gregorio Magno e il disegno allegato avvalorano l'attribuzione dell'opera a Peruzzi<sup>175</sup>. Stando a tale fonte, il 24 maggio 1524 gli eredi di Gentili strinsero con lo scultore Giorgio de Curte (della Corte?) un accordo per la realizzazione della tomba. I contratti per le altre sculture progettate da Peruzzi dovevano avere un aspetto simile. Il disegno, che con ogni evidenza è una copia eseguita da Giorgio di un bozzetto di Peruzzi, raffigura il defunto che giace con la testa ancora inclinata a sinistra, cui fanno seguito il sarcofago progettato secondo un antico prototipo con zampe di leone e la tomba incorniciata da un'edicola collocata su alti piedistalli. Al di sopra dei piedistalli, l'edicola è immediatamente paragonabile per tipologia e dettaglio al portale mediano di Santa Maria dell'Anima. È probabile che con la ristrutturazione di San Gregorio Magno la tomba sia stata spostata nella sua collocazione odierna al di sopra di un portale dell'atrio, di modo che il vecchio contesto è andato distrutto; sembra però che siano stati portati in salvo non soltanto il sarcofago e la figura di Gentili ma anche le colonne corinzie scanalate, l'architrave e il cornicione dell'antica edicola che fiancheggiano il portale attuale.

Peruzzi si basò sul sistema dell'arco trionfale e su un ordine ricco di decorazioni quanto quello della tomba di Adriano VI anche nei progetti per l'organo dei Gonzaga del 1522 circa, per la tomba del cardinale Armellini e per un altare maggiore a Siena del 1525-1527 circa, abbandonandosi a un *horror vacui* che tra il 1518 e il 1527 è ancora più evidente che nella sua opera precedente e successiva. Nella struttura architettonica della cornice e nelle figure non si avverte comunque che un minimo influsso di Giulio, che pertanto fu di natura molto più transitoria di quanto non lo fosse stato quello di Bramante e di Raffaello.

Malgrado alcune occasionali ricadute, Peruzzi era diventato uno degli artisti più ambiti del tempo, ed era ormai famoso e ricercato non solo a Roma bensì anche in Italia settentrionale. Il maestro fu costantemente attivo per il Vaticano, per la fabbrica di San Petronio e per la Repubblica di Siena, per cardinali, principi e ricchi borghesi, e per ogni esigenza aveva sempre una soluzione pronta. Per inesauribile vigore inventivo e per livello dei progetti, Peruzzi era secondo soltanto a Michelangelo, a Raffaello e a Giulio, e forse a que-

<sup>175</sup> Id., «Disegno» und Ausführung..., cit., pp. 238-239. Devo l'accenno al contratto e al disegno ad A. Presenti, che pubblicherà i documenti nella sua tesi di dottorato presso il Courtauld Institute di Londra (A. Presenti, *The Use of Drawings in the Communication between Artists and Patrons in Italy during the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, MS 2004).

st'ultimo era superiore per la sicurezza del gusto. In definitiva, tuttavia, deve aver avvertito tutti questi stimoli come impulsi, come catalizzatori per il suo costante avvicinamento all'antico.

LA NUOVA ARCHITETTURA COLONNARE DI PERUZZI  
E I SUOI ULTIMI ANNI DI VITA (1527-1536)

A ogni buon conto, se Peruzzi fosse caduto vittima del Sacco di Roma o se fosse morto già intorno al 1530, difficilmente sarebbe riuscito a raggiungere il posto che occupa nella storia dell'architettura. Solo in seguito alla sua fuga nella città natale le opere figurative finirono in secondo piano e Baldassarre divenne innanzitutto architetto, e solo negli edifici e nei progetti dei suoi ultimi cinque anni di vita il maestro elaborò un proprio inconfondibile stile.

A Siena Peruzzi fu accolto a braccia aperte e fu nominato architetto della città, del duomo, nonché maestro di architettura. Tra il 1527 e il 1531 Baldassarre svolse soprattutto un'attività ingegneristica per la protezione della città e dei suoi dintorni, come pure per numerosi altri luoghi del territorio senese che visitò in lunghi viaggi d'ispezione<sup>176</sup>. Fortificazioni quale porta Pispini non erano solo all'avanguardia dal punto di vista tecnico, ma si distinguono anche per la loro perfezione formale, per le trabeazioni a modiglioni e per l'innovativo gioco caratterizzato da forme convesse e concave.

A quanto pare, Peruzzi portò la propria famiglia a Siena solo alla fine del 1528, quando siglò in tal modo il suo definitivo trasferimento nella città. Nell'ottobre e nel dicembre del 1529 la Repubblica lo inviò presso l'armata imperiale affinché partecipasse all'assedio di Firenze. È peraltro difficile che in quell'occasione l'architetto fosse riuscito a penetrare fin nel centro della città, e pertanto è probabile che i suoi schizzi del battistero e di Santo Spirito, come pure della facciata del duomo, del campanile e del battistero di Pisa siano stati eseguiti in un'altra occasione. Questi edifici sacri medievali devono averlo affascinato in particolar modo proprio perché la colonna vi svolgeva un ruolo di primo piano<sup>177</sup>.

<sup>176</sup> N. Adams, *La personalità di Baldassarre Peruzzi e la sua pratica in architettura*, in *Rilievi di fabbriche...*, cit., pp. 17-52; S. Pepper, N. Adams, *Firearms and Fortifications: Military Architecture and Siege Warfare in Sixteenth Century Siena*, Chicago 1986, pp. 32-57; Fiore, *Roma: le diverse maniere*, cit., pp. 155 ss.; Id., *Baldassarre Peruzzi a Siena*, in questo volume.

<sup>177</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 175-180.

Il 7 febbraio 1530 il maestro fu nominato perito per i preparativi del solenne ingresso di Carlo v a Siena<sup>178</sup>. Queste operazioni erano in atto già dall'inizio di dicembre, ma a febbraio furono interrotte quando si venne a sapere che l'imperatore non sarebbe passato per la città, ed è quindi facile comprendere i motivi per cui gli schizzi non sono stati conservati. Solo a partire dal 1531 Peruzzi riprese a recarsi regolarmente a Roma, e solo nell'autunno del 1534, in seguito all'elezione di Paolo III, si ristabilì definitivamente nella Città Eterna. Pertanto, i progetti senesi non si possono distinguere sul piano stilistico da quelli romani di questi ultimi cinque anni.

Nel corso dei primi anni senesi Peruzzi potrebbe avere iniziato il palazzo Vescovi-Pollini<sup>179</sup>. Il nudo esterno a cuneo dell'edificio si adatta alla sua posizione esposta ad angolo, e la scarpata che si chiude con un astragalo è giustificata dalla vicinanza alle mura della città. La disposizione interna, caratterizzata da una profonda sala rettangolare fiancheggiata da ambo i lati da vani e dalla mancanza di un cortile di rappresentanza, si avvicina più alle sue ville fortificate, al palazzo Orsini di Bomarzo e alla Rocca Sinibalda che ai suoi palazzi urbani (fig. 34). Inoltre, le cornici delle finestre e delle porte presentano una conformazione semplice e tipizzata analoga a quella dell'interno di palazzo Orsini a Bomarzo. Soltanto nei modiglioni a squame, nelle scanalature e nelle foglie d'acanto del cornicione entra in azione l'ingegno decorativo peruzziano.

Ancora più spartano è l'aspetto esterno dell'edificio di via dei Fusari, iniziato probabilmente intorno al 1529<sup>180</sup>. Su un terreno assolutamente irregolare di oltre 100 metri di lunghezza ma di scarsa profondità compresa tra 13 e 22,60 metri circa, Peruzzi collocò l'organismo di un vero palazzetto con andito, cortile, loggia, due salette, quattro camere, cucina e scala doppia. L'articolazione della facciata principale, creata ancora una volta in laterizio, si limita a due cornicioni a fascia e a un cornicione decorato con dentelli. La fascia inferiore collega le imposte dei portali ad arcata, mentre al di sopra di quella superiore si dischiudono le finestre prive di cornice appartenenti al piano superiore. Come nella sua casa senese, progettata soltanto nel 1532 per un'ampiezza non superiore a due assi delle finestre, in questo caso le possibilità di articola-

<sup>178</sup> Adams, *La personalità di Baldassarre Peruzzi...*, cit., p. 24.

<sup>179</sup> C. Sani, L. Franchini, *Siena - Palazzo Celsi-Pollini*, in *Rilievi di fabbriche...*, cit., pp. 287 ss.

<sup>180</sup> N. Maioli Urbini, *Siena, edificio in Via dei Fusari*, in *Rilievi di fabbriche...*, cit., pp. 275-286.

zione di Peruzzi risiedevano dunque esclusivamente nelle proporzioni della superficie muraria e delle sue aperture<sup>181</sup>.

Sempre prima del 1532, Peruzzi potrebbe aver dato inizio al rimodernamento di palazzo Francesconi<sup>182</sup>. Qui i piedistalli, poggiati sull'ampia fascia del marcapiano di uno zoccolo nudo, preparano un ordine di paraste. L'angolo doveva essere cinto da una triade bramantesca di paraste, che tuttavia dovevano proseguire paratatticamente con paraste singole. Le due edicole, coronate da timpani rotondi, risalgono con evidenza a una data successiva e furono forse ideate dal seguace di Peruzzi, Bartolomeo Neroni detto il Riccio, cui il Mancini attribuisce l'intero edificio. A quanto pare, anche l'ordine dorico, con la sua imposta e la sua trabeazione ridotta a fasce, situato al piano inferiore del cortile, potrebbe essere ancora ricondotto al Peruzzi (fig. 35).

Fino a oggi non sono stati individuati né dipinti né disegni figurativi di Peruzzi che si possano datare con qualche certezza agli anni compresi tra il 1527 e il 1531, e quindi lo stile figurativo dell'epoca si può delineare soltanto nella sua posizione intermedia tra le opere create tra il 1525 e il 1527 e le poche altre eseguite successivamente al Sacco.

Le lunghe figure che si osservano soprattutto sul rilievo abbozzato nel disegno per il portale del duomo di Siena (fig. 36) preannunciano l'unico affresco di grandi dimensioni che Peruzzi potrebbe aver dipinto intorno al 1530, quello della *Sibilla* della chiesa di Fontegiusta<sup>183</sup>. L'affresco venne attribuito al maestro già da Mancini, che lo preferì alla precedente raffigurazione peruzziana del medesimo tema, dipinta presso San Salvatore in Lauro a Roma «in debil maniera» e quindi probabilmente ancora nello stile arcaico dell'epoca precedente il 1510.

Sia nella composizione sia nei gesti dei protagonisti dell'affresco senese, Peruzzi si basò su un'incisione a chiaroscuro di Agostino da Trento tratta da una composizione degli anni precedenti del Parmigianino (fig. 37)<sup>184</sup>. Nelle fisionomie si ravvisa già un primo influsso del Beccafumi. Peruzzi continuava dunque a seguire e a recepire le più recenti tendenze pittoriche, e sotto l'influenza dei due più giovani maestri si distaccava così tanto dal suo stile figurativo precedente e successivo che i dubbi sull'attribuzione degli affreschi a Bal-

<sup>181</sup> Per la casa di Peruzzi, cfr. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 19-20, 22, 154-155; Id., *Der römische Palastbau...*, cit., tav. 183 d.

<sup>182</sup> *Ibidem*, I, p. 137; Franchina, *Sviluppo e variazioni...*, cit., p. 129.

<sup>183</sup> Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 144 ss.

<sup>184</sup> Gnann, in *Parmigianino...*, cit., p. 331.

dassarre risultano più che comprensibili. Tuttavia, il dipinto si distingue radicalmente dalla composizione del Parmigianino per la posa più dignitosa della sibilla, per gli abiti più antichizzanti, per l'espressione più patetica, per la più evidente apparizione della Madonna e soprattutto per l'intromissione delle figure nel primo piano del quadro, e in nessun altro dei maestri attivi all'epoca a Siena si riconosce un analogo influsso del Parmigianino.

L'attribuzione a Peruzzi è poi confermata anche dal basso punto di fuga, dal fitto rilievo in primo piano, dal raggruppamento convesso dei protagonisti e dalla morbida modellatura delle vesti, caratteristiche stilistiche, queste, che si possono già osservare nella *Visitatio* del progetto per il portale del duomo di Siena e quindi anche in invenzioni un po' più tarde quali l'*Apparizione di Cristo ai discepoli* e nelle slanciate statue di vergini davanti al tempio dell'*Allegoria di Mercurio*<sup>185</sup>.

Per quanto nella tavola di *Luna ed Endimione* e nel disegno per un *Trionfo di David* le figure allungate lascino intuire l'influenza del Parmigianino, è plausibile che anche queste creazioni siano state eseguite prima delle composizioni più spazialmente aperte degli ultimi tre anni di vita di Peruzzi<sup>186</sup>.

Nell'*Allegoria di Mercurio* le figure si accalcano attorno al dio del denaro e solo ai lati presentano una disposizione meno fitta. Nel rapporto con lo sfondo le loro dimensioni sono inferiori rispetto a quelle della *Visita al tempio* del 1523-1524 e alle loro spalle si apre la piazza in lontananza. Nelle strutture architettoniche sullo sfondo, Peruzzi evita ancora una volta il risucchio dinamico della prospettiva centrale e cattura lo sguardo nell'auditorium di un teatro. Eppure le colonne tonde che proiettano una forte ombra acquistano un rilievo assolutamente nuovo. Il colonnato aveva svolto un ruolo di rilievo già nei suoi primi disegni, e nella *Visita al tempio*, eseguita all'incirca nello stesso periodo in cui Sangallo cominciò a dedicarsi al Forum Holitorium, tre dei quattro grandi edifici presentano un colonnato. Ma né qui, né negli altri sfondi del periodo precedente il 1530, le colonne assumono lo stesso rilievo dell'*Allegoria di Mercurio* o dell'*Apparizione di Cristo*, dove si stagliano sullo sfondo ombreggiato con plasticità analoga a quella dei suoi coevi progetti architettonici.

Grazie a due studi preparatori in cui compare anche un pilastro di San Domenico, il bozzetto per il *San Cristoforo* si può datare all'inizio del 1532<sup>187</sup>. È poco probabile che il progetto fosse concepito per il *San Cristoforo* della

<sup>185</sup> Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 155-158, 160.

<sup>186</sup> *Ibidem*, pp. 87, 149-150.

<sup>187</sup> Frommel, *Baldassarre Peruzzi pittore e architetto*, cit., p. 43, fig. 13.



cappella di Belcaro, che non guarda il fiume bensì sta in piedi accanto a santa Caterina di Alessandria. Per quanto risulti più vicino allo stile antichizzante e statuario degli anni venti che alle figure della *Sibilla* di Fontegiusta, dell'*Allegoria di Mercurio* o dell'*Apparizione di Cristo*, il santo si muove e si volge nello spazio con molta più libertà spingendosi in tal modo persino oltre la *Sibilla* di Fontegiusta<sup>188</sup>. Non si può non notare come Peruzzi si aprisse alle tendenze del momento per periodi relativamente brevi per poi ritornare poco dopo al suo caratteristico stile personale.

Questo rapporto più libero con l'ambiente circostante distingue anche la lunga *Origine del teatro*, le cosiddette *Nozze di Rebecca*, dalle precedenti composizioni (figg. 38, 39)<sup>189</sup>. Qui il baricentro circolare della scena è molto spostato a sinistra e in seguito la scena si sposta nuovamente a destra, sempre in assenza pressoché totale di linee guida relative alla prospettiva centrale. Se si confrontano le figure danzanti con il *Ballo delle Muse* del 1521 circa, oppure il gruppo al margine destro con l'*Allegoria di Mercurio* e con la *Sibilla* di Fontegiusta, si osserva ancora una volta la maggior libertà nel rapporto con lo spazio circostante. È probabile che Peruzzi dovesse queste conquiste anche al suo allievo e precedente collaboratore Domenico Beccafumi. Negli affreschi della sala del Concistoro del Palazzo Pubblico di Siena, iniziati per la visita di Carlo v, quest'ultimo aveva di certo imitato Peruzzi per il sistema decorativo e per le strutture architettoniche dello sfondo, ma nel movimento nello spazio delle figure accorciate, come pure nel chiaroscuro aveva tenuto testa sia a Giulio che a Correggio<sup>190</sup>.

Nel 1535 furono portati a termine gli affreschi della cappella di Belcaro, alla cui esecuzione è improbabile che Peruzzi abbia contribuito<sup>191</sup>. Qui il san Cristoforo è immediatamente paragonabile per la sua torsione e il suo rapporto con lo spazio al disegno di Edimburgo, e questa libertà nel rapporto con lo spazio è caratteristica anche delle altre figure e delle piccole scene della cappella e della loggia del giardino di Belcaro.

Negli ultimi anni di vita del maestro deve essere stato eseguito anche il *Giudizio di Paride* della sala terrena di Belcaro, per cui Peruzzi si basò sull'incisione di Raffaello (fig. 40). Il dipinto è di certo superiore agli altri affreschi della villa, ed è quindi probabile che Baldassarre abbia partecipato alla sua ese-

<sup>188</sup> Id., *Baldassarre Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 158-162.

<sup>189</sup> *Ibidem*, pp. 158-159.

<sup>190</sup> D. Sanminiatielli, *Domenico Beccafumi*, Milano 1967, pp. 103 ss.

<sup>191</sup> Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 146-149.

cuzione per quanto le figure femminili stilizzate non risultino paragonabili a nessuna delle sue opere precedenti. È evidente che in questo caso il maestro si confrontò con Pontormo con la stessa immediatezza che in precedenza aveva adottato nel confronto con Giulio e con il Parmigianino. Le figure femminili stereotipate e isolate, le loro fisionomie allungate dagli occhi sporgenti e i loro gesti leziosi sono analoghi a quelli che si osservano nel disegno delle tre Grazie eseguito da Pontormo intorno al 1535 (fig. 41)<sup>192</sup>.

Per avvicinare nuovamente a un fregio la spaziosa reinterpretazione raffaellesca del rilievo antico, Peruzzi pone le serve a sinistra in un rapporto equilibrato con gli dei dei fiumi a destra. Come nel suo precedente fregio della Farnesina, il maestro allinea le nove figure l'una accanto all'altra e ritma lo sfondo blu scuro con tronchi spogli, di modo che il centro dell'azione risulta indebolito. D'altra parte, a differenza non solo del fregio giovanile della Farnesina, bensì anche della *Sibilla* e dell'*Allegoria di Mercurio*, qui le figure sono collocate su diversi piani. Gli animali, gli alberi, le piante e le rupi, che in Raffaello non svolgono che un ruolo secondario, nonché gli dei collocati nel cielo in alto a destra, contribuiscono in modo decisivo ad accentuare gli intervalli e a svelare ulteriormente lo spazio prospettico. Lo spazio sembra aprirsi persino dietro la cornice di grottesche che allude a Minerva. Come nel *San Cristoforo* e nell'*Origine del teatro*, Peruzzi si allontana dall'intreccio delle figure che ancora caratterizzava la *Sibilla* e l'*Allegoria di Mercurio* per passare a un fitto rilievo parallelo alla superficie, come del resto accade anche in altre successive composizioni di questi ultimi anni quali l'*Allegoria degli artisti*, l'*Adorazione* della Pierpont Morgan Library e – probabilmente – le quattro scene di Apollo e Dafne del Maestro del Dado<sup>193</sup>.

Il nuovo rapporto di Peruzzi con lo spazio non si può tuttavia spiegare esclusivamente con l'influsso del Beccafumi. A ogni modo è difficilmente un caso che, negli stessi anni in cui conquistò una maggiore profondità figurativa, nelle sue opere architettoniche Peruzzi avesse cominciato ad attribuire alla colonna tonda una posizione ancor più dominante che nei progetti precedenti e che in tal modo avesse compiuto il passo forse più determinante del suo intero percorso architettonico.

Probabilmente il maestro aveva già elaborato durante il suo soggiorno bolognese le prime idee per la cappella sepolcrale che il nobile Lodovico Ghi-

<sup>192</sup> J. Cox Rearick, *The drawings of Pontormo*, Cambridge (Mass.) 1964, pp. 292-293, cat. 321.

<sup>193</sup> Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 78, 160 ss.

silardi intendeva erigere presso San Domenico a Bologna in un periodo identificabile al più tardi a partire dalla fine del 1523<sup>194</sup>. La costruzione non fu tuttavia posta in atto che tra l'estate del 1530 e il 1534, e presenta collegamenti stilistici con gli anni senesi di Peruzzi. A quanto pare, l'architetto spedì il progetto esecutivo da Siena e non poté impedire ai responsabili, tra cui figurava il rinomato scultore Alfonso Lombardi, di modificarlo arbitrariamente. L'interno avrebbe inoltre sofferto gravemente di successive installazioni.

Per lo spazio quadrato, le cui colonne angolari sostengono una trabeazione a croce, Peruzzi si basò sul mausoleo dei Cercenii in via Appia che, sempre in funzione sepolcrale, era stato ripreso nelle cappelle di San Zeno presso San Martino ai Monti a Roma, di San Francesco al Monte a Firenze, di Baldassarre Castiglione a Santa Maria delle Grazie presso Curtatone e nel coro di San Bernardino a Urbino<sup>195</sup>. Rispetto ai suoi predecessori, tuttavia, lo spazio interno di questa struttura si contraddistingue per le dimensioni quanto mai insolite del suo ordine, che assieme agli alti piedistalli raggiunge un'altezza quasi identica ai 12 metri circa dell'ampiezza esterna e con la sua trabeazione aggettata e il suo fregio pulvinato riccamente decorato risulta particolarmente degno di nota.

L'interno si distingue da quello degli edifici precedenti anche per il triplo ancoraggio delle singole colonne, realizzato tramite due paraste con entasi e una parasta angolare frammentaria, una soluzione che in seguito sarebbe diventata comune ma che si ripresenta soltanto nei tardi progetti di Peruzzi, tra cui i più simili sono quello della cappella angolare del progetto di riduzione di San Pietro e quello del 1531-1532 circa per San Domenico – un ulteriore importante indizio a favore della datazione del progetto per la cappella Ghisilardi intorno al 1530<sup>196</sup>.

Un altro aspetto insolito per una cappella sepolcrale è costituito dall'articolazione esterna, le cui arcate cieche affiancate dalle doppie paraste di un ordine dorico sono di certo riconducibili al progetto di Peruzzi, cui vanno attribuiti anche i pilastri angolari dell'attico, aperti da nicchie e simili a quelli proposti dall'architetto per la cappella San Giovanni del duomo di Siena. Tuttavia, né il dettaglio di queste arcate cieche e dell'ordine dorico, né l'aggiunta poco orga-

<sup>194</sup> S. Bettini, *Baldassarre Peruzzi e la cappella Ghisilardi. Origine, occultamento e recupero di un'opera nella Basilica di San Domenico a Bologna*, introduzione di H. Burns, Reggio Emilia 2003; Id., *Qualche aggiunta sulla cappella Ghisilardi dopo il recente restauro*, in questo volume.

<sup>195</sup> Günther, *Das Studium...*, cit., pp. 146, 366.

<sup>196</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 216, 237, 373, 380, 503.

nica dell'abside, né le lunette eccessivamente impennate sono degni di Peruzzi. Per le finestre il maestro aveva probabilmente previsto delle serliane. Soltanto nell'interno si ravvisa la sua calligrafia – una delle prime testimonianze del suo passaggio a una monumentale architettura colonnare.

Nella primavera del 1531 Peruzzi trascorre nuovamente alcune settimane a Roma, dove Clemente VII lo riconferma nel ruolo di secondo architetto di San Pietro. Nella città capitolina egli progetta nel 1531 una scenografia per i Cesari e forse realizza anche i primi progetti per il rimodernamento del loro palazzo<sup>197</sup>. Nel dicembre del 1531 il consiglio senese gli permette di recarsi per la seconda volta a Roma, ma raddoppia anche il suo stipendio così da trattenerlo a Siena. E se ancora verso il 1532 Baldassarre si costruisce una casa in città, deve avere davvero sperato di poter conciliare i propri impegni senesi con quelli romani. Nell'aprile del 1533 il papa lo convoca addirittura per diversi mesi a Roma «cum opera tua uti intendamus».

La nuova architettura «colonnare» di Peruzzi assume la sua forma più pura in alcuni progetti per una chiesa di destinazione ignota la cui unità di misura è il braccio senese<sup>198</sup>. Con i suoi 102 metri circa, la versione centralizzata<sup>199</sup> risulta circa 6,50 metri più ampia di una delle due versioni longitudinali sul *verso* del medesimo foglio<sup>200</sup>; l'altra, con una lunghezza di circa 83,80 metri, risulta molto più breve, ma misura un'ampiezza maggiore ed è dotata di doppie colonne (fig. 42)<sup>201</sup>. In tutte e tre le versioni l'architetto parte da una crociera quadrata la cui cupola resta su quattro pilastri composti da quattro gruppi di colonne quadrangolari. Nei primi due progetti ogni gruppo è composto da due colonne incrociate, nel terzo da tre o quattro colonne a forma di croce. Grazie alle colonne incrociate del progetto centralizzato e del primo progetto longitudinale, le braccia della croce e la navata vengono ampliate rispetto agli archi della crociera e dell'entrata (figg. 43, 44)<sup>202</sup>. Peruzzi assegna uno smusso obliquo ai pilastri solo negli studi allegati del dettaglio<sup>203</sup>. Il maestro fa proseguire la crociera quadrata in conche absidali che si dischiudono in colonne tonde. Nella versione longitudinale, Peruzzi sostituisce la quarta conca con

<sup>197</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 340 ss.

<sup>198</sup> *Ibidem*, pp. 351-353, 348, 358.

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 351.

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 352.

<sup>201</sup> *Ibidem*, p. 353.

<sup>202</sup> *Ibidem*, pp. 348, 358.

<sup>203</sup> *Ibidem*, pp. 353, 358.

una navata formata da tre campate. Le pareti interne non sono più articolate soltanto da nicchie alternate bensì anche da travate ritmiche, e nel progetto si considera anche l'ipotesi di cappelle laterali. Qui, come in San Pietro, l'architetto duplica le coppie di colonne in quaterne riducendo in tal modo l'ampiezza della navata mediana da 18,53 metri a 14,80 metri ma mantenendo inalterata l'ampiezza di circa 4 metri delle navate laterali.

Peruzzi modifica il primo studio del dettaglio. L'idea più coerente delle proporzioni di questi progetti è data da una sezione longitudinale conosciuta solo grazie a una copia nel *Taccuino senese*<sup>204</sup>. In tal modo l'architetto sperimenta ogni concepibile possibilità dell'architettura «colonnare» pura. In tutte le versioni l'altare maggiore è collocato sotto l'arco dell'abside e l'articolazione dell'esterno è limitata al semplice colonnato dell'atrio.

Gli schizzi allegati in alzato offrono un'idea chiara della concezione peruziana dello spazio: l'architetto concentra l'illuminazione sulle finestre dei muri delle navate laterali e della cupola della crociera quadrata e dota le navate laterali di soffitti piatti e la navata mediana e i bracci trasversali di botte tutte quante cassettonate. Alla navata mediana attribuisce una proporzione di 3 : 5 e per l'ordine sceglie una conformazione corinzia o composita.

Nel medesimo gruppo rientrano i progetti per una chiesa ovale con quaterne di colonne e cappelle aperte su serliane<sup>205</sup>, un edificio a pianta centrale simile al Pantheon<sup>206</sup> e numerosi altri progetti coevi in cui predomina la libera colonna rotonda o quadrata<sup>207</sup>. Peruzzi dissolve ormai persino le tombe e le logge in colonnati<sup>208</sup>.

In questi progetti l'architetto fa ritorno anche ai progetti ideali del suo maestro Francesco di Giorgio e a quelli dei suoi esordi, come quello per San Francesco a Ripa (fig. 15). Solo dopo una lunga esitazione egli aveva adottato i massicci pilastri di Bramante e Raffaello, e ora il lungo soggiorno nella sua città natale gli offriva evidentemente l'occasione di ritornare ai suoi primi ideali pur traducendoli in quella lingua che aveva fatto propria attraverso il confronto con l'antico e con Bramante e Raffaello. Come i suoi maestri, Peruzzi intravedeva sia nel vocabolario che nella sintassi dell'architettura colonnare i prin-

<sup>204</sup> *Taccuino senese S.IV.7, detto di Baldassarre Peruzzi, della Biblioteca Comunale di Siena*, Sovicille 1981, fol. 32.

<sup>205</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., p. 367.

<sup>206</sup> *Ibidem*, pp. 363, 365.

<sup>207</sup> *Ibidem*, pp. 205, 349-350, 355 ss., 363-368, 373-376, 382-383, 385-400.

<sup>208</sup> *Ibidem*, pp. 169, 508; De Angelis d'Ossat, *Tre progetti di Peruzzi...*, cit., p. 269.

cipi fondamentali della creazione architettonica. Di fatto, nei suoi ultimi progetti per San Pietro destinati a Leone x, Bramante aveva già restituito una posizione dominante alla colonna, e aveva proposto un portico a colonne non solo per gli ambulatori e per il tamburo della cupola, ma persino per il gigantesco ordine colossale della facciata<sup>209</sup>. Dopo il Sacco, Peruzzi trovò a Siena il tempo di concentrarsi su Vitruvio, sulla teoria architettonica e persino di cominciare un proprio trattato che a quanto pare intendeva corredare con numerose illustrazioni di prototipi antichi, di certo in modo molto più sistematico di quanto avrebbe fatto Serlio nel suo *Terzo libro* del 1540<sup>210</sup>.

Quando poi nel 1531, dopo una pausa di diversi anni, Baldassarre fece ritorno a Roma, l'architettura antica gli si dovette presentare in una luce nuova e ancora più fulgida. Nel frattempo il maestro si era avvicinato all'architettura antica in maniera ancora più spontanea e autentica della maggior parte dei suoi contemporanei. Da edifici antichi come Santa Costanza e dai progetti di Francesco di Giorgio aveva adottato le doppie colonne, e dagli ultimi aveva recuperato anche i tipi basilicali con bracci a croce. Tuttavia Peruzzi aveva ormai eliminato non soltanto le arcate, bensì anche i pilastri massicci, e aveva limitato in modo coerente gli elementi portanti dell'interno alle colonne rotonde e quadrangolari. Servendosi delle colonne quadrangolari incrociate, poteva restringere e ampliare lo spazio con virtuosismo evitando in tal modo la monotonia di una semplice disposizione lineare, e grazie all'illuminazione mirata dal centro o dai lati poteva creare quel misterioso chiaroscuro che già nei primi anni venti aveva adottato da Raffaello e da Giulio per i disegni figurativi e che solo ora però trasformava in uno dei suoi più importanti mezzi di creazione architettonica.

Nel fare questo, quel che più gli premeva non era tanto avvicinare le sue chiese al tempio antico, come avevano tentato di fare Alberti, Bramante, Raffaello e Sangallo, quanto ritornare alle forme originarie della chiesa cristiana, come in Santa Costanza, in Santo Stefano Rotondo, in San Lorenzo a Milano o nelle chiese ravennati e tradurle nel linguaggio normativo di Vitruvio. Né mancò di ispirarsi, per le sue ardite soluzioni angolari, persino ai colonnati ondulati e fortemente ombreggiati del ninfeo della piazza d'Oro a villa Adriana<sup>211</sup>.

<sup>209</sup> Frommel, *San Pietro*, cit., pp. 414-417.

<sup>210</sup> H. Günther, *Ein Entwurf Peruzzis für ein Architekturtraktat*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 26, 1990, pp. 135-170.

<sup>211</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 373, 399.

Peruzzi fu pertanto uno dei primi dopo Brunelleschi a ricollegare l'architettura colonnare vitruviana con i tipi fondamentali della struttura ecclesiastica cristiana, e in questo è paragonabile agli umanisti o a Lutero, che ritornarono ai testi originari degli scritti canonici. Come nell'architettura paleocristiana, per il maestro gli interni assumevano un rilievo maggiore delle strutture esterne. Difatti, malgrado tutti i dettagli antichizzanti, i suoi interni danno l'impressione di essere stati progettati da un cristiano devoto, quale il Vasari rappresenta Peruzzi nei suoi ultimi anni di vita<sup>212</sup>. In tal modo, i suoi progetti costituiscono una precoce risposta all'incipiente Riforma della Chiesa cattolica. Non per nulla, uno dei più energici pionieri della Riforma, il cardinale Ercole Gonzaga, si risolse ad adottare un simile tipo quando, nel 1545 commissionò la ricostruzione del duomo di Mantova a Giulio Romano<sup>213</sup>.

Un atteggiamento del tutto analogo si rileva poi nei progetti per la ricostruzione della chiesa dei domenicani a Siena, che nel dicembre del 1531 era stata gravemente danneggiata da un incendio<sup>214</sup>. Il transetto e i muri della navata si erano mantenuti intatti, e quindi all'inizio Peruzzi pensò ancora di conservare le vecchie finestre e di decorare esclusivamente la metà inferiore dei muri con nicchie ed edicole<sup>215</sup>.

Nei primi progetti, l'architetto si limitò alla navata centrale, cui attribuì la forma di un antico vestibolo attraverso un ordine dorico colossale, edicole simili a quelle del Pantheon, una fila soprastante di finestre e un'edera situata sul muro d'ingresso, e in cui inserì una volta a botte cassettonata sorretta da nicchie alternate sull'esterno come in Sant'Andrea a Mantova<sup>216</sup>. In un'ulteriore fase, Peruzzi trasformò quindi la crociera quadrata in uno spazio a cupola separato dalla navata in modo analogo ai coevi progetti per il duomo<sup>217</sup>. L'architetto sostenne le tre cupole sospese con contrafforti collocati all'interno e dissolse questi ultimi in quattro colonne quadrangolari incrociate l'una nell'altra secondo lo schema del *quincunx*<sup>218</sup>. Allacciandosi a quest'ultimo schema, Peruzzi giunse quindi a una successione di cupole sospese sorrette da pila-

<sup>212</sup> Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., p. 30.

<sup>213</sup> M. Tafuri, *Il duomo di Mantova*, in *Giulio Romano*, Milano 1989, pp. 550-557.

<sup>214</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 219-238; Id., *S. Domenico*, in *Corpus der Kirchen Sienas*, a cura di P.A. Riedl, *Die Kirchen von Siena*, München 1992 ss., vol. 2, pp. 512-515.

<sup>215</sup> Wurm, *S. Domenico...*, cit.

<sup>216</sup> *Ibidem*.

<sup>217</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 225-226, 237-238.

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 220.

stri a smusso diagonale, che poi fece proseguire nel transetto ed estese nella crociera quadrata fino a uno spazio a cupola probabilmente dotato di tamburo<sup>219</sup>. In tal modo il maestro aveva compiuto un passo decisivo verso la versione di certo più matura e splendida, quella alla quale egli dedicò anche gli studi più numerosi e dettagliati<sup>220</sup>. Alla cupola mediana della navata attribuì quindi lo stesso diametro e gli stessi pilastri della cupola della crociera, facendone in tal modo un punto nodale alternativo come nei precedenti progetti di riduzione per San Pietro.

Se portato a termine, questo progetto, con il suo colossale ordine composito, con il suo piccolo ordine corinzio prolungato fino agli angoli, con le edicole simili a quelle del Pantheon, con le serliane ampiamente aperte o con le finestre termali delle lunette e con la cupola a tamburo della crociera sarebbe stato annoverato tra gli spazi interni più magnifici del Rinascimento e avrebbe tenuto testa alla loggia del giardino di villa Madama. Spazi come questi, sormontati da una serie di cupole, erano più caratteristici dell'architettura giustiniana che non di quella dell'impero, e con l'Osservanza, una delle prime opere di Francesco di Giorgio, con l'*Eliodoro* di Raffaello e con la peruzziana navata di San Nicolò avevano guadagnato nuova attualità. Eppure Bramante e Raffaello si erano allontanati ancor più di Peruzzi dall'antico imperiale in quanto avevano prediletto sistemi a organizzazione gerarchica e un *continuum* spaziale che irradiava da un centro unico.

Lo stesso spirito permea anche il progetto di Peruzzi per la cappella sepolcrale dei due papi medicei nel coro di Santa Maria sopra Minerva, elaborato o nel 1533 o nell'autunno del 1534, immediatamente in seguito alla morte di Clemente VII<sup>221</sup>. Nel sistema il maestro si basa sul coro di Santa Maria del Popolo di Bramante, e nell'articolazione dell'abside ottenuta mediante un ordine in cui si inseriscono edicole simili a quelle del Pantheon si fonda sulle tendenze del 1518-1519 di Raffaello e Sangallo. Il progetto si differenzia tuttavia da queste ultime per il chiaroscuro pittorico del colonnato e per i cassettoni poligonali della cupola sospesa.

Come architetto responsabile del duomo di Siena, Peruzzi escogitò anche idee rivoluzionarie per il completamento del progetto trecentesco di ampliamento. Per unire la frammentaria navata del nuovo duomo al vecchio, l'archi-

<sup>219</sup> *Ibidem*, p. 221.

<sup>220</sup> *Ibidem*, pp. xxii, 228-233.

<sup>221</sup> C.L. Frommel, *Disegni sconosciuti di Antonio da Sangallo il Giovane per le tombe di Leone X e Clemente VII*, in Id., *Architettura alla corte papale...*, cit., p. 336 ss.



tetto prese in considerazione uno spazio di circa 28 metri di diametro che con la sua cupola a gradini priva di tamburo avrebbe dovuto ricordare il Pantheon e sarebbe diventato il nuovo emblema della città.

Questo tentativo utopico di trasformare Siena in una seconda Roma, la patria mitica, si rileva anche in uno schizzo all'incirca coevo in cui Peruzzi ripete simmetricamente il campanile del Palazzo Pubblico trasponendolo in analoghe colonne trionfali secondo un'idea che sarebbe stata quindi realizzata nella Karlskirche di Vienna<sup>222</sup>.

Uno dei progetti per il duomo si trova sullo stesso foglio del primo schizzo per San Domenico ed è quindi plausibile che sia stato stilato all'incirca nello stesso periodo, tra la fine del 1531 e l'inizio del 1532<sup>223</sup>. È evidente che rispetto ai suoi progetti elaborati un decennio prima per San Petronio, in questo caso Peruzzi si sentiva molto meno legato alla *conformitas* del preesistente edificio gotico e che il centro antichizzante gli premeva più che il contesto. Pertanto, il maestro articolò lo spazio ottagonale della cupola con arcate a pilastri, ordini colonnari anteposti e nicchie diagonali, e ancora più oltre si spinse in alcuni schizzi presenti sul *verso* del medesimo foglio e su un disegno conservato a Vienna, dove la navata, i bracci trasversali e il coro vengono ridotti ad annessi dell'ottagono dominante.

Nello schizzo della pianta di Vienna, la cupola sporge già oltre la navata trecentesca ed è quindi plausibile che rappresenti uno dei punti di partenza di quei giganteschi edifici a pianta centrale in cui Peruzzi diede vita ai suoi sogni irrealizzati<sup>224</sup>. Tra i pilastri della navata del progetto di Vienna, il maestro collocò gruppi di colonne analoghe a quelli del progetto per la riduzione di San Pietro, la cui datazione al periodo compreso tra il 1531 e il 1532 risulta in tal modo ulteriormente avvalorata. In seguito all'elezione di Paolo III, quando la progettazione di San Pietro ritrovò forma più concreta, difficilmente l'architetto si sarebbe abbandonato a simili fantasie. I progetti misurati sia in braccia che in palmi per torri rotonde che avrebbero misurato una circonferenza e un'altezza maggiori persino dei campanili di San Pietro sembrano invece mirati a uno scopo concreto<sup>225</sup>.

<sup>222</sup> Id., *Die Farnesina...*, cit., tav. xvi c; Id., *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., p. 154.

<sup>223</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 199-200, 202, 213-216; G. De Angelis d'Ossat, *Peruzzi e l'utopia del «duomo nuovo»: approccio e definitivo abbandono*, in *Rilievi di fabbriche...*, cit., pp. 53-69.

<sup>224</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., p. 377.

<sup>225</sup> *Ibidem*, pp. 289-294.

A quanto pare, l'altare maggiore del duomo di Siena era già in corso d'opera nel 1533 e fu completato nel 1536<sup>226</sup>. L'ardita piramide fatta di blocchi riccamente rivestiti di marmi permetteva allo sguardo di spaziare sul coro capitolare e fungeva da base per il tabernacolo di Federici e per gli angeli di Francesco di Giorgio. Con il suo carattere monumentale, semplice ma robusto e aperto, il progetto si distingue da quello torinese per lo stesso altare e potrebbe risalire pertanto al periodo successivo al 1530.

La dedizione peruzziana all'architettura colonnare si osserva ormai anche in alcuni progetti ideali di monasteri elaborati successivamente al 1531<sup>227</sup>. Qui il corpo centrale, ampio circa 180 metri, viene circondato su tre lati da colonnati consistenti di certo in un solo piano che richiamano il *Septizonium*, ma l'architetto non ha ancora trovato una soluzione per la facciata principale. A ogni modo, Peruzzi intendeva contraddistinguere la chiesa a pianta centrale con la facciata di un tempio attribuendo in tal modo un centro ai lunghi colonnati. La colonna predomina anche nei due chiostri, nella navata della chiesa e nell'annesso oratorio. Com'è tipico, proprio nella più matura delle quattro versioni, mancano univoci assi d'ingresso agli edifici del monastero.

Su progetti affini per un convento femminile, la cui pianta irregolare fa pensare a intenzioni più concrete, Peruzzi schizza tre varianti in alzato per i numerosi portici: accanto al colonnato caratterizzato da stretti intercolunni e al motivo teatrale si osservano anche archi piatti e pressoché orizzontali, che il maestro aveva osservato sia negli edifici antichi che nella loggia del giardino di palazzo Piccolomini a Siena e che in fondo risultavano più vicini alla trabeazione che all'arcata (fig. 46)<sup>228</sup>. Allo stesso periodo potrebbe risalire anche il progetto peruzziano per l'ospedale di San Giacomo degli Incurabili, nel cui cortile ricompaiono le coppie di colonne<sup>229</sup>.

Già nella primavera del 1531, quando si ripresentò dinanzi al papa, Peruzzi deve avere appreso che San Pietro sarebbe stata completata soltanto in for-

<sup>226</sup> N. Maioli Urbini, *Duomo di Siena - opere attribuite al Peruzzi*, in *Rilievi di fabbriche...*, cit., pp. 247-273.

<sup>227</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 241-244.

<sup>228</sup> *Ibidem*, pp. 245-246. Resta poco chiaro se l'arcata colonnare inserita tra un motivo teatrale e un colonnato sul progetto U 471A di Peruzzi raffiguri un campanile, un cortile preesistente o, più probabilmente, un progetto (*ibidem*, p. 289).

<sup>229</sup> M. Heinz, *Das Hospital S. Giacomo in Augusta in Rom: Peruzzi und Antonio da Sangallo i. G. Zum Hospitalbau der Hochrenaissance*, in «Storia dell'arte», 41, 1981, pp. 41-42; Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., p. 252.

ma ridotta<sup>230</sup>. Il punto di partenza di Peruzzi fu però un progetto in cui non si ravvisa ancora alcuna misura di risparmio<sup>231</sup>. La pianta si distingue dal progetto d'esecuzione del 1521 steso da Sangallo per l'apertura di tutte le nicchie e per l'interposizione di coppie di colonne in tutte le aperture, che non si osserva in nessuno dei precedenti progetti. In tal modo Peruzzi non solo eliminava le arcate della navata mediana, ma creava anche sei strette navate laterali serrate da colonne. Queste non comunicano né reciprocamente né con la navata mediana. Gli schizzi dell'alzato, a noi giunti tramite copie, attestano l'intenzione di Peruzzi di chiudere il muro al di sopra della trabeazione dei colonnati così da assimilare l'alzato della navata mediana e dei bracci a croce a quello degli ambulatori<sup>232</sup>. Le proporzioni meno verticalizzanti, l'eliminazione di tutte le arcate, la fascia continua di colonne e campi ciechi, l'illuminazione uniforme garantita da serliane e il fulcro secondario della cupola della navata avrebbero unificato lo spazio interno, ma al contempo lo avrebbero privato in gran parte della sua gerarchica maestosità.

Pur con intenzioni del tutto diverse, Peruzzi si ispirò anche in questo caso alle idee di Raffaello, che già nel suo progetto del 1518 aveva assimilato la facciata agli ambulatori attraverso l'inserzione di quaterne di colonne. Attraverso il predominio di colonnati e tramite l'eliminazione delle arcate, tuttavia, Peruzzi intendeva di certo tornare alle origini antiche della basilica come nei suoi coevi progetti senesi.

Probabilmente nello stesso 1531 già il maestro sottopose il suo progetto per San Pietro a una drastica riduzione. Peruzzi eliminò le quattro navate laterali esterne, gli ambulatori e il sistema a *quincunx* per fare infine ritorno al programma spaziale elaborato da Bramante nel 1506. Nei progetti analoghi elaborati in seguito, l'architetto ravvicinò la navata alla basilica di Massenzio allargando le campate della navata centrale e dotandole di volte a crociera<sup>233</sup>. In un ulteriore progetto Peruzzi rinunciò perfino a ogni navata laterale e sud-

<sup>230</sup> F. Graf Wolff Metternich, *Die Erbauung der Peterskirche in Rom im 16. Jahrhundert*, Wien-München 1972, pp. 57-64, figg. 89-115; Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 113-126, 485-506; Frommel, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, cit., pp. 421 ss., 621-630; A. Bruschi, *Le idee del Peruzzi per il nuovo San Pietro*, in *San Pietro che non c'è, da Bramante a Sangallo il Giovane*, a cura di C. Tessari, Milano 1996, pp. 197-248; Id., *Roma, dal Sacco al tempo di Paolo III*, in *Il primo Cinquecento*, cit., pp. 160-178; H. Hubert, *Baldassarre Peruzzi und der Neubau der Peterskirche in Rom*, in questo volume.

<sup>231</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 495-496.

<sup>232</sup> Bruschi, *Le idee del Peruzzi...*, cit., pp. 217-230.

<sup>233</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 501-502.

divise quelle interne in cappelle<sup>234</sup>. A quanto pare, stabilendo un intenso scambio con Sangallo, il cui progetto gli era probabilmente noto<sup>235</sup>, il maestro ritornò alle arcate a pilastri del progetto d'esecuzione di Bramante, preventivò una spesa di circa 160.000 ducati per l'opera muraria di questo programma, il più economico di tutti<sup>236</sup>, e prese finanche in considerazione una struttura a pianta centrale, che del resto aveva già proposto tra il 1520 e il 1521<sup>237</sup>.

Anche nell'alzato l'architetto si dilette con le varianti più disparate. Se ad esempio in un progetto conservò il vecchio atrio<sup>238</sup>, in un altro propose una facciata i cui gruppi di colonne prolungassero le tre navate<sup>239</sup>. Infine egli ridusse la struttura con tanta radicalità che le absidi del transetto sorgono immediatamente a partire dalla crociera come nella Madonna della Consolazione di Todi<sup>240</sup>. Come fece Sangallo nei progetti coevi, nella facciata egli continuò l'ordine di 9 palmi dei muri esterni e l'articolazione del loro attico. Il maestro rinunciò tuttavia agli aggetti e contenne la facciata mediante un timpano segmentato.

In un'ulteriore alternativa Peruzzi individua una soluzione più adeguata all'interno dei suoi precedenti progetti: egli proietta sulla facciata il sistema della più ampia campata mediana della navata centrale, dissolve il muro soprastante i colonnati tramite serliane e conferisce alla facciata una caratteristica da tempio applicandovi un timpano triangolare<sup>241</sup>. Pur prolungando il portico inferiore anteriormente alle navate laterali e affiancando delle torri alla facciata, il maestro si ricollega in modo inconfondibile al progetto elaborato da Raffaello nel 1518<sup>242</sup>. Trent'anni più tardi Michelangelo si sarebbe ancora ricordato di questo sistema nel palazzo dei Conservatori, la più antichizzante delle sue creazioni architettoniche.

Peruzzi non poté elaborare nessuno di questi progetti a un livello adeguato all'esecuzione, e di certo Sangallo avrebbe nuovamente avuto il sopravvento se questa fase di progettazione non si fosse improvvisamente interrotta con la morte di Clemente VII, sopravvenuta nel settembre del 1534. Il suo successo-

<sup>234</sup> *Ibidem*, pp. 499-500.

<sup>235</sup> C. Thoenes, in *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and His Circle*, a cura di in C.L. Frommel e N. Adams, New York-Cambridge (Mass.), London 2000, II, pp. 74-75.

<sup>236</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, pp. 505-506.

<sup>237</sup> *Ibidem*, pp. 499-500, 503-504.

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 501.

<sup>239</sup> *Ibidem*, pp. 503-504.

<sup>240</sup> *Ibidem*, p. 370.

<sup>241</sup> *Ibidem*, p. 487.

<sup>242</sup> Frommel, *Bramante e Raffaello*, cit., pp. 121 ss.

re, Paolo III Farnese, che aveva cominciato ad apprezzare Peruzzi già dai tempi dei suoi progetti per Caprarola, lo innalzò subito al medesimo rango di Sangallo offrendogli l'opportunità di ritornare stabilmente a Roma dopo un'assenza di sette anni. Il pontefice prospettò un finanziamento più generoso ed esortò i suoi due architetti a elaborare nuovamente progetti in grande stile.

Stimolato forse perfino dallo stesso Peruzzi, Paolo III diede fin dall'inizio la precedenza a una struttura a pianta centrale, che sarebbe stata rappresentata ancora nel modello di esecuzione stilato da Sangallo nel 1538. Quest'ultimo dovette tuttavia dimostrare al papa quanto maggiore fosse il grado di razionalità e di funzionalità di un edificio longitudinale<sup>243</sup>. Una pianta vicina alle idee sangallesche (ma forse disegnata da Peruzzi), che a quanto pare già prevede l'elevazione del pavimento, attesta l'intensità di quella disputa<sup>244</sup>. Alla fine comunque i due architetti si concentrarono su una struttura a pianta centrale, peraltro caratterizzata in un primo momento ancora da ambulatori dotati di gruppi di colonne che presuppongono il vecchio livello del pavimento.

A quanto pare, la pianta di New York raffigura uno dei primi progetti sottoposti da Peruzzi a Paolo III<sup>245</sup>. L'interno si distingue soltanto nei dettagli da quello del progetto del 1520 o dall'alternativa a sinistra di un progetto del 1535 circa di Sangallo<sup>246</sup>. Peruzzi sostituisce tuttavia l'abside orientale, le cui tracce sono ancora percepibili sul foglio, con un atrio dotato di più di ottanta colonne da 9 palmi di diametro, contenute in un ampio blocco centrale e in due blocchi laterali.

In un progetto strettamente affine a quest'ultimo, da cui si distingue soprattutto per il poco realistico smusso obliquo dei pilastri delle crociere secondarie, Peruzzi passò alla sua celebre assonometria. In essa egli seguì di nuovo il modo di rappresentazione prospettica imparato da Bramante, di certo per poter esporre il suo progetto con maggior chiarezza al pontefice<sup>247</sup>. In entrambi i progetti l'ordine da 9 palmi si sarebbe sempre necessariamente continuato nell'attico.

In un'alternativa, l'architetto limitò il portico a un colonnato nella facciata centrale a forma di tempio e alla profondità di soli tre intercolunni; tramite poi colonne quadrangolari incrociate arretrò i blocchi davanti alle navate laterali<sup>248</sup>.

<sup>243</sup> Id., in *Rinascimento...*, cit., p. 629, cat. 338.

<sup>244</sup> *Ibidem*, p. 624, cat. 325.

<sup>245</sup> Id., *Baldassarre Peruzzi pittore e architetto*, cit., p. 37.

<sup>246</sup> Id., in *Rinascimento...*, cit., pp. 629-630, cat. 337.

<sup>247</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., p. 129; Frommel, in *Rinascimento...*, cit., p. 626, cat. 330 con bibliografia.

<sup>248</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 123-124; Frommel, in *Rinascimento...*, cit., p. 628, cat. 335 con bibliografia.

Mentre la loggia delle benedizioni poteva trovare una propria collocazione nell'attico, in definitiva questo atrio sarebbe stato difficile da annesso al palazzo papale.

Questi progetti, ispirati dall'esigenza di un'articolazione ininterrotta e coerente dell'esterno cominciato da Raffaello e Sangallo, gli dovettero sembrare in fin dei conti poco monumentali per la facciata della prima chiesa della Cristianità.

Pertanto Peruzzi fece infine ritorno alle colossali semicolonne della facciata progettata da Raffaello nel 1518 (fig. 47)<sup>249</sup>. Nel progetto l'architetto rinunciò ai piedistalli, ai campanili e alla sporgenza centrale e adeguò i due blocchi che fiancheggiavano la facciata al sistema parietale di alcuni progetti di riduzione con tale immediatezza da dare l'impressione di volerli ancora imporre anche all'interno. La pianta elaborata nel dettaglio e la corrispondente veduta del portico, ancora una volta conservata soltanto in una copia, rappresentano probabilmente il più maturo contributo peruzziano a San Pietro (fig. 48)<sup>250</sup>. In questa versione l'architetto cinse su tre lati il braccio orientale della croce con il portico e attribuì al braccio mediano un rapporto con i blocchi laterali più armonioso che nella maggior parte dei precedenti progetti sia suoi che di altri maestri. Come negli interni di alcuni dei suoi progetti di riduzione e come in altri progetti dei suoi ultimi anni, Peruzzi sostituì la dinamica gerarchizzante di Bramante e Raffaello con una continuità lineare, e proprio in tale caratteristica risiede l'affinità con composizioni figurative coeve quale il *Giudizio di Paride*.

Sebbene l'ordinamento paratattico delle figure e delle colonne gli risultasse più affine dei complessi ritmi gerarchici di Bramante, Raffaello e Giulio, nei suoi progetti per San Pietro Peruzzi raggruppò comunque le colonne in quaterne, che a loro volta vennero organizzate in blocchi risaltanti che rappresentavano le tre navate al livello della facciata. Come nei suoi progetti per le chiese di Siena, l'architetto spostò i fili di questi blocchi tramite colonne quadrangolari incrociate dando prova ancora una volta del suo virtuosismo, evitando sempre di degradare la colonna a una componente di secondo piano del sistema gerarchico.

In uno dei progetti di riduzione del 1531-1532 circa si osservano anche alcuni schizzi per ville fortificate con avancorpi angolari che fiancheggiano dei portici<sup>251</sup>. Questa tipologia, che il giovane Peruzzi aveva già sviluppato nell'in-

<sup>249</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., p. 125; Frommel, in *Rinascimento...*, cit., p. 627, cat. 333 con bibliografia.

<sup>250</sup> Frommel, *San Pietro*, cit., pp. 421-422, fig. 22; Bruschi, *Le idee del Peruzzi...*, cit., p. 215.

<sup>251</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., p. 260; S. Frommel, *Piacevolezza e difesa: Peruzzi e la villa fortificata*, in questo volume.

sicura Roma dei Borgia per una villa al Gianicolo, era ritornata d'attualità in seguito al disastro del Sacco di Roma. In un disegno conservato a Vienna, il maestro le diede addirittura le straordinarie dimensioni di 42,50 × 52 metri circa, dotando la struttura di quattro logge e di una sala quadrata di circa 12,75 metri di lato. Questa villa sarebbe dunque risultata ancora più vasta e rappresentativa della stessa Farnesina ed era di certo destinata a un potente cardinale o principe. Con la loro ampiezza di 3,60 metri circa, gli intercolunni delle logge erano troppo ampi per una trabeazione e probabilmente dovevano essere sormontati da archi piatti come nel progetto per il convento femminile senese. Le esedre delle vaste logge ricordano quelle di palazzo Massimo, e come in quest'ultimo, il colonnato prosegue in un ordine paratattico di paraste come lo avrebbe ripreso pochi anni più tardi Serlio ad Ancy-le Franc.

La proprietà originaria del castello di Belcaro è tuttora controversa<sup>252</sup>. Dopo aver ospitato per un certo periodo anche un convento femminile, intorno al 1525 la struttura, ormai fatiscente, fu venduta ai Turamini. Tuttavia, a quanto pare Peruzzi non si occupò dell'edificio che a partire dai primi anni trenta e cominciò a dedicarsi alla sua decorazione al più tardi nel 1534. Nel 1802 la villa fu sottoposta a un radicale restauro, ed è ancora da stabilire con certezza fino a che punto l'odierna facciata dell'edificio principale sia da attribuire a Peruzzi o al restauratore.

Anche in questo caso Peruzzi dovette ricorrere a tutte le sue conoscenze per trasformare in una moderna residenza di campagna l'obsoleta struttura, le cui mura fortificatorie ostacolavano la creazione di una villa aperta verso il paesaggio. Nel progetto alternativo il maestro nasconde i due piani principali della vecchia ala dietro un'ala della loggia del cortile, prolunga l'articolazione paratattica di paraste ai muri chiusi del cortile e amplia il palazzo con un atrio occidentale dotato di andito e triclinio<sup>253</sup>. A questi ultimi si collegano una loggia laterale e le stalle. Sopra il pianterreno, al piano nobile, sarebbero proseguite le camere d'abitazione e le sale di rappresentanza della vecchia ala. L'architetto suddivise questo piano, nella misura in cui lo consentivano i muri preesistenti, secondo l'invalso schema di una sala affiancata da quattro vani più piccoli, e lo illuminò anche dall'esterno. È probabile che al piano nobile Peruzzi avesse previsto anche un salone, che si sarebbe raggiunto attraverso la scala a U e la loggia superiore. Accanto alla scala, nella segmentata ala meridionale, erano previste soltanto una

<sup>252</sup> G.L. Vimercati Sansverino, *Siena - Castello di Belcaro*, in *Rilievi di fabbriche...*, cit., pp. 435-465; I. Belli Barsali, *Il Peruzzi architetto di giardini*, in *Baldassarre Peruzzi. Pittura...*, cit., pp. 121-122.

<sup>253</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., p. 257.

dispensa e l'appartamento del fattore, cui si collega a est un pollaio. Il cortile prosegue nel vasto giardino, e la vecchia ala nel giardino segreto.

Durante l'esecuzione Peruzzi adottò una procedura molto più economica, rinunciando alle logge e all'atrio in modo da poter ampliare l'ala sud e il cortile (figg. 49, 50). Al pianterreno della vecchia ala l'architetto rimodernò solo la sala terrena situata nell'angolo sud-orientale – decorandone la volta a padiglione con il *Giudizio di Paride* – e, probabilmente, anche la scala. Per il resto egli dovette occuparsi soprattutto della regolarizzazione delle aperture. La sua grafia si riscontra prima di tutto nella pianta del piano nobile, dove il maestro si orientò ampiamente ai muri inferiori e rinunciò persino a un grande salone.

Il muro della vecchia ala che dà sul cortile è l'unico completamente regolare e dotato sia di regolari finestre sia di finestre cieche disposte simmetricamente. La parete deve essere stata realizzata prima delle volte del piano nobile, che a quanto pare furono portate a termine in stile antichizzante poco dopo la morte di Peruzzi. Si può quindi presumere che almeno lo schema della facciata sia da attribuire all'architetto. A lui fanno a ogni modo pensare i grandi mattoni dell'*opus isodomum* dello zoccolo e in particolare le porte doriche astratte ancorate al cornicione a fascia (fig. 51)<sup>254</sup>. Tre delle arcate murate del risalto mediano, e in special modo la destra, che conduceva alla cucina, potrebbero essersi dischiuse in origine in vasti portali.

Se la facciata risulta alquanto vuota e senza tensione, il suo sistema, con il basso pianterreno a bugne lisce, la parte superiore a due piani dotata di bugne angolari e l'ampio risalto mediano, come pure il dettaglio della finestra e del cornicione sono comuni nell'ambiente romano di questi anni. Inoltre, la posizione delle porte e l'estroso ritmo del pianterreno sono difficilmente databili al 1800 circa e cioè al tempo del grande restauro. Per il resto, la facciata è quanto mai paragonabile all'antistante ala rurale, in cui pure Peruzzi disponeva di libertà d'azione per un ritmo regolare e per l'impiego di edicole e di campi ciechi. Le edicole, che l'architetto fece proseguire anche sui muri laterali del cortile come nei pressi della fontana e che quindi durante il restauro furono riprese anche altrove, riflettono nelle loro proporzioni e nel loro dettaglio economico la tarda maestria peruzziana. La mano di Peruzzi si ravvisa anche nell'interno della cappella, le cui decorazioni recano la data 1535, e dell'adiacente loggia del giardino con le sue tre volte a vela, sebbene queste due strutture

<sup>254</sup> Una simile porta si trova nella facciata della parrocchiale di Gradara attribuibile a Genga, amico di Peruzzi (A. Pinelli, O. Rossi, *Genga architetto, aspetti della cultura urbinate del primo '500*, Roma 1971, pp. 238-239, fig. 136).



con la loro articolazione esterna singolarmente scarna si perdano alquanto di fronte al muro posteriore orientale del giardino. A quanto pare, l'architetto aveva lasciato progetti dettagliati soltanto per i loro interni.

Nell'ambito dei palazzi la predilezione peruziana per l'architettura colonnare si osserva tuttavia per la prima volta nei progetti elaborati per Pietro Massimo e Giovanni Ricci. Dopo che, alla fine di febbraio del 1532, i fratelli Massimo si furono spartiti la proprietà del padre lungo la via Papale a Roma, forse a marzo, mentre soggiornava ancora per un breve periodo in città, Peruzzi fu incaricato da Pietro, il fratello maggiore, di ricostruire il palazzo del padre<sup>255</sup>. Il maestro non doveva soltanto includere le vecchie mura e adeguarsi alla ristretta situazione della strada, bensì era probabilmente anche tenuto ad aprire la facciata in un portico analogo a quello che caratterizzava l'edificio precedente.

Nel progetto alternativo di pianta, Peruzzi propone un vestibolo aperto con doppie colonne e persino una trabeazione dorica con fregio a triglifi, ma si accontenta dell'asimmetria della facciata e del cortile. Il portico della loggia sinistra del cortile, che è collegato con due colonne quadrangolari incrociate a una loggia dell'edificio preesistente, ricorda ancora palazzo Lambertini. Nella primavera del 1533 il committente riuscì tuttavia a farsi accordare da suo fratello un ampliamento limitato a ovest del terreno edificabile, che permetteva a Peruzzi di conferire una configurazione pienamente simmetrica alla facciata curvandone il centro. In questo caso non si richiamò soltanto alla sua esperienza nella ristrutturazione del teatro di Marcello, ma si ispirò anche a Sangallo, che dalla metà degli anni venti aveva sperimentato facciate concave e convesse per la Zecca e in un progetto di villa destinato al cardinale del Monte<sup>256</sup>.

Per la tipologia della facciata e del cortile, Peruzzi si basò sul palazzo Branconio dell'Aquila di Raffaello, ma eliminò le arcate, sostituì le ricche decorazioni con un ermetico *opus isodomum* e ridusse anche le edicole e il loro contatto con lo spazio circostante, togliendo le colonne e chiudendo i davanzali. Nelle finestre del primo mezzanino con le cornici a forma di mezzi balaustri si ravvisa ancora l'influenza di palazzo Stati. Grazie al raddoppiamento delle finestre e alla mancanza di ogni piattabanda intermedia, il piano nobile domina il piano dello zoccolo in modo ancora più evidente che nel palazzo Branconio.

Nel vestibolo e nelle due logge del cortile, Peruzzi dispiegò tutta la ricchezza delle sue capacità decorative, in questo caso dando prova di una vicinanza e di un'affinità all'antico analoghe a quelle dei progetti pressoché coevi per San

<sup>255</sup> Frommel, *Der römische Palastbau...*, cit., II, pp. 233-250.

<sup>256</sup> Id., *Vignola architetto del potere*, in *Vignola...*, cit., pp. 45-46, 164.

Domenico e per San Pietro. Nel medesimo contesto l'architetto potrebbe aver progettato anche le finestre per la facciata posteriore della *domus nova* decorata poi da Polidoro da Caravaggio<sup>257</sup>.

Circa tre anni più tardi il maestro stilò i suoi progetti per il palazzo Ricci di Montepulciano<sup>258</sup>. Qui, nel 1497, era nato Giovanni Ricci, che in seguito avrebbe fatto carriera come maestro di casa dei cardinali del Monte e Farnese. La sua ripida ascesa ebbe inizio solo dopo l'elezione di Paolo III, quando Ricci passò in rapida successione dal ruolo di legato pontificio a quello di nunzio apostolico e infine a quello di vescovo. Per essere promosso cardinale dovette tuttavia attendere l'elezione del suo concittadino Giulio III. Poco prima dell'inverno 1534-1535, stimolato di certo dall'esempio di palazzo Massimo, il Ricci incaricò Peruzzi di trasformare la casa del padre in un palazzo e, se nella primavera del 1535 l'architetto annotò sul *verso* della bella copia di una pianta i calcoli per San Pietro, di certo il progetto era ormai già superato<sup>259</sup>. In seguito alla morte di Peruzzi, nel gennaio del 1536, Ricci scrisse dalla Spagna al fratello per esortarlo ad attenersi al progetto del maestro e a ignorare le vecchie mura. Pertanto, in quel momento i lavori non dovevano essere ancora progrediti oltre il livello delle fondamenta. In uno dei progetti di Peruzzi sono accennati alcuni di questi vecchi muri, che non corrispondono alla struttura completata<sup>260</sup>.

Peruzzi sottopose dapprima a Ricci tre progetti alternativi contrassegnati in serie con le lettere A, B e C, che con una facciata di circa 28-34 braccia d'ampiezza risultano molto più stretti dell'odierno palazzo e con una profondità di almeno 56 braccia sono molto più profondi e avrebbero dunque necessitato di fondamenta ancora più ampie di quelle portate a termine. In due progetti, la vicinanza a palazzo Massimo della lunga pianta con stretto andito, cortile eccentrico e loggia a colonne risulta ancora inconfondibile<sup>261</sup>, mentre un terzo progetto caratterizzato da una più ampia facciata e da un cortile più aperto costituisce il passaggio alla seconda fase progettuale<sup>262</sup>.

A quanto pare Ricci, che per tutta la vita si sarebbe dedicato con passione alla committenza edilizia, non era ancora soddisfatto di queste proposte, e

<sup>257</sup> C. Pericoli Ridolfini, *Le case romane con facciate graffite e dipinte*, Roma 1960, pp. 55 ss.

<sup>258</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 331, 341; G. Morganti, *Palazzo Ricci a Montepulciano*, in *Rilievi di fabbriche...*, cit., pp. 297-333.

<sup>259</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 324-334; Id., *Der Palazzo Massimo alle Colonne*, Tübingen 1965, p. 28, nota 28.

<sup>260</sup> Id., *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 327-328.

<sup>261</sup> *Ibidem*, pp. 325-326, 329-330.

<sup>262</sup> *Ibidem*, pp. 327-328.

quindi Peruzzi compì un ulteriore tentativo<sup>263</sup>. Alla fine il maestro ampliò la facciata fino a 42 braccia circa, un'ampiezza ancora inferiore di 4 metri circa a quella del palazzo costruito (fig. 52)<sup>264</sup>, e dispose il cortile in rapporto simmetrico con l'asse d'entrata rinunciando al giardino. Le sale d'abitazione e di rappresentanza furono concentrate nell'ampia e profonda ala anteriore e le ali laterali furono limitate alle scale e alla cucina, di modo che il colonnato della loggia del cortile, di certo consistente in due piani, poté essere esteso a sette assi e a un'ampiezza di 18,75 metri. Ancora tredici anni dopo i progetti di palazzo Lambertini, l'architetto ritenne opportuno richiamare l'attenzione del committente sulla trabeazione rettilinea: «epistilj sopra o vero architrayj e non archi tondj». Le ali laterali risultano a questo punto asimmetriche e non sono quindi più scandite dall'ordine previsto in un primo momento<sup>265</sup>. Con i suoi 7,60 × 11,40 metri, il salone del piano nobile è notevolmente più piccolo della sala delle Prospettive della Farnesina. Difatti, in questo caso si tratta di un vero palazzetto e dunque non tanto del palazzo di un cardinale quanto di quello di un impiegato di medio livello della curia. Dischiudendo la struttura all'aria e al paesaggio, Peruzzi ne fece comunque un vero palazzo suburbano assimilandolo a una villa. In effetti, è probabile che Ricci intendesse risiedervi soprattutto nei mesi estivi, quando si liberava dai suoi incarichi e dal caldo romano.

Nell'edificio costruito la mano di Peruzzi si riconosce sia nello spazio a tre navate delle fondamenta sottostanti la porzione posteriore del cortile, caratterizzato da slanciati pilastri costruiti ineccepibilmente in laterizio e da volte a crociera separate da ampi archi trasversali, sia nelle volte a specchio delle cinque sale del soprastante mezzanino (figg. 53, 54)<sup>266</sup>. Una tortuosa scala equestre ascende fino al cortile, dove doveva certamente terminare all'interno della loggia. Quest'ultima doveva pertanto stare 11 metri circa più a ovest di quella costruita e nel progetto l'ala anteriore doveva presentare una profondità adeguatamente maggiore. Con un salone profondo 17 metri circa e fiancheggiato da due camere per lato, secondo uno schema analogo a quello di una delle alternative, la sala avrebbe presentato le dimensioni della sala delle Prospettive, che forse avrebbe persino superato di poco. È probabile che il cortile dovesse terminare in corrispondenza del margine occidentale della loggia e che dovesse collegarsi a un piccolo giardino di larghezza corrispondente a quella del palazzo.

<sup>263</sup> *Ibidem*, pp. 331-332.

<sup>264</sup> *Ibidem*, pp. 333-334.

<sup>265</sup> *Ibidem*, p. 332.

<sup>266</sup> Morganti, *Palazzo Ricci...*, cit., figg. alle pp. 315-316.

Come spesso accade, è probabile che la costruzione delle fondamenta avesse determinato l'esaurimento delle finanze di Ricci, cosicché egli fu costretto a ridurre drasticamente le dimensioni del palazzo e a rimandarne l'esecuzione. Le irregolarità dell'odierna loggia del cortile si possono spiegare con il riguardo riservato alla scala di Peruzzi. Quest'ultima restringeva la scala che oggi conduce dalla loggia costruita al piano nobile, di modo che l'arcata destra dovette essere accorciata e la sinistra necessitò di un accorciamento simmetrico. Le tozze paraste della loggia del cortile e il dettaglio della facciata possono essere attribuiti non al tardo Peruzzi, ma a Nanni da Baccio Bigio, che avrebbe anche portato a termine il palazzo di Ricci in via Giulia<sup>267</sup>. Di certo Peruzzi aveva previsto per l'edificio un dettaglio antichizzante analogo a quello di palazzo Massimo, e pertanto i progetti per palazzo Ricci rappresentano il suo ultimo contributo databile all'architettura profana.

Per la facciata di una villa collocabile in Toscana, che sarebbe stata una delle più belle e innovative dell'epoca (fig. 55), l'architetto schizzò un colonnato di dimensioni identiche ma dagli intercolunni più vitruviani che nella loggia del cortile prevista nel progetto per palazzo Ricci<sup>268</sup>. La facciata non raggiunge i 16 metri d'ampiezza e fino alla base del timpano presenta un'altezza di soli 12,70 metri circa: dimensioni appena sufficienti per un seminterrato, un piano nobile di rappresentanza e un mezzanino. Come in seguito avrebbe fatto Palladio, Peruzzi antepone a cinque dei sette assi della fabbrica una facciata a forma di tempio dorico e progetta una scalinata a due rampe che ascende fino al portico. Solo in un secondo momento l'architetto ipotizza di sacrificare il timpano e di raddoppiare l'altezza del mezzanino.

In che misura questo avvicinamento all'antico, durato quasi quarant'anni, si riflette dunque negli innumerevoli studi dall'antico di Peruzzi?

Nel corso dei primi anni romani, Baldassarre si concentrò da un lato su celebri prototipi quali il Pantheon e il Colosseo, le terme e la basilica di Massenzio, gli archi di trionfo e pochi edifici paleocristiani a pianta centrale, e dall'altro su dettagli esemplari soprattutto di antichi ordini di colonne<sup>269</sup>. In principio si avvale del braccio fiorentino (0,586 metri), molto comune anche a Siena, e a quanto pare solo dopo il 1505, quando anche lui cominciò a costruire a Roma, passò gradualmente al palmo romano (0,2234 metri). L'unico disegno degli

<sup>267</sup> C.L. Frommel, *L'architettura*, in *Palazzo Sacchetti*, a cura di S. Schütze, Roma 2003, pp. 71-76.

<sup>268</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., p. 359, tav. xxvii.

<sup>269</sup> Frommel, *Lesordio...*, cit.

esordi misurato in piedi potrebbe quindi rappresentare una copia<sup>270</sup>.

Al palmo, Peruzzi restò fedele anche nei pochi studi dall'antico databili all'epoca precedente il 1520<sup>271</sup>. Negli studi successivi, come nel progetto stilato intorno al 1523 per il rimodernamento di Sant'Adriano e di Santa Martina al Foro, egli impiegò soprattutto il più autentico piede antico (0,298 metri), precedendo forse persino il Sangallo<sup>272</sup>. In un taccuino databile a questi anni le iscrizioni antiche occupano uno spazio insolitamente ampio, mentre non si possono individuare sostanziali mutamenti rispetto agli studi dall'antico degli anni precedenti. A differenza di Sangallo, che all'epoca era diventato uno dei massimi conoscitori di Vitruvio e dell'architettura antica<sup>273</sup>, Peruzzi continuava a interessarsi più agli effetti pittorici e al dettaglio che alla struttura e al contesto dei monumenti antichi e si avvicinava all'antico più con spirito visuale che d'analisi. Tra i disegni dell'antico di Peruzzi, databili a prima del 1530, non si trova una sola triade di pianta, alzato e sezione come invece Alberti e Raffaello avevano esortato a fare, Sangallo aveva coerentemente fatto e lui stesso doveva fare per i suoi progetti. Sempre a differenza di Sangallo, non pare neanche che Peruzzi provasse un particolare interesse per la corretta ricostruzione archeologica dei monumenti antichi. Perfino le misurazioni e ricostruzioni analitiche del teatro di Marcello risalgono quasi esclusivamente a

<sup>270</sup> *Ibidem*, p. 163, fig. 12.

<sup>271</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 73, 103-104, 403-407, 423-426, 451-452, 481; Id., *I disegni di architettura di Peruzzi. Un contributo alla loro cronologia*, in *Baldassarre Peruzzi. Pittura...*, cit., pp. 721-751; Frommel, *L'esordio...*, cit.; P. Gros, *Baldassarre Peruzzi, architetto e archeologo. I fogli al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi A 632-633*, e A.C. Huppert, *Baldassarre Peruzzi as Archeologist in Terracina*, in questo volume.

<sup>272</sup> C.L. Frommel, *Introduction*, in *The Architectural Drawings...*, cit., II, p. 36; Günther, *Das Studium...*, cit., pp. 245-246; Tessari, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 108-116; Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 13-71; Huppert, *Baldassarre Peruzzi as Archeologist*, cit. Il committente del progetto non è stato ancora identificato. Peruzzi adorna la chiesa di Sant'Adriano, che prima del Medioevo ospitava la curia, con un portico a colonne, un ordine di paraste e un'ampia esedra, in tal modo rendendola ancora più antichizzante di quanto non fosse in origine. Attraverso un organismo simile a un palazzo, l'architetto collega la struttura con la chiesa di Santa Martina, che si dischiude in un vestibolo. Un simile progetto, che comprendeva due chiese e non risulta in alcun modo utopico, potrebbe essere stato destinato solo a un potente committente, e non è da escludere che lo stesso papa Adriano VI avesse intenzione, intorno al 1523, di rivalutare la chiesa del suo santo patrono con una significativa istituzione. La riproduzione della pianta degli edifici preesistenti, eseguita da Sangallo sicuramente in un momento antecedente e situata in U 896A e in U 1143A, è ancora misurata in palmi (Frommel, *Antonio da Sangallo...*, cit.).

<sup>273</sup> Frommel, *Antonio da Sangallo...*, cit.

Sangallo e ai suoi collaboratori per quanto Peruzzi fosse stato responsabile del rimodernamento del monumento<sup>274</sup>.

A quanto pare, questa situazione non si modificò molto neanche dopo il 1527<sup>275</sup>. Alla sua nomina ad architetto della Repubblica di Siena, Baldassarre si era impegnato a fare da maestro a tutti coloro che nutrissero interesse per l'architettura e aveva colto l'occasione per elaborare un sistema architettonico che sembra aver condotto alla bozza di un trattato. Forse per l'illustrazione di questo, Peruzzi negli ultimi anni della sua vita aveva concentrato su sette fogli una serie di tipologie antiche<sup>276</sup>. Senza un chiaro principio d'ordinamento, su questi fogli sono accumulati obelischi, porte, portoni e archi di trionfo, templi, teatri, un ponte, una cisterna, un labirinto e tutta una serie di dettagli non solo in pianta o nelle tipiche prospettive peruzzesche, bensì anche in alzato, rappresentazioni che in precedenza non aveva adoperato che di rado (fig. 56). Solo su uno dei fogli il maestro concentra esclusivamente i rappresentanti di un tipo, vale a dire dei piedistalli, ed è probabile che avesse intenzione di fare lo stesso per molti altri tipi. Le riproduzioni contenute in questi sette fogli sono in gran parte misurate in braccia fiorentine, che Peruzzi aveva impiegato per i suoi rilievi autografi solo prima del 1507, ma Sangallo aveva continuato a usare fino al 1527 circa.

Sono molti gli indizi che lasciano dunque pensare che in questo caso Peruzzi avesse copiato originali di Sangallo e della sua cerchia. Non per nulla, le incisioni del tempio di Marte Ultore e del tempio del Forum Holitorium effettuate dallo stretto collaboratore di Sangallo Antonio Labacco si basano sugli stessi originali<sup>277</sup>. Anche la pianta del portico di Pompeo e la sezione del Pantheon sono misurate in braccia e furono probabilmente copiate<sup>278</sup>. All'ultima Peruzzi aggiunse un dettaglio della trabeazione del portale con misure in palmi. E dal momento che la partecipazione di Baldassarre al viaggio di San-

<sup>274</sup> Günther, *Das Studium...*, cit., pp. 263-271; Tessari, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 123-128. Neanche U 1107A e U 604A sono di mano di Peruzzi.

<sup>275</sup> Günther, *Ein Entwurf Peruzzis...*, cit., pp. 137-170; V. Anecchino, *Baldassarre Peruzzi e la didattica dell'architettura a Siena*, in questo volume.

<sup>276</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, pp. 455-463, 465-466, 469-470. Grazie alla scritta «in casa delo herede di M[esser] melchior baldassino in Roma» su U 634Ar, questi disegni sono databili al periodo successivo alla morte di Baldassini, sopravvenuta nell'agosto del 1525 (Frommel, *Der römische Palastbau...*, cit., II, p. 23; Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 466-467; Günther, *Das Studium...*, cit., p. 256).

<sup>277</sup> *Ibidem*, pp. 243-327; Frommel, *Antonio da Sangallo...*, cit.

<sup>278</sup> H. Burns, *A Peruzzi Drawing in Ferrara*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 12, 1966, pp. 245-270; Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., p. 473; Frommel, *Introduction*, cit., p. 34.

gallo in Italia settentrionale della primavera del 1526 è tutt'altro che sicura, anche i rilievi misurati in piedi della pianta e della sezione dell'Arena di Verona si possono attribuire alla cerchia di Sangallo<sup>279</sup>.

In queste copie predomina innanzitutto il tempio antico con colonnato, che già dal 1525 circa aveva destato particolare interesse in Sangallo<sup>280</sup>. Eppure, mentre questi non si era dedicato all'ideale del tempio antico che in due progetti utopici del 1540 circa e anche nei suoi progetti tardi non aveva impiegato la colonna che di rado, i tardi studi dall'antico di Peruzzi non si possono scindere dal suo nuovo interesse per l'architettura colonnare. Quindi Baldassarre poté profittare direttamente delle conoscenze di Sangallo e tradurle immediatamente, unico architetto dell'epoca, in opere architettoniche concrete. E dal momento che gli innumerevoli impegni e il poco tempo che poteva trascorrere a Roma non gli permettevano quasi di eseguire rilievi dettagliati di monumenti antichi, si avvale della sua amicizia con Sangallo, i cui disegni si distinguevano per un'affidabilità maggiore di quella di qualsiasi altro studioso dell'antico.

In modo analogo Peruzzi avrebbe tratto profitto dagli studi sangalleschi di Vitruvio: mentre Sangallo possedeva diverse edizioni di Vitruvio, le leggeva e commentava con cura e impegno crescente, in nessun disegno peruzziano si rilevano studi di Vitruvio, tanto che ancora intorno al 1525 Sangallo dovette spiegargli che con il termine *peristylum* l'autore intendeva un «colonnato»<sup>281</sup>.

L'architettura colonnare di Peruzzi non ebbe risonanza diretta né presso i suoi immediati seguaci quali Serlio, Meleghino, Vignola, Ligorio o gli allievi senesi, né tra i suoi eminenti contemporanei quali Michelangelo, Sangallo, Sanmicheli o Sansovino, e in Giulio un richiamo alla sua opera si rileva esclusivamente nel duomo di Mantova. Perfino la predilezione di Palladio per la colonna singola maturò soltanto a partire dalla metà degli anni quaranta, dapprima nell'atrio di palazzo Thiene, nell'atrio e cortile di palazzo Porto, nelle serliane della basilica e poi, dopo il 1550, anche nei portici delle facciate di palazzo Chiericati e di tante ville. Un particolare tipico di Palladio è peraltro il suo uso della colonna più all'esterno che all'interno: come Bramante, Raffaello o Sangallo, l'architetto appoggiava le volte delle sue chiese su muri e pilastri e li irradiava con luminosità come Michelangelo, ricercando insomma mezzi d'espressione religiosa completamente diversi da quelli di Peruzzi. L'ideale di quest'ultimo di una basilica con una volta appoggiata a colonnati non trovò seguaci neanche duran-

<sup>279</sup> Wurm, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 474-475.

<sup>280</sup> Frommel, *Antonio da Sangallo...*, cit.

<sup>281</sup> Günther, *Das Studium...*, cit., p. 296; Frommel, *Antonio da Sangallo...*, cit.

te la Controriforma, e solo a partire dalla metà del XVIII secolo una nuova riflessione sui principi dell'architettura e dell'architettura sacra in particolare condusse in Francia a invenzioni affini<sup>282</sup>. Tuttavia tali edifici scaturirono da un atteggiamento maggiormente fondato sulla razionalità e non poterono misurarsi né con il sottile dettaglio né con il mistico chiaroscuro del pittore-architetto senese.

## POST SCRIPTUM

Solo dopo la consegna del presente saggio, ho rivolto l'attenzione su un disegno finora mai pubblicato che ritrae il dio Eone<sup>283</sup> (fig. 57). Come farà dopo di lui anche Francesco Salviati, Peruzzi parte da un rilievo della Galleria Estense di Modena e traduce il dio in un giovane anatomicamente più corretto e lo zodiaco in un cerchio tridimensionale visto da sinistra, una sorta di «ruota» che viene messa in continuo movimento da Eone e che ne accentua maggiormente il significato di eternità. Come nel rilievo, egli tiene nella mano destra il fulmine di Giove e nella sinistra una lancia, mentre un serpente avvolge il suo corpo. Dietro le spalle spuntano le corna di una mezzaluna e sopra l'ombelico escono una testa barbata e quella di un ariete. Mancano le ali, il bacino con il fuoco sotto i piedi e le fiamme sopra la testa. Mentre il preciso formato ovale dal quale esce solo il fulmine è difficilmente compatibile con un quadro o un'incisione, non è chiaro se fosse destinato a qualche rilievo o a un altro oggetto o se, come in tanti altri casi, non si tratti piuttosto di un disegno autonomo. Peruzzi si serve della penna e dei forti contrasti del chiaroscuro, tipici dei suoi ultimi anni, per conferire a Eone un carattere pittoresco e quasi drammatico. Come spesso in altri casi, egli tenta di risuscitare visivamente da un mediocre reperto antico una figura mitologica poco conosciuta. Il *pathos* nell'espressione del volto e nei ricci movimentati ricordano il *Cristo davanti agli apostoli*, l'*Allegoria di Mercurio*, le cosiddette *Nozze di Rebecca* e il *Cristoforo* di Edimburgo<sup>284</sup> e mostrano il maturo maestro come disegnatore all'avanguardia.

<sup>282</sup> J.-M. Pérouse de Montclos, *Histoire de l'architecture française de la Renaissance à la Révolution*, Paris 1989, pp. 407-434.

<sup>283</sup> Il disegno a penna su carta misura 192 × 354 mm; sotto, in grafia seicentesca, è scritto: «Balthasar di Siena»; sul *verso* attribuzioni più recenti a Peruzzi. Provenienza: collezione Ludwig Pollak, Roma; collezione privata, Roma (catalogo del Kunsthau Lempertz, Colonia: *Alte Kunst: Gemälde Zeichnungen Skulpturen*, Auktion 864 II Köln 20, November 2004, p. 228, n. 1508; per gentile segnalazione di G. Satzinger).

<sup>284</sup> Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler...*, cit., pp. 154-160.



CHRISTOPH  
L. FROMMEL

1. Villa Chigi alle  
Volte presso Siena,  
loggja, particolare.



2. Cortona, chiesa  
della Madonna  
del Calcinaio, nicchia.



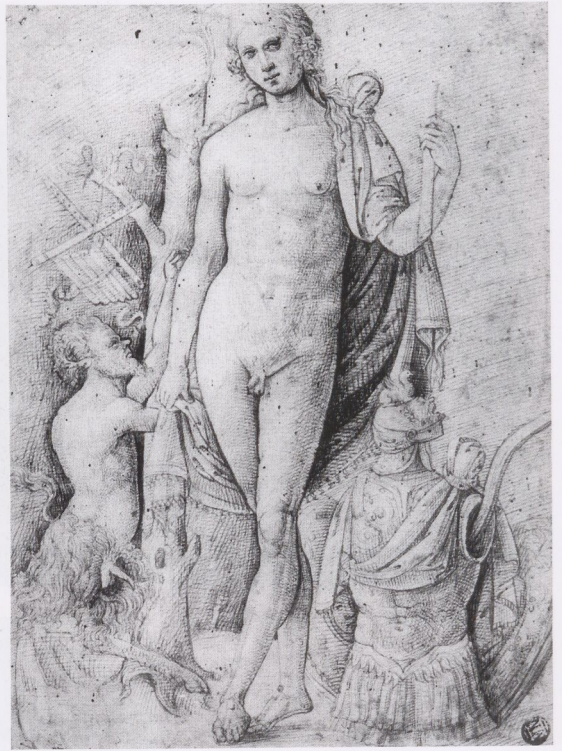
[1.]

[2.]



CHRISTOPH  
L. FROMMEL

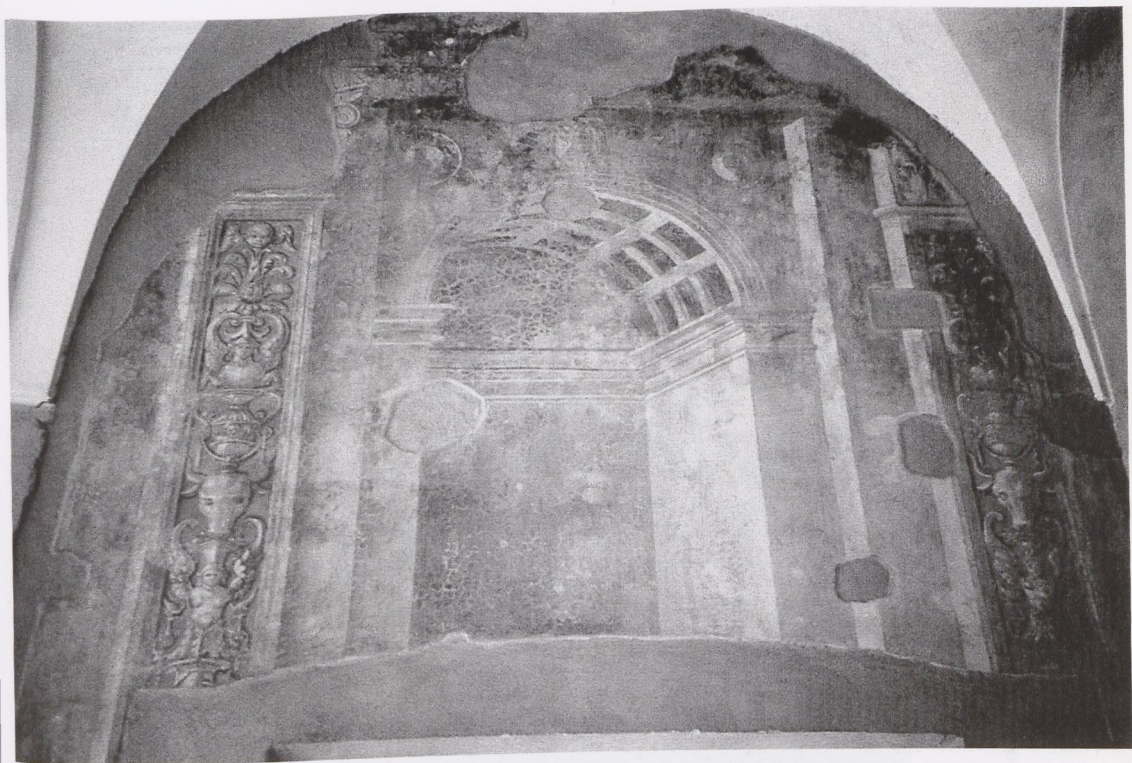
[3.]



[4.]

3. Baldassarre Peruzzi (?),  
*Svestimento di Cristo.*  
Siena, Pinacoteca  
Comunale.

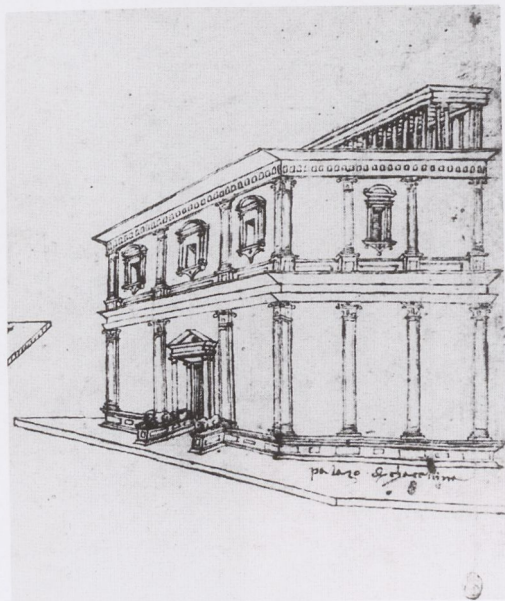
4. Baldassarre Peruzzi,  
*Giovane con satiro  
e trofei.* Parigi, Louvre,  
Cabinet des dessins.



[5.]

CHRISTOPH  
L. FROMMEL

5. Baldassarre Peruzzi (?),  
lunetta nella volta  
del cortile della rocca  
di Civita Castellana.



[6.]

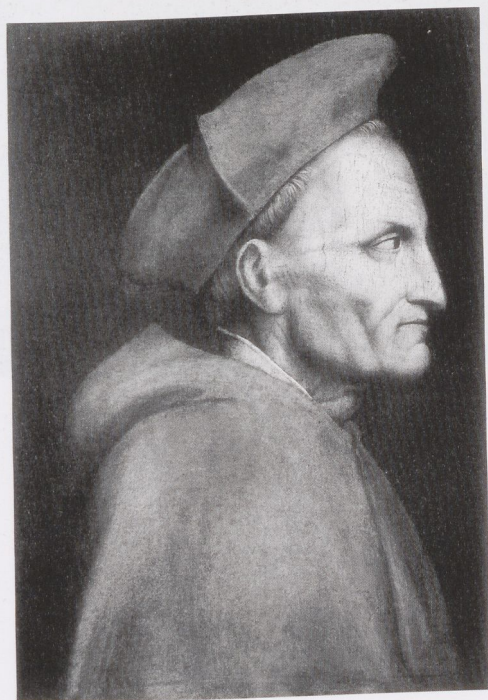
6. Baldassarre Peruzzi,  
«palazzo di catilina».  
Firenze, Uffizi,  
Gabinetto Disegni  
e Stampe, Sant. 165v,  
particolare  
(palazzo a destra).

CHRISTOPH  
L. FROMMEL

7. Baldassarre  
Peruzzi, *Baldassarre  
e Giovanni Battista*.  
Roma, chiesa  
di Sant'Onofrio,  
abside, particolare.



[7.]



CHRISTOPH  
L. FROMMEL

8. Baldassarre Peruzzi,  
*Sacra Conversazione*,  
particolare del Gesù  
Bambino. Roma,  
chiesa di Sant'Onofrio,  
abside.

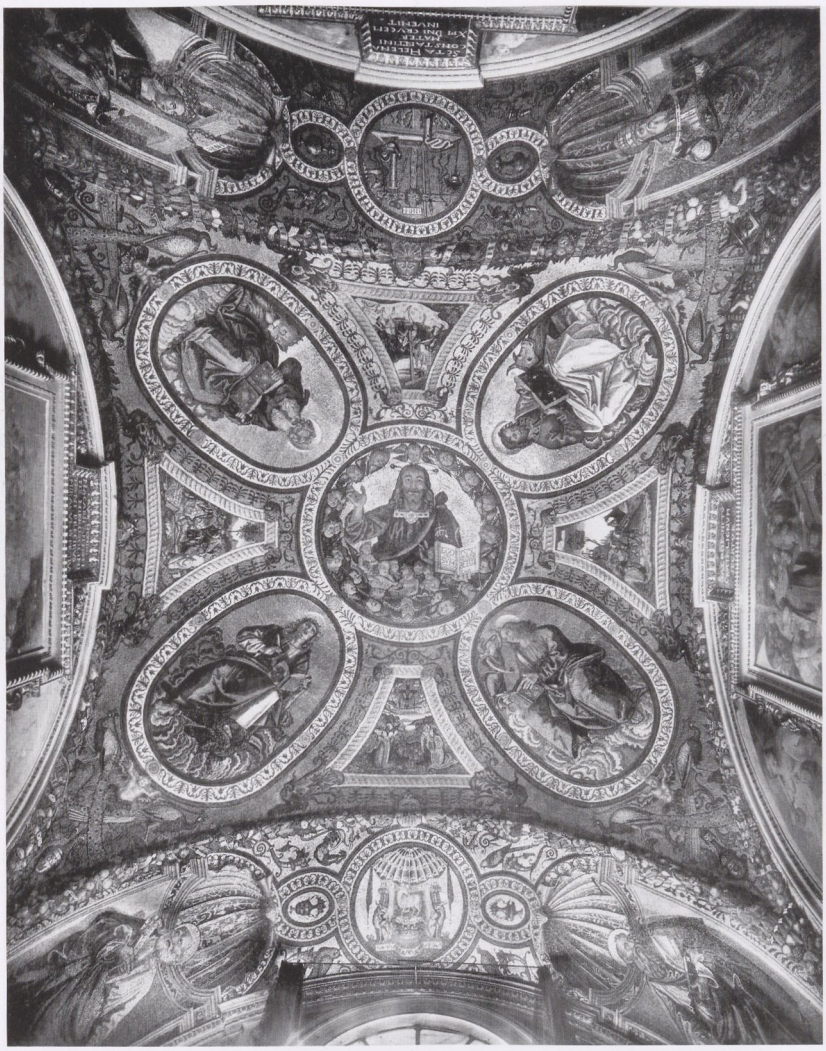
9. Baldassarre Peruzzi,  
*Sant'Anna in trono  
con la Vergine*. Roma,  
chiesa di San Pietro  
in Montorio, cappella  
di Sant'Anna.

10. Baldassarre  
Peruzzi (?), *Ritratto  
di cardinale*.  
Già New York,  
collezione Schulz.

[8.] [9.]  
[10.]

CHRISTOPH  
L. FROMMEL

11. Baldassarre  
Peruzzi (?), volta  
della cappella  
di Sant'Elena. Roma,  
chiesa di Santa Croce  
in Gerusalemme.



[11.]



CHRISTOPH  
L. FROMMEL

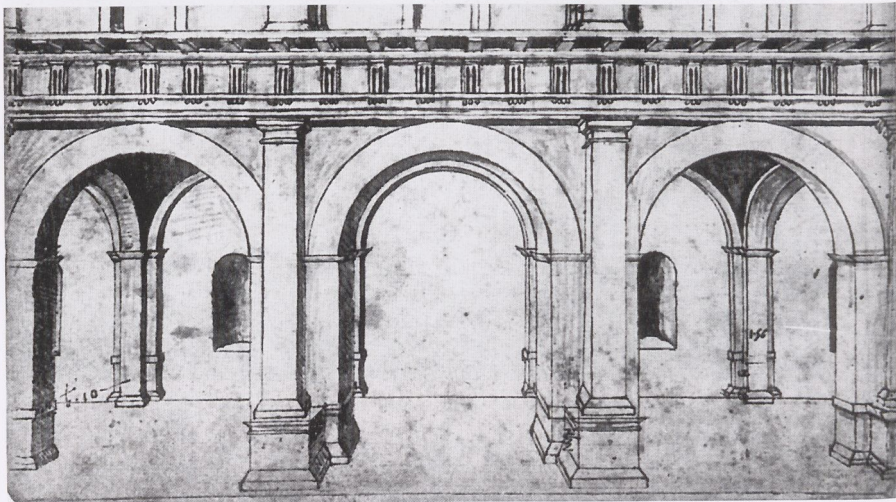
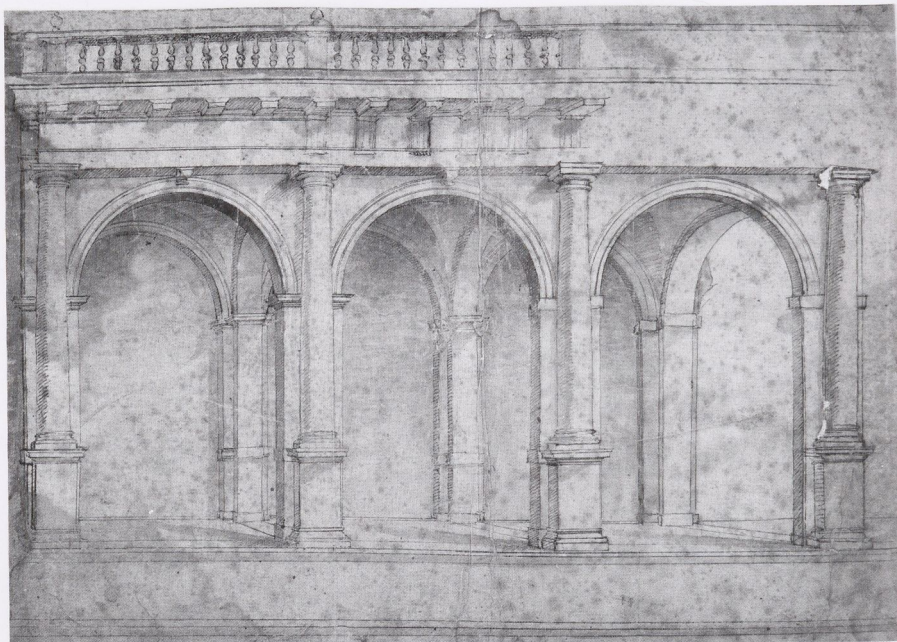
12. Baldassarre  
Peruzzi (?),  
san Paolo. Roma,  
chiesa di Santa Croce  
in Gerusalemme,  
cappella di Sant'Elena.

[12.]

CHRISTOPH  
L. FROMMEL

13. Baldassarre  
Peruzzi, progetto per  
la piazza del Campo.  
Siena, Biblioteca  
Comunale, MS.

14. Bernardino  
della Volpaia, alzato  
del piano inferiore  
del cortile  
del Belvedere.  
Londra,  
Soane's Museum,  
Codex Coner,  
fol. 41v.

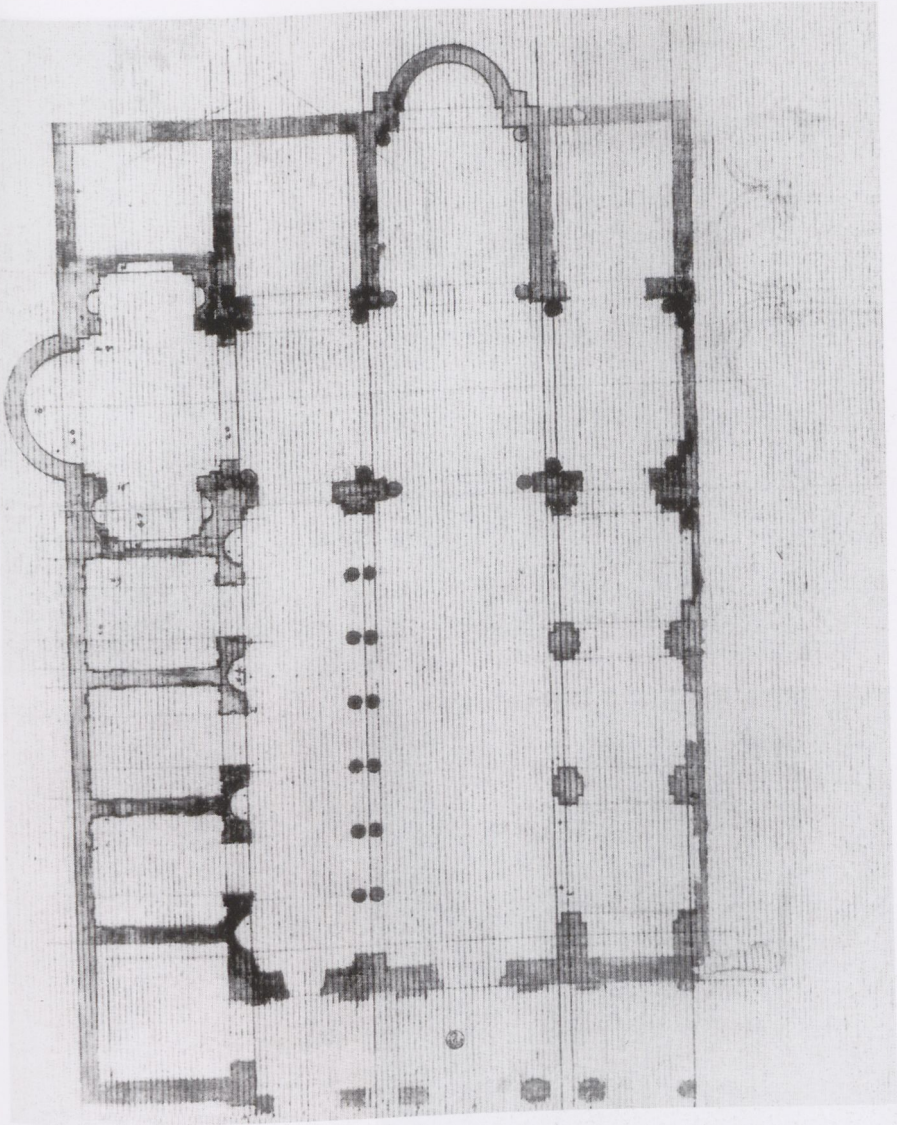


[13.]  
[14.]



CHRISTOPH  
L. FROMMEL

15. Baldassarre  
Peruzzi, progetto  
per San Francesco  
a Ripa. Firenze,  
Uffizi, Gabinetto  
Disegni e Stampe,  
U 1643A.



[15.]

CHRISTOPH  
L. FROMMEL

16. Carpi, duomo nuovo, interno prima  
dei cambiamenti  
ottocenteschi.

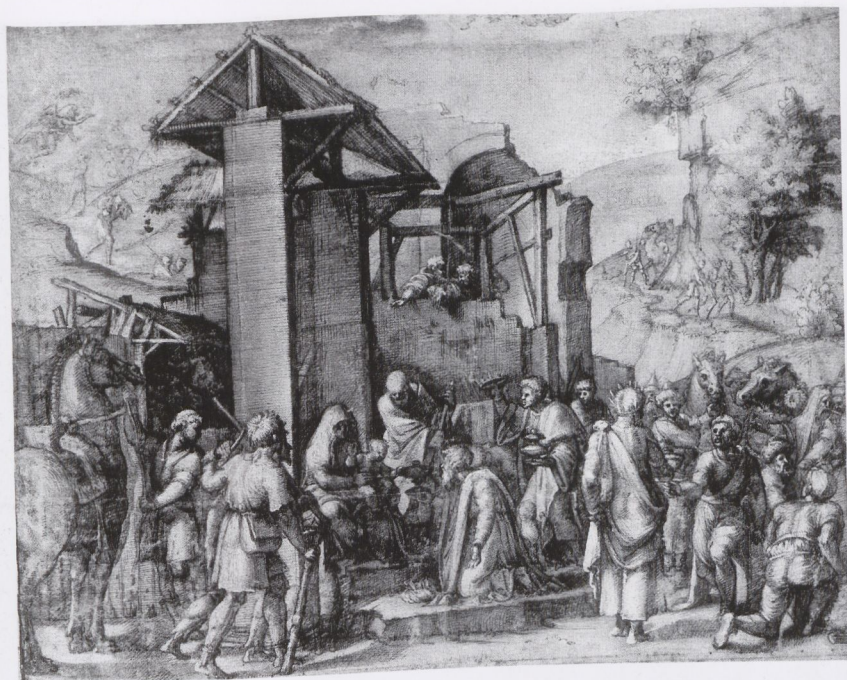


17. Carpi, duomo nuovo, navata  
laterale.



[16.]

[17.]

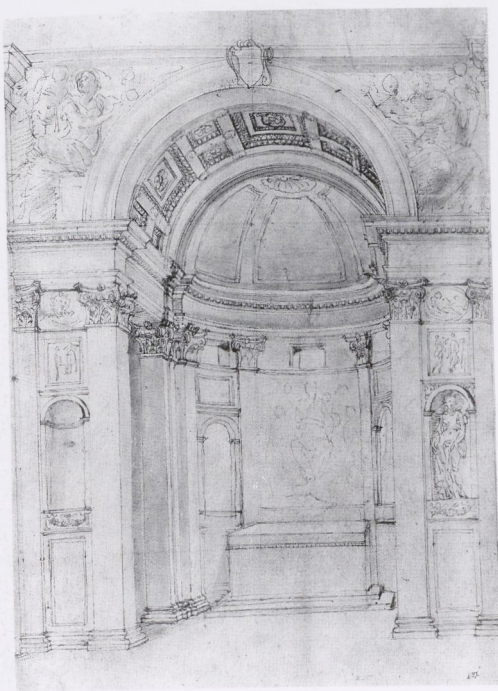


[18.]

CHRISTOPH  
L. FROMMEL

18. Baldassarre Peruzzi, *Adorazione dei Magi*. Parigi, Louvre.

19. Baldassarre Peruzzi, progetto per la cappella Ponzetti. Oxford, Ashmolean Museum, It. School, nr. 460 (da C.L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», xi, Beiheft, Wien-München 1967-1968, tav. PPXXIIIa).



[19.]



CHRISTOPH  
L. FROMMEL

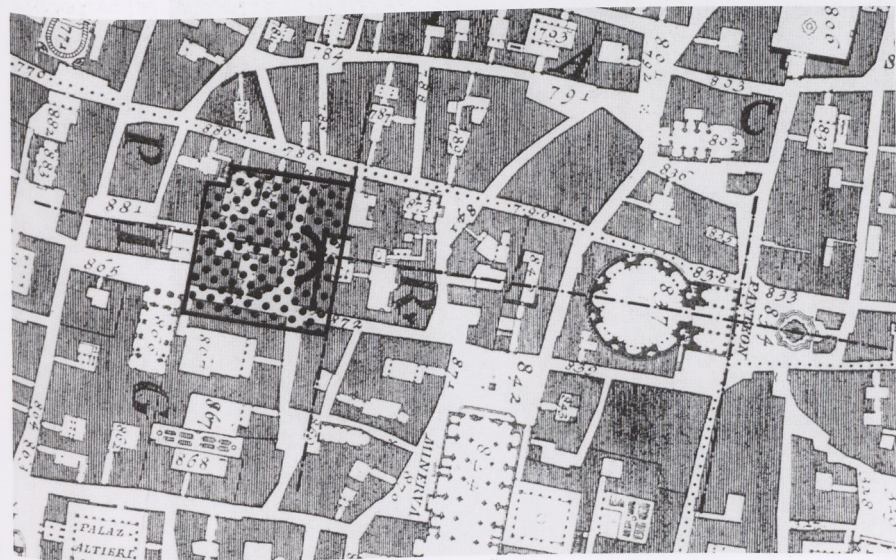
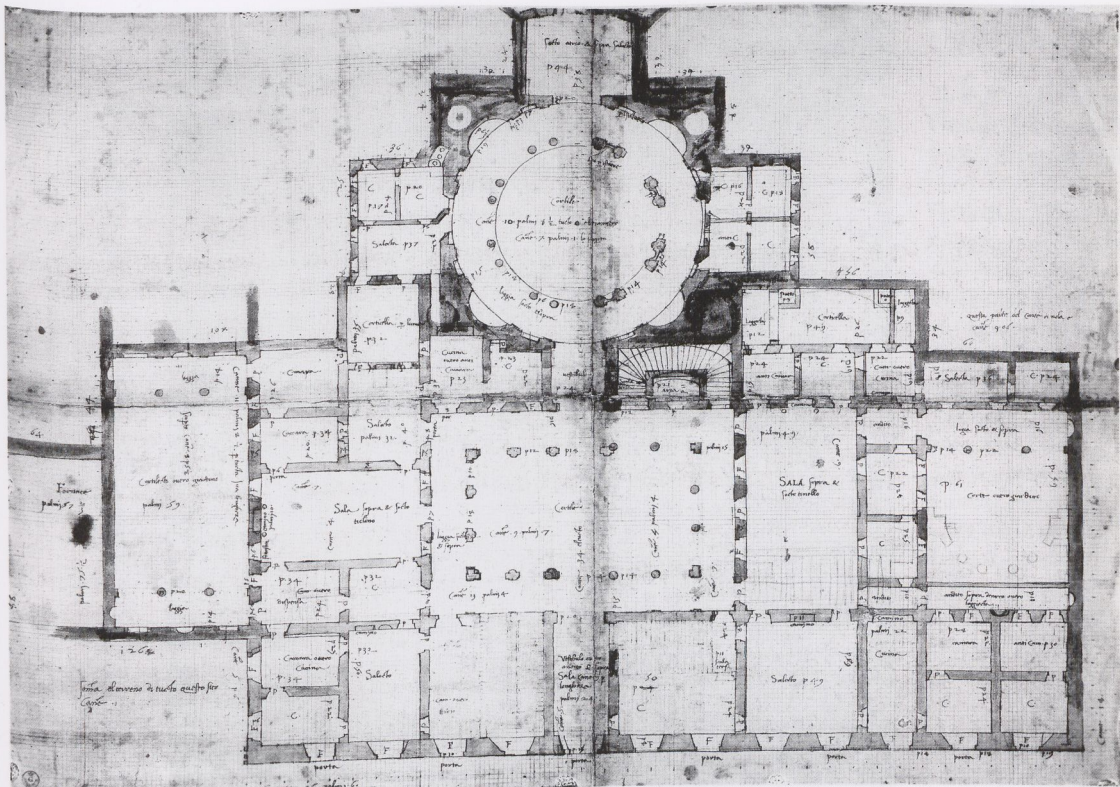
20. Baldassarre  
Peruzzi e aiuti,  
*La regina di Saba  
davanti a Salomone.*  
Roma, palazzo della  
Cancelleria, Volta  
Dorata.

21. Baldassarre  
Peruzzi, *Marsia.*  
Parigi, Louvre.

22. Baldassarre  
Peruzzi, *Leone X  
e il cardinale  
Bibbiena (?) da papa  
(?).* Brema,  
Galleria d'Arte.

[20.]  
[22.]

[21.]



CHRISTOPH  
L. FROMMEL

23. Baldassarre Peruzzi, progetto per il palazzo Orsini sulle terme di Agrippa. Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, U 456A.

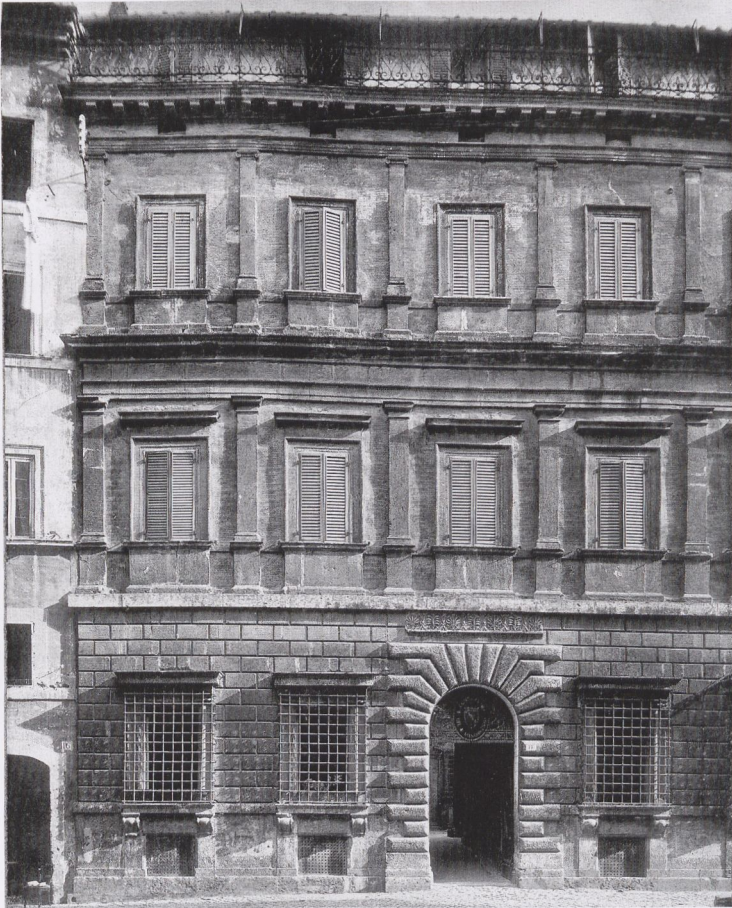
24. Ricostruzione della situazione topografica del progetto U 456A.

CHRISTOPH  
L. FROMMEL

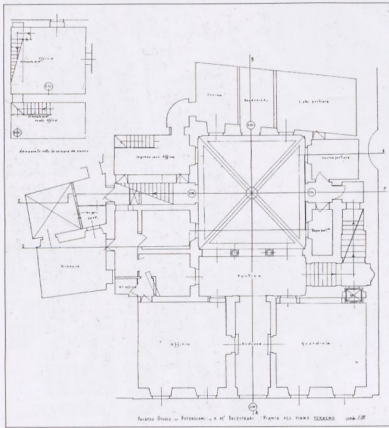
25. Roma, palazzo  
Ossoli, particolare  
della facciata.

26. Roma, palazzo  
Ossoli, pianta.

27. Roma, palazzo  
Ossoli, cortile.



[25.]

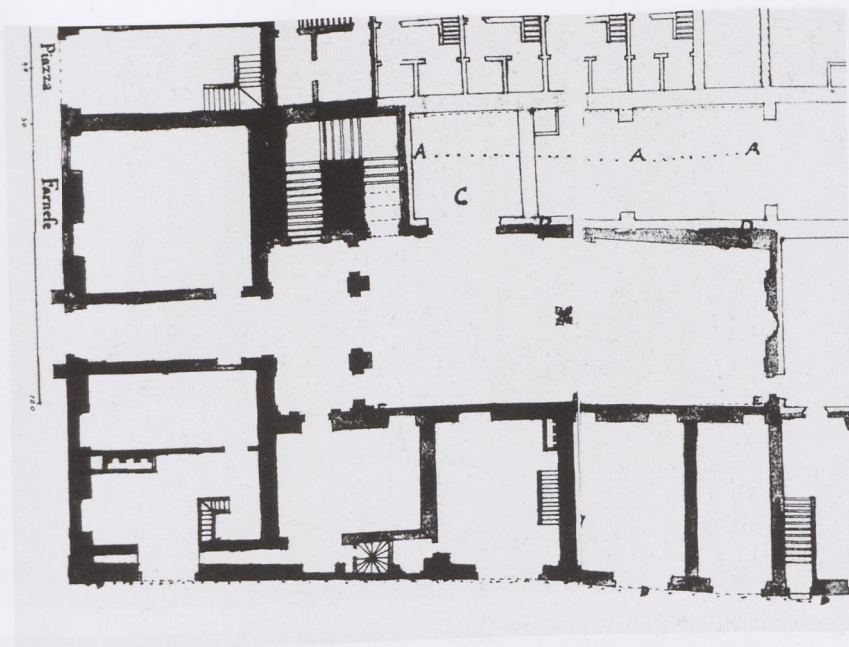


[26.] [27.]

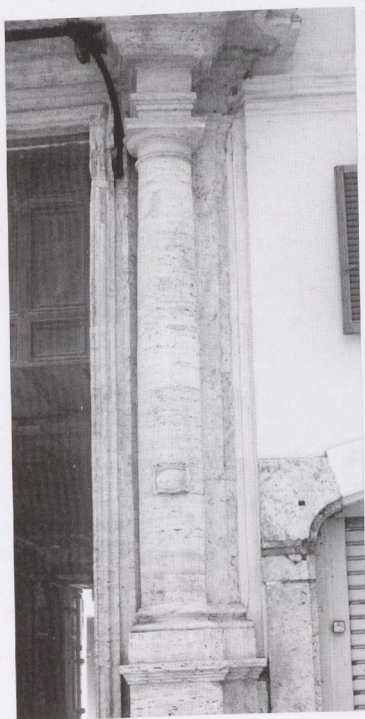
CHRISTOPH  
L. FROMMEL

28. Roma, palazzo  
Fusconi-Pighini,  
pianta, particolare  
(da A. Bruschi,  
*Baldassarre Peruzzi  
nel palazzo  
di Francesco Fusconi  
da Norcia*,  
in «Architettura  
storia e documenti»,  
2, 1986).

29a., 29b.  
Roma, palazzo  
Fusconi-Pighini,  
colonna del portale  
(a); colonne dello  
scalone interno (b).



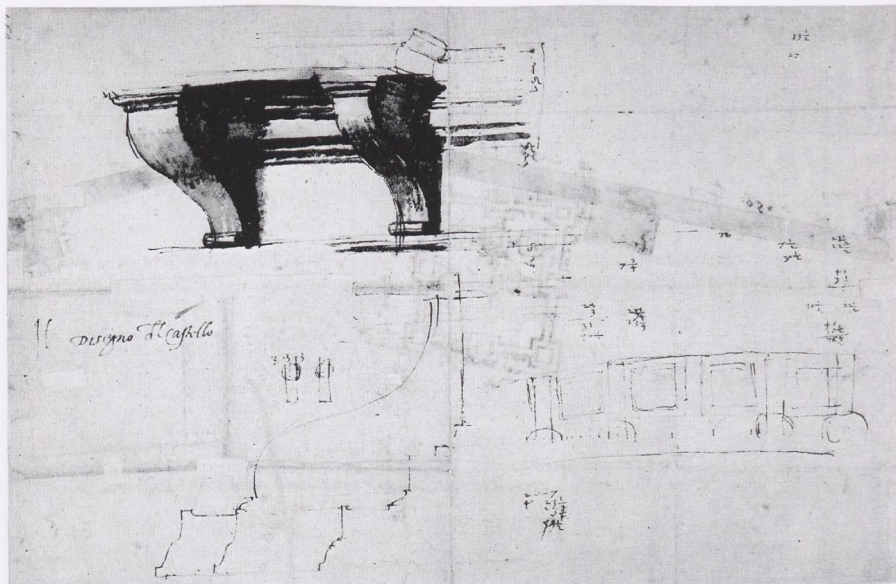
[28.]



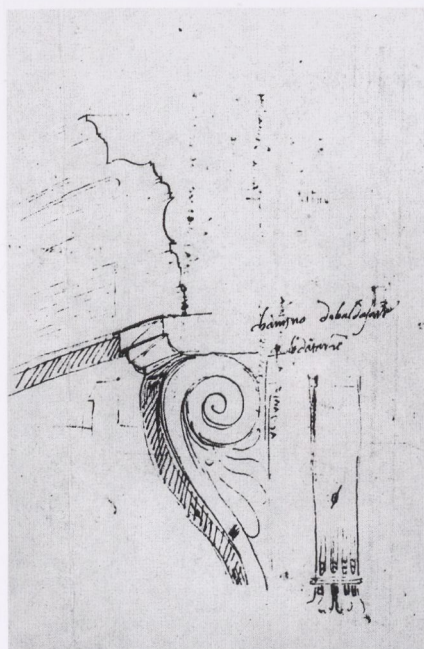
[29a.] [29b.]

CHRISTOPH  
L. FROMMEL

30. Baldassarre Peruzzi, progetto per cornice. Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, U 460Av.



31. G.F. da Sangallo, schizzo da un camino di Peruzzi. Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, U 1374Av, particolare.

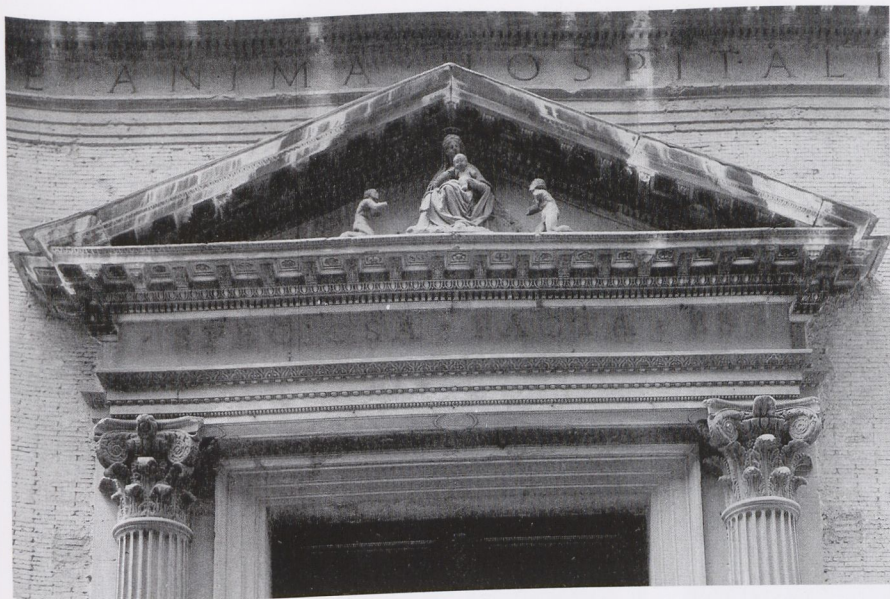


32. Anonimo L.S., incisione del XVIII secolo dal San Girolamo nel deserto. Già collezione Crozat.



[30.]  
[31.] [32.]

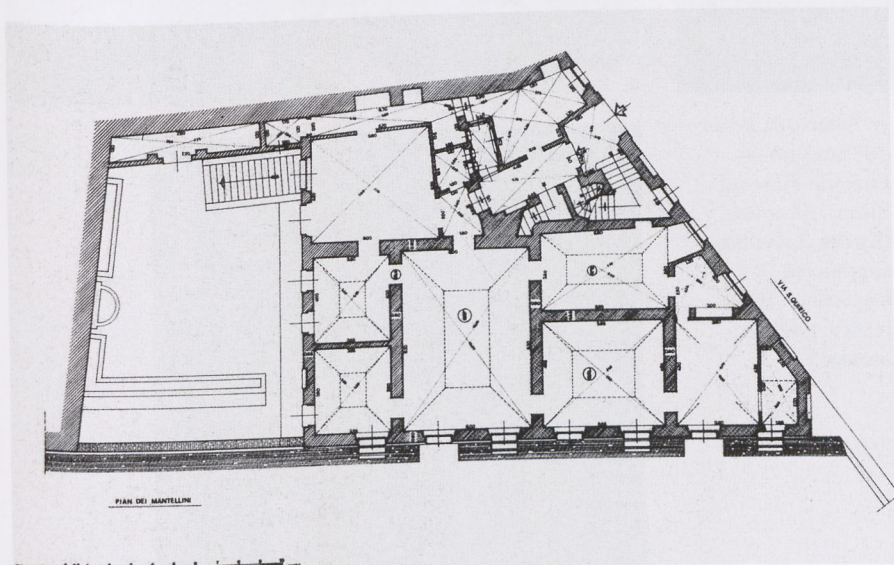




CHRISTOPH  
L. FROMMEL

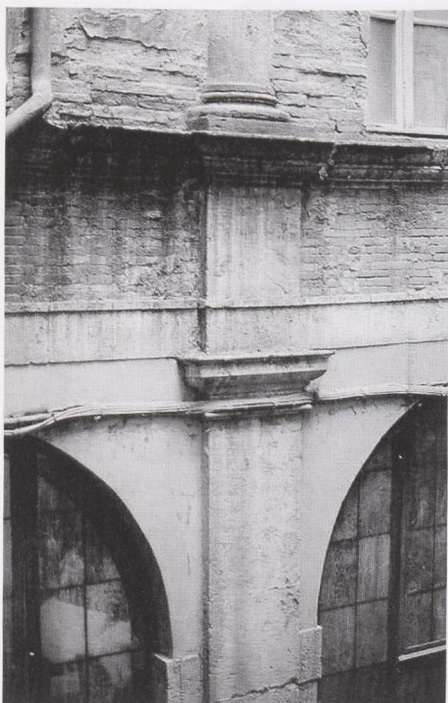
33. Roma, chiesa  
di Santa Maria  
dell'Anima, portale  
principale.

34. Siena, palazzo  
Vescovi-Pollini,  
pianta (da C. Sani,  
L. Franchini, *Siena -  
Palazzo Celsi-Pollini*,  
in *Rilievi di fabbriche  
attribuite a Baldassarre  
Peruzzi*, a cura  
di M. Forlani Conti,  
Siena 1982, p. 292).



[33.]

[34.]



CHRISTOPH  
L. FROMMEL

35. Siena, palazzo  
Francesconi, cortile,  
pianterreno,  
particolare.

36. Baldassarre  
Peruzzi, *Visitazione*,  
nel progetto per  
il portale in bronzo  
del duomo di Siena.  
Windsor Castle.

37. Antonio da Trento  
dal Parmigianino,  
*La Sibilla Tiburtina*.  
Vienna, Albertina,  
(Katalog Ausstellung  
Graphik ital.  
Renaissance, Wien  
1966, n. 198)  
catalogo F.



[35.] [36.]



[37.]



CHRISTOPH  
L. FROMMEL

38., 39. Baldassarre  
Peruzzi, *Le origini  
del teatro secondo  
Vitruvio*, le cosiddette  
*Nozze di Rebecca*.  
Firenze, Uffizi,  
Gabinetto Disegni  
e Stampe, U 438 Esp.

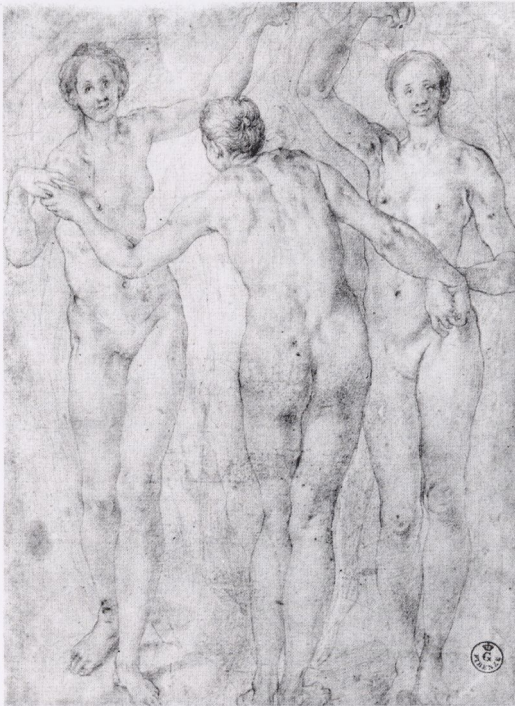
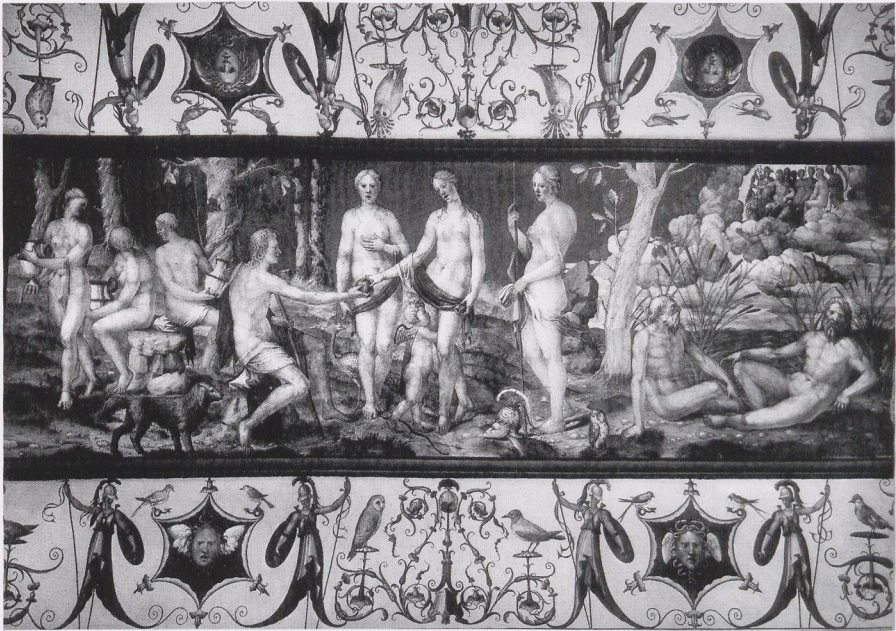


[38.]  
[39.]

CHRISTOPH  
L. FROMMEL

40. Baldassarre  
Peruzzi e aiuti,  
*Giudizio di Paride*.  
Castello di Belcaro  
presso Siena.

41. Pontormo,  
*Le tre Grazie*.  
Firenze, Uffizi,  
Gabinetto Disegni  
e Stampe.

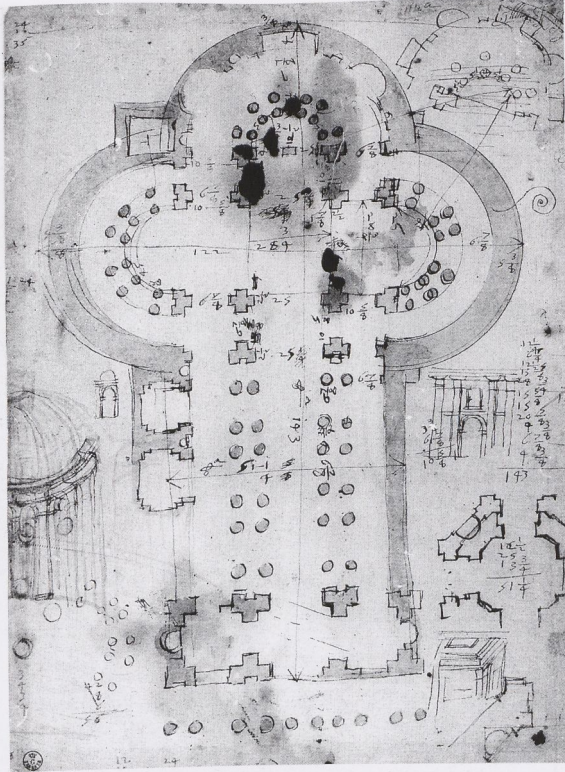


[40.]

[41.]

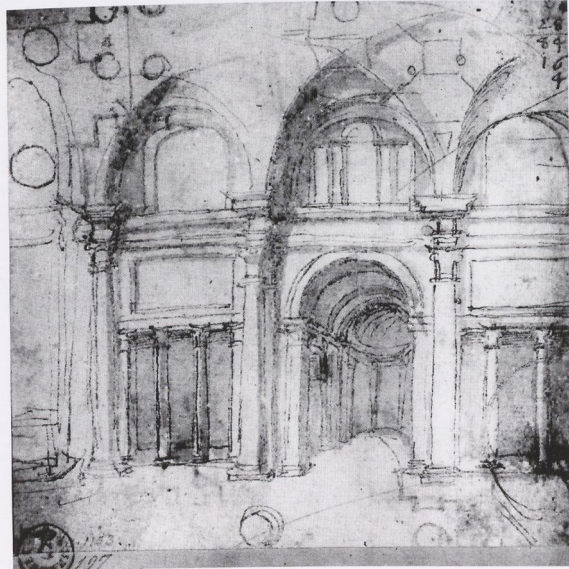
CHRISTOPH  
L. FROMMEL

42. Baldassarre Peruzzi, progetto per chiesa centralizzata. Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, U 451A.



[42.]

43. Baldassarre Peruzzi, progetto per chiesa basilicale. Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, U 161A.

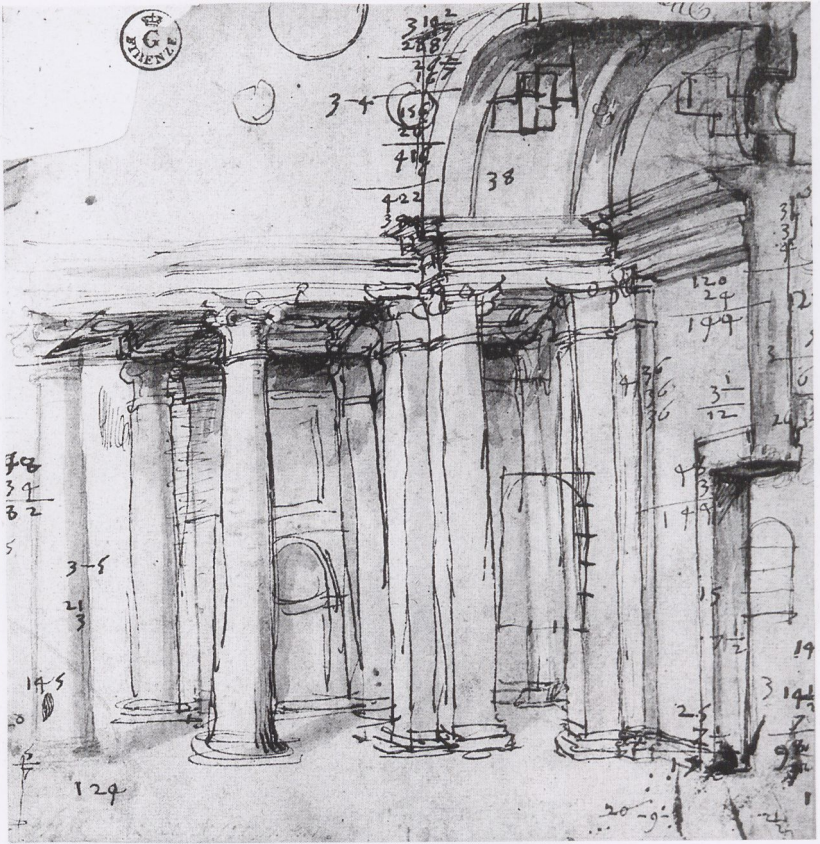


[43.]

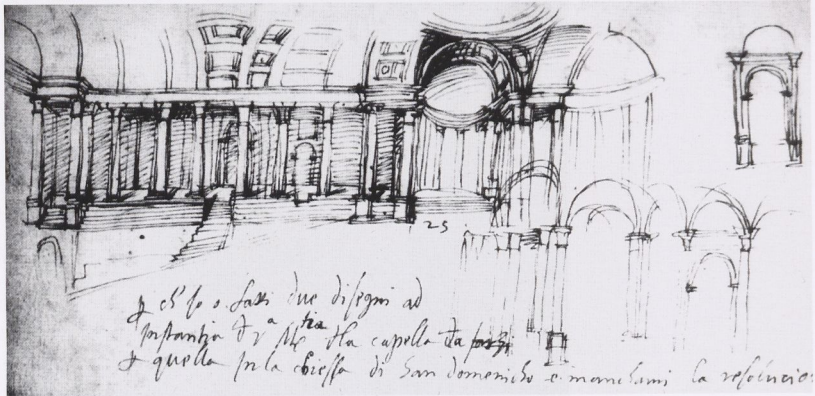
CHRISTOPH  
L. FROMMEL

44. Baldassarre  
Peruzzi, alzato per  
chiesa basilicale.  
Firenze, Uffizi,  
Gabinetto Disegni  
e Stampe, U 160A.

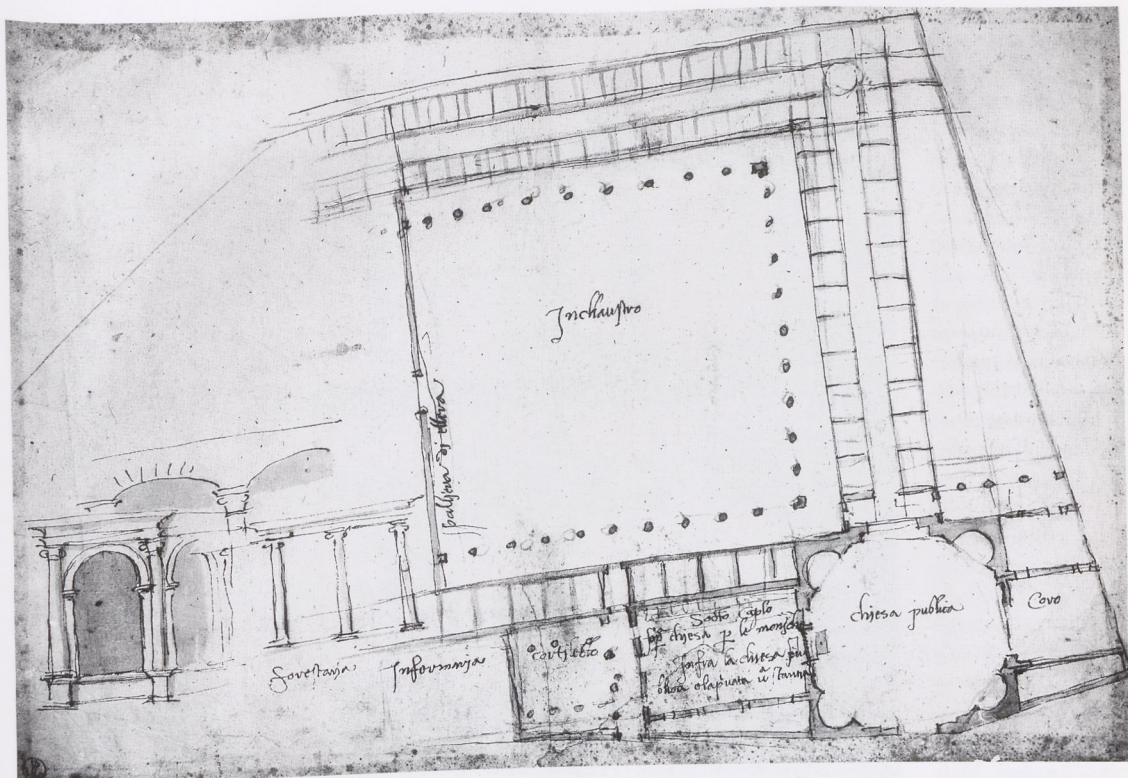
45. Baldassarre  
Peruzzi, interno  
di navata di chiesa.  
Firenze, Uffizi,  
Gabinetto Disegni  
e Stampe, U 149Ar.



[44.]



[45.]



[46.]

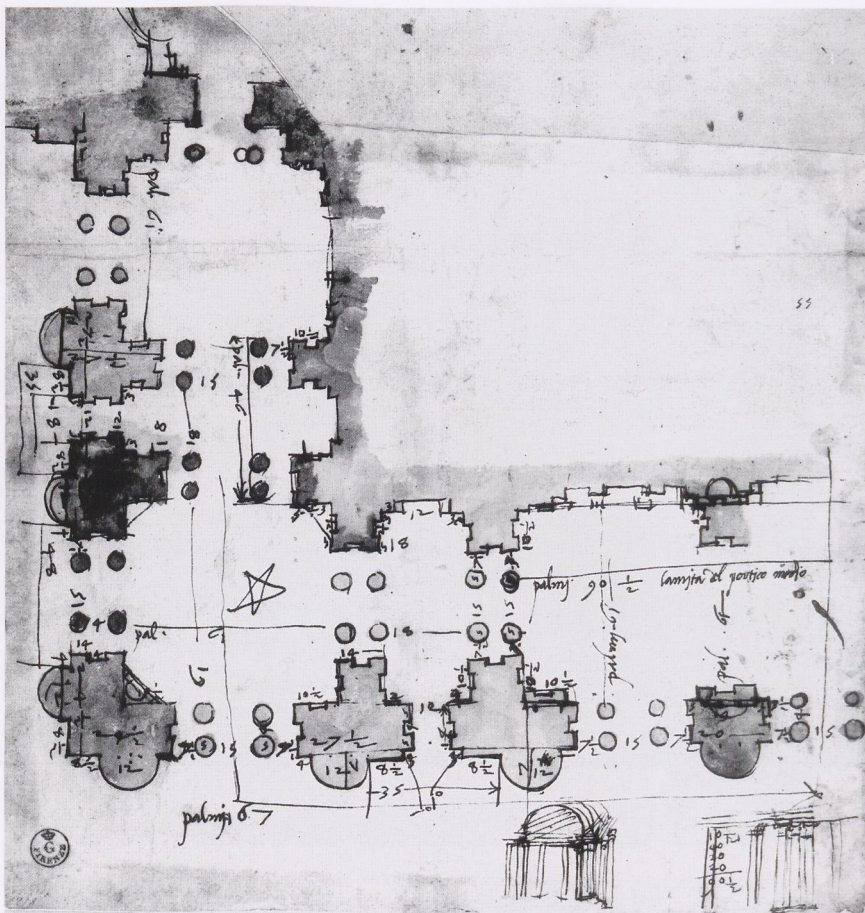
CHRISTOPH  
L. FROMMEL

46. Baldassarre Peruzzi, progetto per monastero femminile. Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, U 558A.

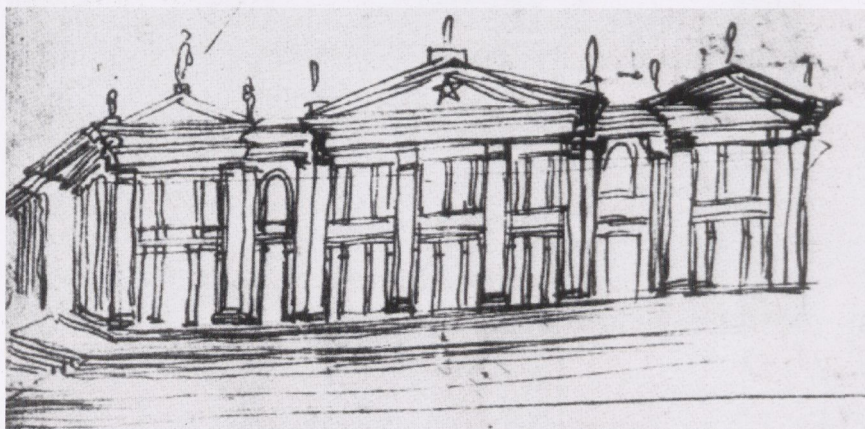
CHRISTOPH  
L. FROMMEL

47. Baldassarre Peruzzi, progetto per il portico di San Pietro. Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, U 31A.

48. Copia da Baldassarre Peruzzi, progetto per l'alzato di U 31A. Siena, Biblioteca Comunale, Taccuino S.IV.7.



[47.]



[48.]

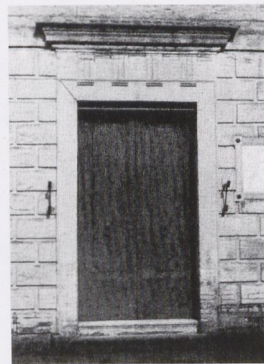
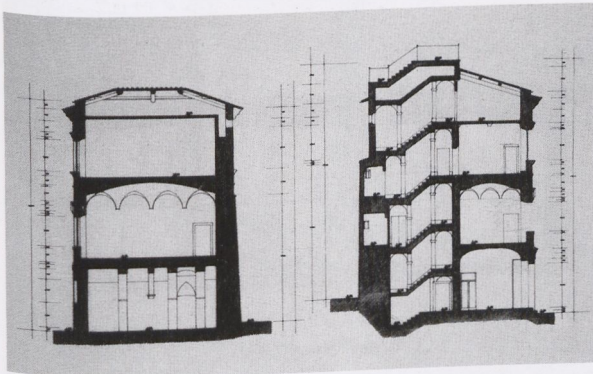
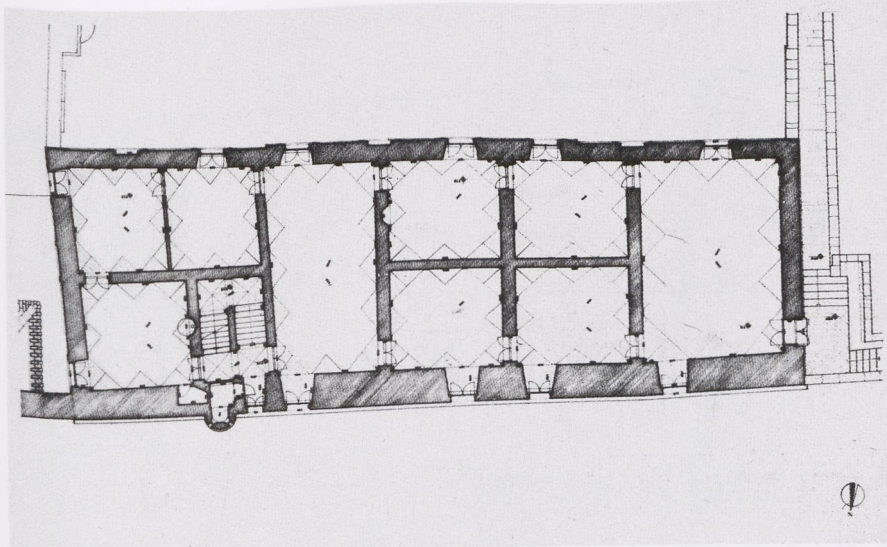


CHRISTOPH  
L. FROMMEL

49. Castello  
di Belcaro presso  
Siena, pianta  
del piano nobile  
(da G.L. Vimercati  
Sanseverino, *Siena -  
Castello di Belcaro*,  
in *Rilievi di fabbriche  
attribuite a Baldassarre  
Peruzzi*, a cura  
di M. Forlani Conti,  
Siena 1982, p. 454).

50. Castello  
di Belcaro presso  
Siena, sezione  
trasversale  
(da G.L. Vimercati  
Sanseverino, *Siena -  
Castello di Belcaro*,  
in *Rilievi di fabbriche  
attribuite a Baldassarre  
Peruzzi*, a cura  
di M. Forlani Conti,  
Siena 1982, p. 456).

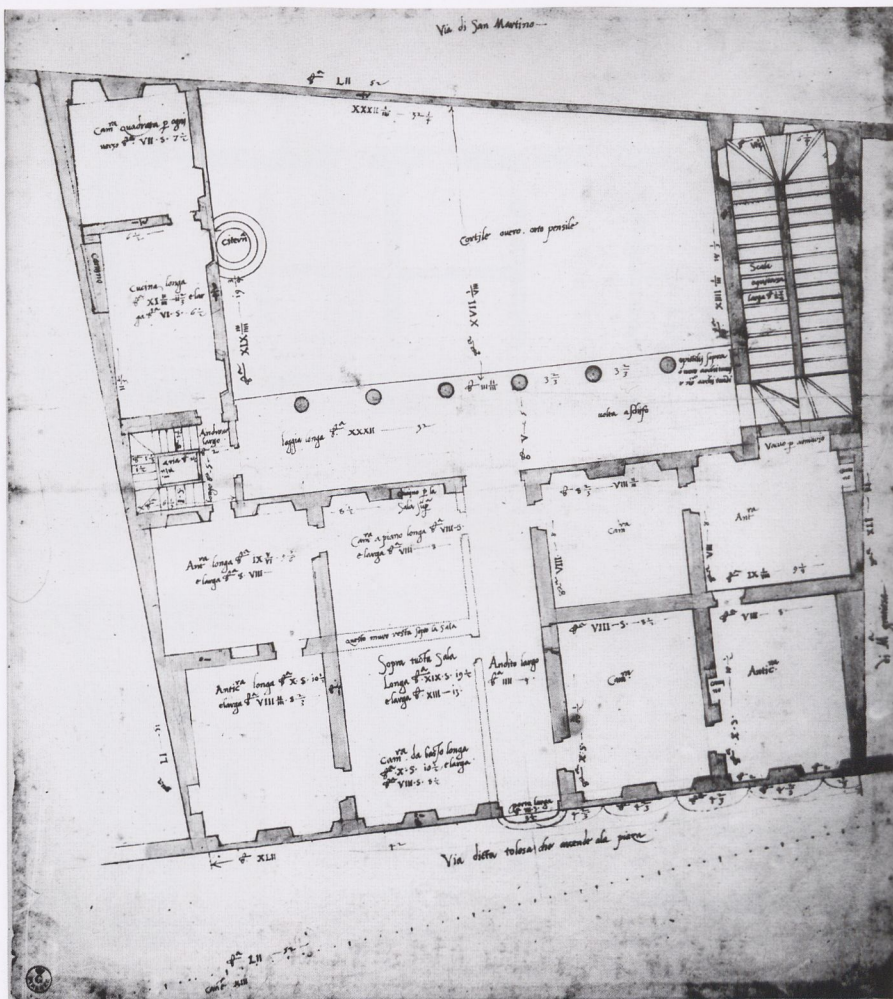
51. Castello  
di Belcaro presso  
Siena, porta dorica.



[49.]  
[50.][51.]

CHRISTOPH  
L. FROMMEL

52. Baldassarre  
Peruzzi, progetto  
per palazzo Ricci  
a Montepulciano.  
Firenze, Uffizi,  
Gabinetto Disegni  
e Stampe, U 358A.

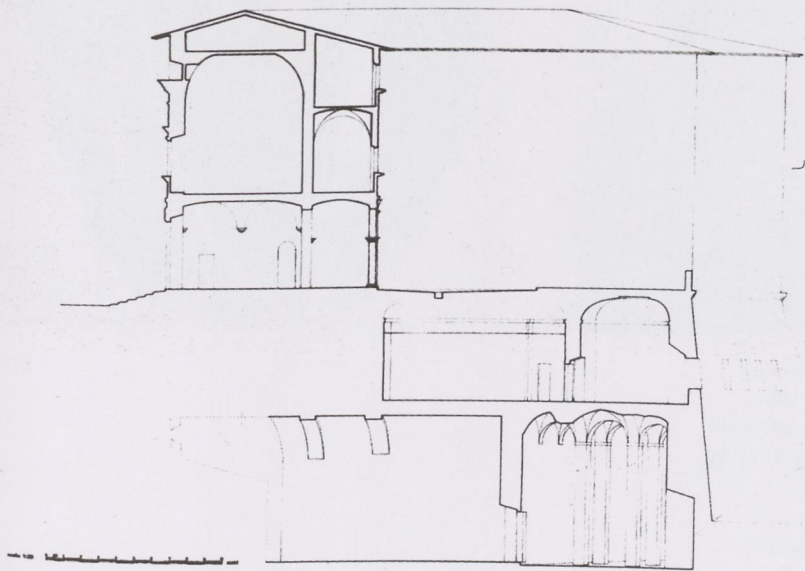
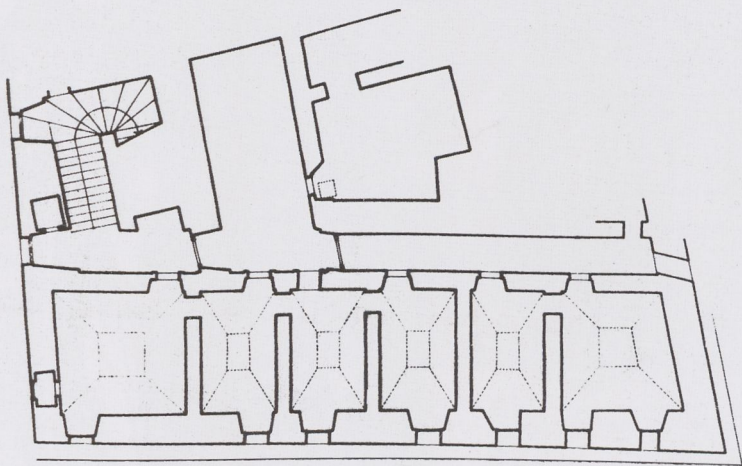


[52.]

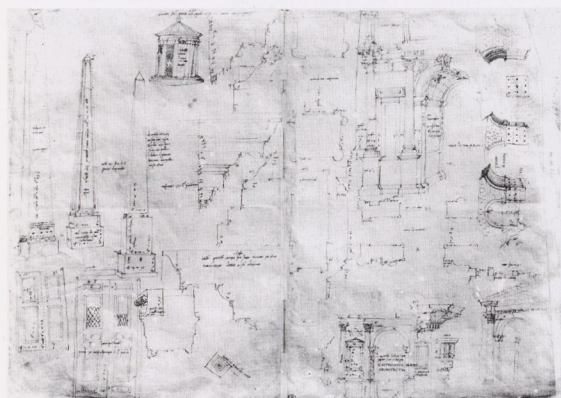
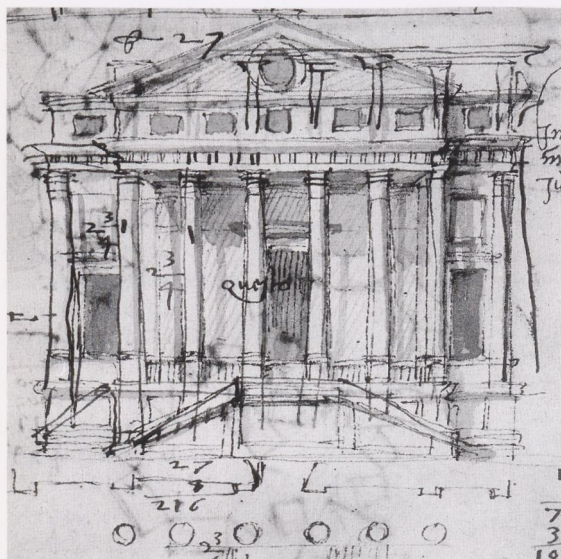
CHRISTOPH  
L. FROMMEL

53. Montepulciano,  
palazzo Ricci, pianta  
del mezzanino  
delle sostruzioni  
(da *Rilievi*  
*di fabbriche attribuite*  
*a Baldassarre Peruzzi,*  
a cura di M. Forlani  
Conti, Siena 1982,  
p. 315).

54. Montepulciano,  
palazzo Ricci, sezione  
longitudinale  
(da *Rilievi di fabbriche*  
*attribuite a Baldassarre*  
*Peruzzi,* a cura di M.  
Forlani Conti, Siena  
1982, p. 316).



[53.]  
[54.]



CHRISTOPH  
L. FROMMEL

55. Baldassarre  
Peruzzi, progetto  
per alzato di villa.  
Firenze, Uffizi,  
Gabinetto Disegni  
e Stampe, U 424Ar.

56. Baldassarre  
Peruzzi, copie  
di studi dall'antico

di Sangallo (?).  
Firenze, Uffizi,  
Gabinetto Disegni  
e Stampe, U 631Av  
+ 478Ar.

57. Baldassarre  
Peruzzi, *Eone*  
(catalogo Kunsthaus  
Lempertz, Colonia,  
20.II.2004, n. 1508).

[55.]  
[56.]



[57.]