

NUOVI CONTRIBUTI AL PRIMO E ALL'ULTIMO PERUZZI

Christoph Luitpold Frommel

¹ C.L. FROMMEL, *Baldassare Peruzzi ab Maler und Zeichner*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XI, 1966-67; C.L. FROMMEL, *Baldassare Peruzzi pittore e architetto*, in M. FAGIOLIO, M.L. MADONNA (a cura di), *Baldassare Peruzzi pittura scena e architettura nel Cinquecento*, Atti del Convegno (Roma 1981), Roma 1987. L'autore si scusa di dover riferirsi in buona parte a scritti propri. Ringrazio Claudio Castelletti per la revisione dell'italiano.

² Id., "Ala maniera e uso delj bonj antiquj": *Baldassare Peruzzi e la sua quarantennale ricerca dell'antico*, in C.L. FROMMEL, A. BRUSCHI, H. BURNS, F.P. FIORE, P.N. PAGLIARA (a cura di), *Baldassare Peruzzi (1581-1536)*, Venezia 2005, pp. 4-7; F.P. FIORE, *Peruzzi a Siena*, *Ibidem*, pp. 83-94.

³ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori et architetti...*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze 1976, vol. IV, pp. 315-28.

⁴ S. DANESI SQUARZINA, *Gli affreschi dell'appartamento Riario nell'episcopio di Ostia Antica*, in FROMMEL, BRUSCHI, BURNS, FIORE, PAGLIARA (a cura di), *Baldassare Peruzzi...*, cit., p. 180, fig. 13; F. GUALDI, *Il ciclo degli affreschi perduti nel chiostro "grande" attraverso l'opera di Francesco Giangiacomo*, in I. MIARELLI MARIANI, M. RICHIELLO (a cura di), *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, Roma 2009, pp. 307-24.

⁵ FROMMEL, "Ala maniera e uso delj bonj antiquj"..., cit., pp. 7-8.

⁶ Id., *Baldassare Peruzzi...*, cit., p. 55; Id., "Ala maniera e uso delj bonj antiquj"..., cit., pp. 7-8; M. FAIETTI, *Peruzzi e i bolognesi: indizi per la ricostruzione di un rapporto privilegiato*, in FROMMEL, BRUSCHI, BURNS, FIORE, PAGLIARA (a cura di), *Baldassare Peruzzi...*, cit., pp. 155-67.

⁷ C.L. FROMMEL, *Peruzzis römische Anfänge von der "Pseudo-Cronaca-Gruppe" zu Bramante*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 27/28, 1991-92, pp. 156-58; traduzione italiana: *L'esordio romano di Peruzzi: dal gruppo dei disegni dello Pseudo Cronaca a Bramante*, in C.L. FROMMEL, *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003, pp. 137-82, e in particolare p. 169.

⁸ *Ibidem*, pp. 156-65.

Più di trent'anni fa ebbi il privilegio di poter partecipare a un convegno organizzato da Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna per il cinquecentesimo anniversario della nascita di Peruzzi di cui mi ero occupato già nella mia tesi di laurea; è quindi quasi naturale per me scegliere come soggetto del mio contributo alcune ultime scoperte, ovvero dei disegni che gettano nuova luce tanto sugli esordi, quanto sull'ultimo capolavoro dell'architetto senese¹.

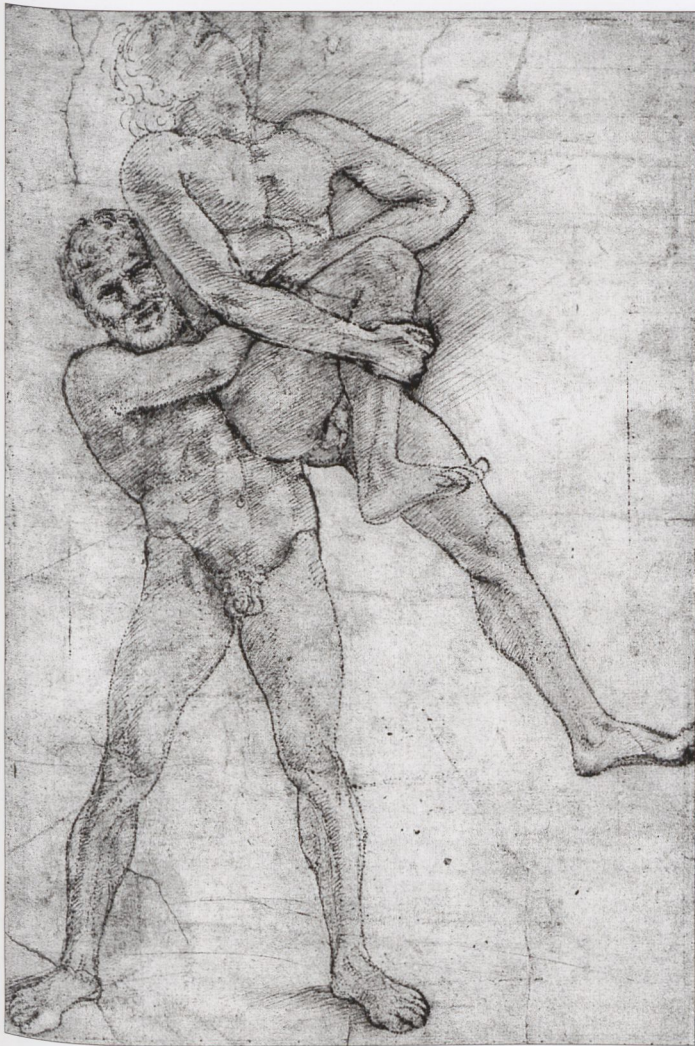
1. Peruzzi, Pinturicchio e Ripanda nel 1502-05

Già verso il 1502, dopo la fase di apprendistato presso Francesco di Giorgio (1439-1501), il ventunenne Peruzzi viene incaricato da Sigismondo Chigi di ristrutturare la villa le Volte presso Siena, ereditata dal padre². Dopo questo primo successo Agostino, fratello di Sigismondo, lo incarica nel 1505 di progettare il suo palazzo suburbano a Roma, poi detto la Farnesina. Secondo Vasari, Agostino gli permette in questo periodo di "trattenersi e studiare le cose di Roma, massimamente d'architettura"³, benché è improbabile che nel 1502-05 non abbia realizzato nessun'altra opera. Nel 1502 egli potrebbe aver collaborato con Pinturicchio alla decorazione delle lunette del chiostro di S. Maria del Popolo, le quali dovevano esercitare ancora un'influenza sulla perduta *Adorazione dei Magi*, risalente al 1515-16 circa⁴, e prima dell'estate del 1503 potrebbe essere stato uno dei decoratori delle logge della Rocca di Civita Castellana⁵. Nelle grottesche compare una variante dello stesso rilievo dell'Ermafrodito della collezione Colonna, che egli ricostruisce con molta fantasia in uno dei primi disegni a lui attribuibili⁶. Agli anni precedenti al 1503 appartengono probabilmente anche le ricostruzioni fantasiose di architetture classiche che fanno parte di un gruppo di disegni che per lungo tempo è stato attribuito al cosiddetto "Pseudo-Cronaca": attribuzione dovuta sia alla presenza di alcuni rilievi ortogonali da dettagli antichi che ricordano ancora il maestro fiorentino, sia all'uso che il giovane Peruzzi fa di un gotico corsivo simile a quello di Cronaca⁷. Una di queste architetture è decorata con scene delle fatiche di Ercole che anticipano quelle della sala del Fregio della Farnesina⁸.

Gli affreschi dell'abside di S. Onofrio sono stati dati con buone ragioni a Jacopo Ripanda, benché Vasari li attribuisca a Peruzzi (e, parlando di lui, raramente commette errori)⁹. Già alla fine degli anni Novanta Ripanda aveva iniziato a disegnare i rilievi della Colonna Traiana e, seguendo la grande tradizione di Mantegna e dell'arco di Castel Nuovo a Napoli, se ne era servito poi negli affreschi del palazzo dei Conservatori, in cui risulta compiuta una sala nel 1505¹⁰. A Ripanda risale probabilmente anche una serie di disegni contemporanei ispirati a rilievi antichi, attribuiti al giovane Peruzzi dal Wickhoff e altri¹¹. Le tre scene inferiori dell'abside di S. Onofrio si distinguono però da quelle del catino e dagli affreschi nel palazzo dei Conservatori per il loro tessuto pittorico più coerente e per la loro finezza graziosa che ricorda la maniera del Pinturicchio e non sono incompatibili con il linguaggio del giovane Peruzzi. La morte nell'ottobre del 1506 di Francesco Cabanas, presumibile committente degli affreschi, rappresenta il probabile *terminus ante quem*. La *Madonna* leonardesca nella sagrestia della chiesa, a cui è evidentemente ispirato il Bambino Gesù della *Sacra Conversazione*, non è più attribuibile a Cesare da Sesto, con cui Peruzzi collaborerà nella stanza d'Eliodoro solo verso il 1508-09, e deve risalire anch'essa agli anni 1503-06¹².

2. Peruzzi, Bramante e Signorelli nel 1505-10

Intorno al 1504-05 Peruzzi sembra essersi avvicinato sempre di più a Bramante, massimo esperto di architettura e prospettiva che si era formato attraverso lo studio del-



l'arte di Mantegna e degli affreschi lauretani di Melozzo e Signorelli e aveva poi collaborato per molti anni a Milano con Leonardo¹³. Bramante rappresenta a quel tempo la massima autorità artistica di Roma ed è il sovrintendente dei lavori sia architettonici che figurativi nelle residenze papali. La sua influenza è tale che ancora nel 1508 circa egli ispirerà i sistemi decorativi della volta della Cappella Sistina e della stanza della Segnatura¹⁴. Gli unici disegni figurativi che gli sono stati finora attribuiti convincentemente sono il *San Cristoforo* di Copenaghen e l'*Ercole e Anteo* di Windsor (fig. 1)¹⁵. Il primo, in cui è ancora assente ogni influsso diretto dell'antico, risale probabilmente alla sua fase milanese, mentre nell'*Ercole e Anteo* ricostruisce e varia il gruppo classico conservato oggi a palazzo Pitti, ma appartenente alla collezione di Giulio II che a quel tempo stava ancora nel palazzo dei SS. Apostoli¹⁶. In tale disegno Bramante completa la parte inferiore del gruppo e sposta la figura di Anteo da sinistra a destra, cambiandone anche la sua postura. Studiando gli affreschi di Signorelli a Orvieto egli aveva evidentemente perfezionato la sua conoscenza dell'anatomia umana.

Già nell'architettura della Farnesina, progettata verso il 1505, Peruzzi aveva tentato di assimilare il linguaggio decorativo della Cancelleria a quello ancora più omogeneo e sobrio di Bramante¹⁷. Anche i tratteggi metallici a croce delle vedute del *Fanciullo con l'oca* a Oxford che secondo la sua glossa nel gotico corsivo dello "Pseudo-Cronaca" si trovava "in chasa del chardinale Savello" (morto già nel 1498), sembrano già influenzati da Bramante e non si trovano dal suo maestro senese¹⁸. Peruzzi ammorbidisce però i contorni lineari e aumenta la plasticità tridimensionale con modellature ancora più pittoresche e lo stesso è vero dell'*Ercole* di Dresda¹⁹. Nei disegni più maturi del gruppo Peruzzi propone ricostruzioni di architetture, obelischi, sculture, candelabri e altre opere antiche che sono molto più professionali di quelle della maggior parte degli artisti precedenti²⁰, e nella rappresentazione dell'interno di S. Stefano Rotondo del 1505-06 circa imita già il grandangolo e il forte chiaroscuro di Bramante²¹.

1. Donato Bramante (?). "Ercole e Anteo" (Windsor Castle, Collection of her Majesty the Queen, inv. 12802).

2. Baldassarre Peruzzi. "Incoronazione di Traiano", frammento dall'Arco di Costantino (Vienna, mercato d'arte).

⁹ Id., *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 46-48; Id., "Disegno" und Ausführung: Ergänzungen zu Baldassarre Peruzzi's figuralem Oeuvre, in W. BUSCH, R. HAUSHERR, E. TRIER (a cura di), *Kunst als Bedeutungssträger Gedenkschrift für Günter Bandmann*, Berlin 1978, pp. 208-12; M. FAIETTI, K. OBERHUBER, *Jacopo Ripanda e il suo collaboratore (il maestro di Oxford) in alcuni cantieri romani del primo Cinquecento*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", XXXIV, 1988, pp. 55-72; C.L. FROMMEL, *Ab- und Zuschreibungsprobleme in Baldassarre Peruzzi's figuralem Oeuvre*, in S. KUMMER, G. SATZINGER (a cura di), *Studien zur Künstlerzeichnung: Klaus Schwager zum 65. Geburtstag*, Stuttgart 1990, pp. 56-63; FROMMEL, "Ala maniera e uso del bonj antiqui"..., cit., pp. 11-13, con bibl.

¹⁰ S. EBERT-SCHIFFERER, *Ripandas kapitolinischer Freskenzyklus und die Selbstdarstellung der Konservatoren um 1500*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 23-24, 1988, pp. 178-93; C.L. FROMMEL, *Alberti e l'arco trionfale di Castel Nuovo*, in "Annali di Architettura", XX, 2008, pp. 13-36; ID., *Mantegna architetto*, in R. SIGNORINI, V. REBONATO, S. TASMACCARO (a cura di), *Andrea Mantegna impronta del genio*, Atti del Convegno Internazionale (Padova-Verona 2007), Firenze 2010, pp. 181-88.

¹¹ F. WICKHOFF, *Beiträge zur Geschichte der reproduzierenden Künste. Marcantons Eintritt in den Kreis römischer Künstler*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", 1899, pp. 181-94.

¹² Vedi oltre.

¹³ C.L. FROMMEL, *Il genio tardivo*, in V. MÖLTER (a cura di), *Bramante. Anche i geni hanno cominciato da piccoli. I primi 20 anni dell'architetto nel Montefeltro*, Urbino 2008, pp. 36-39.

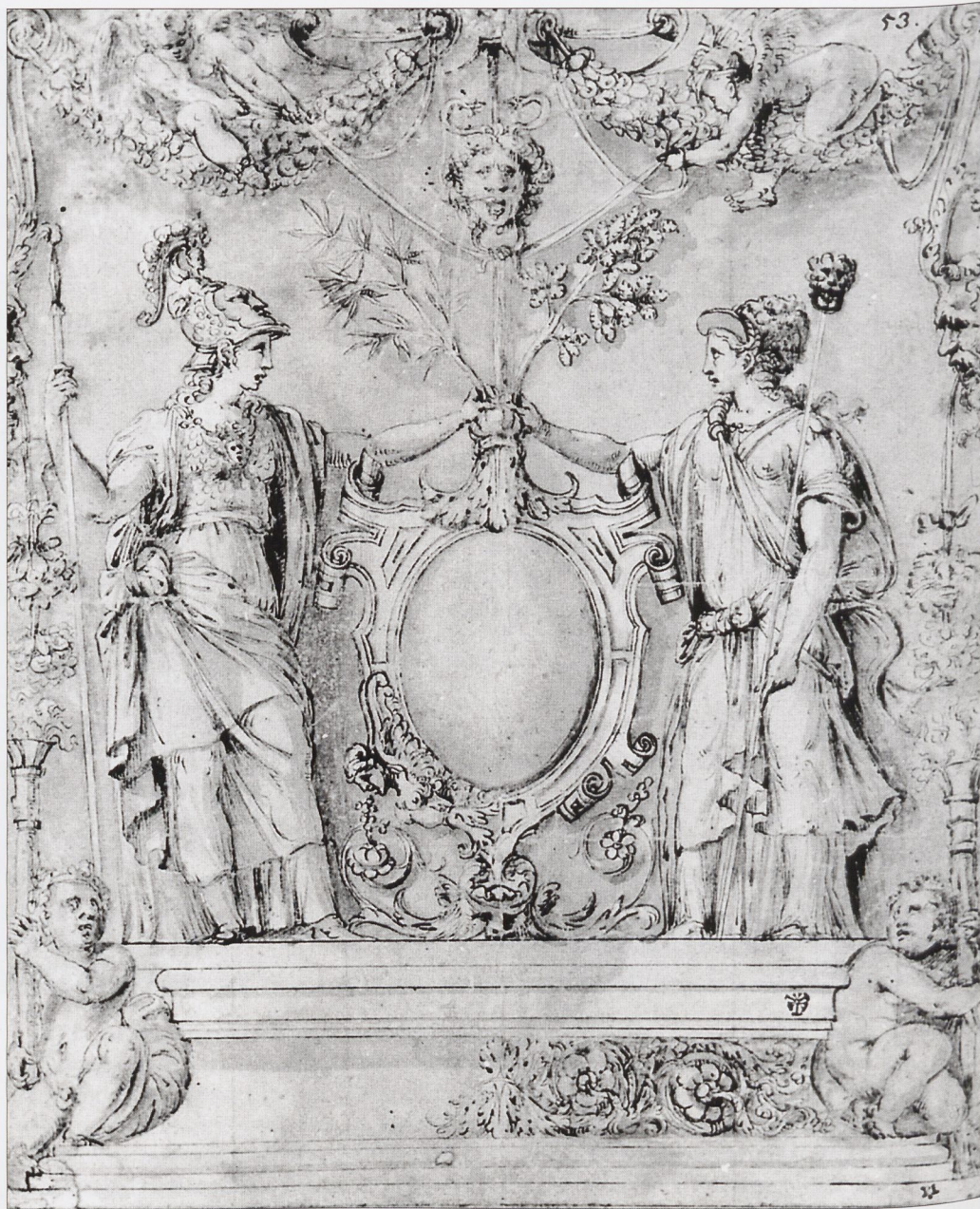
¹⁴ C. ROBERTSON, *Riflessioni sulle architetture dipinte della Cappella Sistina*, in K. WEIL GARRIS BRANDT (a cura di), *Michelangelo e la Cappella Sistina*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma marzo 1990), Novara 1994, pp. 155-57.

¹⁵ W. SUIDA, *Bramante pittore e il Bramantino*, Milano 1953; FROMMEL, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., tav. IX c, X a,b; ID., *L'esordio romano di Peruzzi...*, cit., p. 156; A.E. POPHAM, J. WILDE, *The italian drawings of the XV and XVI centuries in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1949, pp. 174-75 (gentile segnalazione di S. Ferino Pagden).

¹⁶ S. MAGISTER, *Arte e politica: la collezione del cardinale Giuliano della Rovere nei palazzi ai Santi Apostoli*, in "Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche", XIV, 2002, p. 552.

¹⁷ C.L. FROMMEL, *La Villa Farnesina a Roma*, Modena 2003, pp. 50-56.

¹⁸ ID., *L'esordio romano di Peruzzi...*, cit., p. 161. Il disegno del Louvre che riproduce il rilievo dei Dioscuri e che stava "in chasa messer fazio achantto a santa maria in via latta" risale probabilmente al periodo prima di luglio 1504, quando Fazio Santoro fu fatto vescovo, e sicuramente prima di dicembre 1505, quando fu fatto cardinale. Dopo queste nomine Peruzzi l'avrebbe difficilmente chiamato "messer". La rappresentazione di due candelabri vaticani in forma restaurata su uno dei fogli di Bayonne che fa parte del gruppo del così detto "Pseudo-Cronaca", non implica una datazione negli anni 1517-21 che non sarebbe compatibile né con lo stile dei disegni né con i proprietari indicati sui fogli di Oxford e Parigi; cfr. A. NESSELRATH, in *Raffaello in Vaticano*, Milano 1984, pp. 97-99, 314-15. Già nei primi anni del secolo un conoscitore sensibile come Peruzzi potrebbe aver fatto una tale proposta di restauro.



Verso il 1506-07, probabilmente di nuovo sotto l'influsso di Bramante, egli cambia il suo gotico corsivo in una calligrafia cancelleresca di cui si serve già nel 1507 nella misurazione delle Terme di Diocleziano. Nello stesso 1507 Bramante potrebbe averlo raccomandato al cardinale Carvajal per la progettazione dei mosaici della cappella di S. Elena, restaurata probabilmente da Bramante stesso, nella basilica romana di S. Croce in Gerusalemme²². Tali mosaici rivelano una forte influenza esercitata dagli affreschi orvietani di Signorelli, influenza evidente ancora nei tanti nudi della sala del Fregio, iniziata probabilmente nel 1507-08, quando il pianterreno della Farnesina era praticabile²³. Le piccole figure e le fisionomie della sala del Fregio ricordano ancora quelle delle scene mariane di S. Onofrio²⁴ e un analogo linguaggio stilistico viene adottato anche in alcune delle innumerevoli pitture esterne della villa, che Peruzzi potrebbe aver iniziato intorno al 1508-09 e compiuto nel 1510-11, quando il suo linguaggio era già più maturo²⁵. Entrambi i suoi cicli decorativi della Farnesina seguono l'insegnamento di Mantegna, Signorelli e Bramante e s'ispirano ai soggetti dei sarcofagi e della mitologia antichi²⁶. Nella primavera del 1508 Bramante raccomanda Peruzzi a Giulio II per la decorazione della volta della stanza d'Eliodoro²⁷. Alcune figure come la vergine col vaso e i panni svolazzanti (che anticipa in forma meno classicheggiante l'*Allegoria del sogno* nella loggia di Galatea), il putto nello sguincio corrispondente e alcuni giovani introdotti negli

arabeschi classicheggianti (che ricordano ancora la sala del Fregio) potrebbero essere, almeno in parte, autografe, mentre le variazioni dei rilievi dell'Arco di Tito negli archi e i putti davanti al cielo azzurro sembrano eseguiti da collaboratori come Cesare da Sesto e un certo Baldovino. La mano calligrafica di Peruzzi è ancor più evidente nei chiaroscuri dello scalone della Rocca di Ostia e in un chiaroscuro dell'Uccelliera di Giulio II in Vaticano, cicli decorativi progettati da Peruzzi ma pagati nel dicembre del 1508 e nel marzo del 1509 a Michele Becca da Imola che ne dirigeva evidentemente la realizzazione²⁸. Nelle *Fatiche d'Ercole* della Rocca e nel contemporaneo disegno delle *Virtù e Vizi* a Cracovia l'influsso antico, l'insegnamento anatomico di Signorelli e quello bramantesco nel contorno energetico e nel gioco di luci e ombre sono ancor più espliciti che non nelle immagini della sala del Fregio²⁹.

3. L'incoronazione di Traiano

Su un disegno finora sconosciuto è rappresentata l'*Incoronazione di Traiano*, uno dei rilievi traianei che Costantino aveva fatto inserire nel suo arco trionfale (fig. 2)³⁰, e che Peruzzi aveva già raffigurato in un disegno precedente³¹. Entrambi i disegni sono schizzati con penna e inchiostro bruno, ma quello conservato a Vienna, che misura quasi il doppio (26,5x42 cm.) dell'altro, mostra solo la parte centrale con la Vittoria che incorona l'imperatore e rende ancora più giustizia al carattere particolare dell'arte traiana. Il nome "baltazar de siene", leggibile in alto a destra, sembra scritto da un francofono della prima metà del Cinquecento. Benché i tratteggi a croce ricordino ancora la mano di Bramante, il forte chiaroscuro anticipa già quello più raffaellesco del bozzetto per l'*Europa e il toro* della loggia di Galatea del 1511³². Sul disegno viennese le figure risultano più tridimensionali rispetto a quelle del Louvre, le loro membra più robuste, le loro articolazioni anatomicamente più convincenti e nel loro insieme più simili alle figure degli affreschi nella loggia di Galatea, iniziati da Peruzzi solo nel 1511 circa³³. Nell'*Orsa Maggiore*, probabilmente il primo affresco della loggia, domina ancora l'influsso di Signorelli, la cui grazia sembra riflessa anche nell'espressione della Vittoria del rilievo traiano, mentre l'*Allegoria del sogno* nel campo adiacente della volta mostra fisionomia, capelli e tunica più classicheggianti e ispirati anche al rilievo adrianeo della *Consacrazione di Sabina* nel palazzo dei Conservatori. Questa osservazione, oltre ad essere valida per l'*Allegoria del sogno*, può essere estesa alla *Madonna* di S. Ansano a Dofana³⁴. Il corpo e la corazza del *Perseo* richiamano la figura di Traiano nel disegno e solo nei successivi pennacchi della volta Peruzzi stabilisce un dialogo prima con Andrea Sansovino e Leonardo, poi con Michelangelo e infine con Raffaello³⁵.

Peruzzi sfrutta lo studio dettagliato dei rilievi dell'impero, e di Traiano in particolare, già verso il 1511-12 nei rilievi finti dell'Episcopio di Ostia Antica attribuitigli da Vasari³⁶. Sono composti da motivi copiati quasi testualmente dai rilievi della Colonna di Traiano che Ripanda aveva disegnato, ma superano di gran lunga il livello dei disegni e affreschi a lui attribuibili con qualche certezza, e non solo nel realismo quasi filologico delle armi, strumenti militari e fisionomie, ma anche nella composizione all'antica, come chi scrive ha potuto osservare solo recentemente. Peruzzi avrebbe disegnato sia il sistema decorativo della sala, sia le singole scene e Ripanda - suo presumibile collaboratore a Sant'Onofrio, artista di Chigi, del papa e del cardinale Riario dal 1511 vescovo di Ostia e committente dell'Episcopio - gli avrebbe permesso di basarsi sui suoi disegni. Gli affreschi furono realizzati da diverse mani, e tra esse probabilmente anche quella dello stesso Ripanda. Diversamente da questo ma come Peruzzi in altre opere degli stessi anni, queste scene imitano perfino la qualità lapidea dei rilievi e la loro spazialità poco profonda che non segue le regole della prospettiva centrale - esperimento audace ma non perseguito né da lui né da altri pittori dell'epoca. Peruzzi sfrutta l'*Incoronazione* viennese e le prime autentiche interpretazioni dell'Antico anche nelle sue successive opere fino al Sacco di Roma e in particolare nelle figure femminili: la *Santa Caterina* della cappella Ponzetti, le *Muse* di palazzo Pitti, la donna col bambino della *Presentazione della Vergine* a S. Maria della Pace e le *Virtù* della tomba di Adriano VI ne danno ampia testimonianza³⁷, e non è escluso che l'incisione di Marcantonio Raimondi raffigurante l'intero rilievo dell'Arco di Costantino, come certo anche la sua incisione della *Battaglia con i leoni*, sia fondata su una più matura ricostruzione di Peruzzi³⁸.

¹⁹ FROMMEL, *Baldassare Peruzzi...*, cit., p. 70; ID., *L'esordio romano di Peruzzi...*, cit., p. 169.

²⁰ *Ibidem*, pp. 156-91.

²¹ *Ibidem*, p. 173; ID., *Alberti e l'arco trionfale...*, cit., pp. 13-36; ID., *Mantegna architetto*, cit., pp. 181-88; ID., *Proposte per una revisione del corpus dei disegni di Bramante*, in "Opus Incertum", V, 2010, pp. 39-55.

²² ID., *Progetto e archeologia in due disegni di Antonio da Sangallo il Giovane per Santa Croce in Gerusalemme*, in S. DANESI SQUARZINA (a cura di), *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, novembre 1985), Milano 1989, pp. 382-89.

²³ ID., *Baldassare Peruzzi...*, cit., pp. 61-64.

²⁴ ID., *L'esordio romano di Peruzzi...*, cit., p. 169; FROMMEL, *Die Villa Farnesina...*, cit., pp. 70-79.

²⁵ *Ibidem*, pp. 79-81.

²⁶ ID., *Baldassare Peruzzi...*, cit., pp. 56-59, 61-64.

²⁷ A. NESSELRATH, *La Stanza d'Eliodoro*, in C. PIETRANGELI (a cura di), *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milano 1993, pp. 203-08.

²⁸ FROMMEL, *Baldassare Peruzzi...*, cit., pp. 60-61; NESSELRATH, in *Raffaello in Vaticano*, cit., pp. 150-59; DANESI SQUARZINA, *Gli affreschi...*, cit., pp. 176-77; C.L. FROMMEL, in M.G. BERNARDINI, M. BUSAGLI (a cura di), *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, cat. Mostra (Roma, 25 ottobre 2011-12 febbraio 2012), Milano 2011, p. 270.

²⁹ ID., *"Disegno" und Ausführung...*, cit., pp. 220-22; la variante a Lurky Manor è di altra mano: *Ibidem*, pp. 245-46.

³⁰ Vienna, Dorotheum.

³¹ WICKHOFF, *Beiträge...*, cit., p. 192; C.L. FROMMEL, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XI, 1966-67, pp. 70-71.

³² *Ibidem*, pp. 65-68; ID., *La Villa Farnesina...*, cit., p. 81-90, con bibl.

³³ ID., *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, cit., pp. 65-68.

³⁴ *Ibidem*, pp. 68-69.

³⁵ ID., *La Villa Farnesina...*, cit., pp. 81-90, con bibl.

³⁶ C.L. FROMMEL, *Baldassare Peruzzi...*, cit., pp. 70-71; DANESI SQUARZINA, *Gli affreschi...*, cit., p. 169-80.

³⁷ FROMMEL, *Baldassare Peruzzi...*, cit., pp. 81-83, 114-15, 119-21, 125-28.

³⁸ *Ibidem*, pp. 135-36.



4. Quattro fatiche d'Ercole per il palazzo Massimo alle Colonne?

Peruzzi, come tanti artisti contemporanei, riesce appena a salvarsi dal Sacco di Roma. Per circa sette anni trasferisce la maggiore parte della sua attività nella natia Siena e solamente in autunno 1534, dopo l'elezione di Paolo III, sembra essere tornato permanentemente a Roma, dove muore nel gennaio del 1536.

Il carattere stilistico dei quattro schizzi tondi raffiguranti scene della vita di Ercole suggerisce una data d'esecuzione successiva al 1530 (figg. 4-7). Tali schizzi erano probabilmente destinati al sistema ornamentale di palazzo Massimo alle Colonne, allora l'unico palazzo noto in cui compare un'iconografia chiaramente erculea e in cui Peruzzi è coinvolto a livello sia costruttivo sia decorativo negli ultimi tre anni della sua vita³⁹. I Massimo pretendevano infatti di discendere da Quintus Fabius Maximus e quindi da Ercole. Peruzzi accompagna lo stemma nel soffitto del vestibolo, unico ambiente a essere decorato sotto i suoi occhi, con un rilievo di Ercole bambino che strozza il serpente e orna l'elmo patrizio dello stemma con la battaglia di Ercole contro i centauri⁴⁰. Perfino le piccole losanghe nelle calotte delle esedre laterali del vestibolo mostrano scene delle fatiche di Ercole, come le lotte con il leone di Nemea e Anteo.

Non esistono a palazzo Massimo altri sistemi decorativi risalenti ai tempi di Peruzzi e i tondi in questione potrebbero essere stati destinati a un fregio, come nel caso del S. Giovanni dei Frari a Viterbo, o a una volta, come nel caso della villa le Volte o nella loggia di villa Madama⁴¹. Il diametro dei disegni è di soli 10 cm circa e gli stuccatori o pittori avrebbero probabilmente dovuto aumentarne le dimensioni. La *Lotta con Anteo* e l'*Uccisione dell'uccello del lago Stinfalo* sono elaborati con tratteggi, ma la *Lotta col cinghiale di Erimanto* e quella con *Gerione* sul verso dei due fogli sono solo schizzati rapidamente. Peruzzi propone sul *recto* due scene concepite probabilmente per una decorazione non ancora stabilita, mentre può aver aggiunto le scene sul *verso* in presenza del committente, promettendo di disegnare le altre otto fatiche in futuro.

Come nella sala del Fregio della Farnesina e nello scalone della Rocca di Ostia, egli trae i suoi motivi figurativi da varie fonti e non s'ispira sempre ai prototipi antichi. Nella *Lotta con Anteo* egli segue lo stesso gruppo come Bramante (fig. 1), ma lascia Anteo a sinistra e s'ispira nella sua positura anche alla celebre invenzione del Pollaiuolo. Aggiunge la figura di Ercole bambino col serpente, immagine riconducibile probabilmente alla particolare iconografia della famiglia Massimo (fig. 5).

Nell'*Uccisione dell'uccello del lago Stinfalo* Peruzzi si ispira invece a un sarcofago conservato in Vaticano⁴² e sembra aver conosciuto anche il sarcofago con le fatiche di Ercole a palazzo Altemps (fig. 4). Egli rappresenta Gerione in forma di tre giovani armati, uno dei quali già ucciso dall'eroe mitologico, e sullo sfondo a destra accenna alla presenza dei buoi che Gerione custodiva (fig. 6). I tondi richiedevano una composizione diversa dai loro prototipi, perciò Peruzzi si trova costretto a ricorrere a degli espedienti per occupare tutti gli spazi: ad esempio, nella *Lotta col cinghiale di Erimanto* egli stabilisce una notevole distanza tra Ercole e il cinghiale (fig. 7), mentre nell'*Uccisione dell'uccello del lago Stinfalo* egli aumenta le dimensioni del mostro volante fino a trasformarlo in una sorta di drago che oscura il sole.

Già gli affreschi della Farnesina e i mosaici della cappella di S. Elena dimostrano che Pe-

³⁹ H.W. WURM, *Der Palazzo Massimo alle Colonne*, Berlin 1965; C.L. FROMMEL, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, vol. II, pp. 233-50.

⁴⁰ WURM, *Der Palazzo Massimo...*, cit., pp. 84, 241, 256, 260-61, 274, tavv. 53b, 56-58.

⁴¹ FROMMEL, *Baldassare Peruzzi...*, cit., pp. 84-85, 101-04.

⁴² W. AMELUNG, *Die päpstlichen Sammlungen im Vatikan. Die städtischen Sammlungen auf dem Kapitol. Antiquarium Comunale und Museo Barracco*, II, Leipzig 1912, p. 80.

⁴³ FROMMEL, *Baldassare Peruzzi...*, cit., pp. 101-04.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 160-62.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 78, 149-50; ID., *Peruzzi's römische Anfänge...*, cit., pp. 180-81.



6-7. Baldassarre Peruzzi.
 "Fatiche di Ercole" (coll. privata).

ruzzi aveva imparato a elaborare composizioni di ogni genere e formato (tondo, ovale, pseudo-ovale, poligonale) e i quattro disegni per la loggia di villa Madama, risalenti al 1521-22, sono forse i più vicini ai tondi di Ercole⁴³. Nel giro di circa dodici anni lo stile di Peruzzi è però notevolmente cambiato: anche i contemporanei bozzetti per un'allegoria neoplatonica, per l'*Atlante* e per una *Sacra Conversazione* presentano una linea meno forzata, più fluida, e figure meno scultoree e più parallele alla superficie dell'immagine⁴⁴. Come nel dipinto raffigurante *Aurora e Cefalo* e nelle scene di Apollo incise dal Maestro del Dado, le figure stabiliscono un rapporto più organico con lo sfondo e costituiscono un più coerente tessuto pittorico rispetto alle opere precedenti⁴⁵. La figura umana in forma antica rimane il suo soggetto principale, al quale aggiunge sfondi poco innovativi. Ormai egli conosce così bene l'anatomia e sia l'arte antica che quella contemporanea da poter concepire posture complesse senza averle studiate attraverso un modello. Rispetto alle decorazioni della Farnesina, le sue interpretazioni delle *Fatiche di Ercole* non mostrano differenze sostanziali. Peruzzi non conferisce alle sue creazioni un carattere più simbolico, demoniaco o tragico, che corrisponderebbe all'atmosfera successiva al Sacco, come invece fanno sia Peruzzi stesso nell'architettura di palazzo Massimo, sia Michelangelo nei contemporanei disegni per Tommaso Cavalieri. Nonostante i gesti violenti compiuti da Ercole, si percepisce ora però in Peruzzi la mancanza della forza che esprimevano le sue opere giovanili e, nonostante la grande maestria raggiunta, si avverte il rischio di una caduta nella routine e nel decorativismo, fenomeno frequente nell'arte degli eredi del primo Cinquecento. Gli ultimi schizzi di Peruzzi sono ormai distanti dalle vigorose e innovative scoperte pionieristiche del giovane maestro, come l'*Incoronazione di Traiano*.