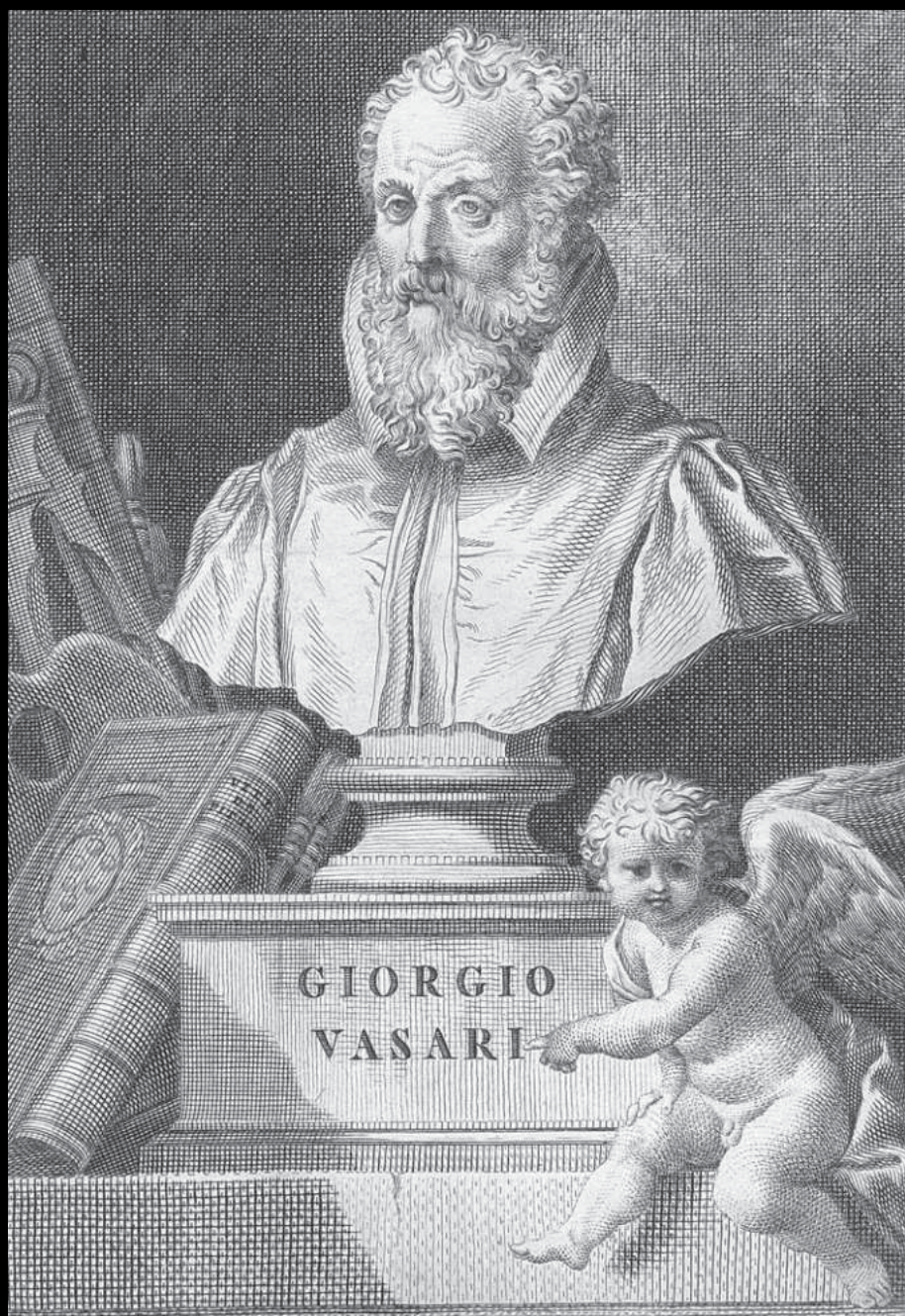




ACCADEMIA DEI ROZZI

Anno XIX - N. 36



G. Cades, G.B. Leonetti, *Ritratto di Giorgio Vasari*, incisione su rame (1790 c.).

Gli architetti senesi Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, Francesco di Giorgio Martini e Baldassarre Peruzzi, nelle *Vite* di Giorgio Vasari

Nel 2011, anno in cui ricorreva il cinquecentesimo anniversario della nascita di Giorgio Vasari (1511-1574), sono state numerose in tutta Italia le iniziative culturali (mostre, convegni, pubblicazioni) che hanno ricordato la straordinaria figura dell'artista aretino.

Vasari non fu solo uno straordinario architetto, scultore e pittore: fu anche un instancabile biografo. La monumentale opera storiografica delle *Vite* ebbe un'enorme fortuna editoriale. Con Vasari vivente, vi furono le due edizioni fiorentine: torrentiniana nel 1550, dedicata a Cosimo di Medici, Duca di Fiorenza, e la giuntina nel 1568, dedicata a quello che nel frattempo era diventato il Duca di Fiorenza e di Siena. Successivamente alla sua morte, numerose furono le riedizioni, tra cui si ricorda la sesta, del 1799, pubblicata proprio a Siena a cura dello storico senese Della Valle. Le *Vite* rappresentano un'importante fonte di storiografia artistica, per quanto imprecisa se criticamente letta con gli strumenti cognitivi attuali.

In collaborazione con la Questura di Siena che ha messo a disposizione la bellissima chiesa della Visitazione, la Soprintendenza per i beni architettonici e paesaggistici di Siena e Grosseto, nell'ambito delle Giornate Europee del Patrimonio, ha organizzato un incontro sul tema *Gli architetti senesi nelle Vite di Giorgio Vasari*, tenutosi il 24 settembre 2011. Grazie a tre appassionati studiosi di storia dell'architettura in generale, ed in particolare di architettura senese (Felicia Rotundo, Bruno Mussari e Margherita Eichberg), è stato possibile offrire una rilettura guidata delle biografie di quattro architetti senesi (o meglio, per dirla alla Vasari, *sanesi*) ricompresi nelle sue *Vite*: Agostino di Giovanni, Agnolo di Ventura, Francesco di Giorgio Martini e Baldassarre Peruzzi.

L'iniziativa è stata allietata anche da momenti musicali offerti da due giovani flautiste, Caterina Soricaro e Deianira Iozzi, formatesi all'Istituto Musicale "Franci" di Siena e da una piacevole degustazione di prodotti locali offerti da un'azienda agricola del Chianti senese. Cornice di eccezione, offerta culturale, musicale ed enogastronomica: nell'anno del 150° anniversario dell'Unità d'Italia, in un momento di grande preoccupazione per la generale situazione di profonda ed angosciata crisi non solo economica, ricordare la straordinaria ricchezza del nostro patrimonio culturale, nelle sue diverse articolazioni, con l'aiuto di appassionati ricercatori e musicisti, può fare intravedere una speranza di rinascita.

EMANUELA CARPANI
*Soprintendente per i Beni architettonici
e paesaggistici di Siena e Grosseto*



Il ritratto di Agostino di Giovanni nell'incisione che correda l'edizione delle *Vite* vasariane annotata da Guglielmo della Valle, Siena, Pazzini Carli, 1791-5.

Le vite di Giorgio Vasari: Agostino et Agnolo scultori et architetti sanesi

di FELICIA ROTUNDO

“Fra gl'altri che nella scuola di Giovanni e Nicola scultori pisani si esercitarono, Agostino e Agnolo scultori senesi, de quali al presente scriviamo la vita, riuscirono secondo que' tempi eccellentissimi”¹

Così Giorgio Vasari inizia la *vita* di Agostino di Giovanni e di Agnolo di Ventura, scultori e architetti senesi² dei quali ancora oggi ben poco conosciamo e la cui attività di architetti è per molti aspetti ancora da indagare ma essi, sulla scorta di Vasari, hanno goduto di un'ampia fortuna critica nella storiografica artistica fino alle soglie dell'Ottocento³.

Tuttavia non in quanto architetti ma è bensì per essere stati scultori “eccellentissimi” ed allievi di Giovanni Pisano, per giunta, che Vasari dedica loro una vita anche se a proposito di Agostino dice che egli era “a quell'arte [la scultura], non meno inclinato, che alle cose d'architettura...”

Secondo ancora la testimonianza del Vasari, Agostino ed Agnolo, fratelli, nati da padre e madre senesi, ebbero antenati quegli architetti che, sotto il governo dei tre Consoli, nel 1190 condussero a perfezione Fontebranda e l'anno dopo la Dogana ed altre fabbriche della città⁴.

Agostino si sarebbe formato nella bot-

tega di Giovanni Pisano; nel 1285, “non avendo più che quindici anni andò a star seco Agostino per attendere alla scultura...” e “sotto la disciplina di Giovanni, mediante un continuo studio, trapassò in disegno, grazia e maniera tutti i condiscipoli suoi, intanto che si diceva per ognuno, che *egli era l'occhio diritto del suo maestro*”. Secondo Vasari, Agostino avrebbe collaborato insieme ad altri allievi, all'esecuzione dei portali della facciata del Duomo di Siena condotta da Giovanni Pisano dal 1285 fino al 1296⁵.

Attualmente si crede però che Agostino non sia nato prima del 1285 e che sia cresciuto nell'ambito di un'altra bottega senese, forse quella di Camaino di Crescentino⁶, padre del più noto Tino di Camaino, col quale Agostino condivide alcuni aspetti stilistici. Ciò è avvalorato da dati storici inconfutabili: la prima notizia che lo riguarda risale infatti solo all'anno 1310 quando contrasse matrimonio con Lagina di Nese dal quale nacquero i due figli entrambi scultori, Domenico (notizie dal 1343- ante 1370) e il ben più noto Giovanni (1310ca.-1348) e fu con quest'ultimo, eletto operaio del duomo di Siena nel 1340, che Agostino collaborò spesso durante la sua attività dal 1310 fino al 1347 anno della sua morte⁷.

¹ G. VASARI *La vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, ed. consultata Trieste 1862 pp. 110-114.

² Questa *vita* viene dopo quelle di Cimabue (la prima), di Arnolfo, Nicola e Giovanni Pisano, di Gaddo Gaddi, di Margaritone e di Giotto.

³ Un contributo alla conoscenza della loro attività di scultori è fornito nella recente pubblicazione a cura di ROBERTO BARTALINI, *Scultura Gotica Senese (1260-1350)*, Torino, Allemandi per Fondazione Monte dei Paschi, 2011, pp. 263-301.

⁴ Fontebranda ricordata fin dal 1081 venne finita nel 1193 mentre la dogana invece fu incominciata nel 1194 da un maestro Bellarmino.

⁵ Giovanni Pisano diresse la costruzione della facciata del duomo dal 1285 fino al 1296 quando, a causa di uno scandalo relativo all'uso di marmi ammalorati, fu costretto a lasciare Siena in fretta e furia. Si veda ENZO CARLI, *Il duomo di Siena*, Genova Sagep, 1979, p. 48.

⁶ Crescentino di Camaino proseguì l'opera di decorazione scultorea della facciata del Duomo lasciata interrotta da Giovanni Pisano nel 1297. Su questo artista si veda S. COLUCCI, in *Scultura Gotica Senese cit.*, 2011, pp. 92-105.

⁷ R. BARTALINI *Scultura Gotica...*, cit., pp. 263-273.



Monumento funebre di Guido Tarlati, Arezzo, Cattedrale.



Monumento funebre di Guido Tarlati, rilievi raffiguranti l'assedio di Caprese e il Comune in Signoria.

Agnolo sarebbe stato invece, secondo quanto afferma Vasari, il fratello minore di Agostino e da quest'ultimo portato ad imparare la scultura presso la bottega del maestro Giovanni Pisano. "E perché nelle persone che si amano si disiderano, sopra tutti gli altri beni..... la virtù che sola rende gli uomini grandi e nobili, e, più, in questa vita e nell'altra felicissimi, tirò Agostino, con questa occasione di Giovanni⁸, Agnolo suo fratello minore al medesimo esercizio ... il praticar d'Agnolo con Agostino e con gli altri scultori, gl'aveva di già, vedendo l'onore e utili che traevano di cotal arte, l'animo acceso d'estrema voglia e desiderio d'attendere alla scultura: anzi prima che d'Agostino a ciò avesse pensato, aveva fatto Agnolo nascostamente alcune cose".

Non si tratta però del fratello di Agostino, come ci dice Vasari, ma di Agnolo di Ventura altro artista senese che svolse la sua attività sia autonomamente sia come collaboratore di Agostino. Insieme firmarono il monumento funebre del vescovo Tarlati nel duomo di Arezzo, del 1330 come recita l'iscrizione nella base: "HOC OPUS FECIT MAGISTER AGUSTINUS ET MAGISTER ANGELUS DE SENIS M.CCC.XXX" opera condotta, dice Vasari, "con miglior arte et invenzione e con più diligenza, che fusse in alcuna cosa stata condotta mai a' tempi loro".

Si tratta di un grande sepolcro a baldachino con timpano cuspidato sovrastante un ampio vano dove un tempo doveva esserci la statua del vescovo. La camera funebre è aperta sul davanti in modo da lasciar scorgere l'immagine del vescovo giacente. Sotto di essa su quattro file vi sono sedici

pannelli, e non dodici come scrive il Vasari, che illustrano episodi della sua vita (dalla elezione alla cattedra vescovile nel 1313 alla sua morte) intervallati da statuette del vescovo tutte decapitate nel 1341 al tempo della cacciata da Arezzo di Pier Sacconi e dei Pietramaleschi alleati dei Tarlati⁹. Posto nella cappella del Santissimo Sacramento il monumento fu trasferito nel 1783 sulla parete sinistra della cattedrale per ordine del vescovo Niccolò Marcacci e in quell'occasione furono restaurati i rilievi e reintegrate le parti mancanti.

Non disponiamo che di poche sporadiche notizie dei due artisti. Secondo la tradizione furono scultori e architetti civili e militari, ma furono impegnati anche in lavori di idraulica. Nei documenti sono citati in veste sia di *magister lapidum* che di operai.

Vasari dice esplicitamente che Agostino e Agnolo ebbero incarichi pubblici da parte dal Comune di Siena: "Furono l'uno e l'altro [Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura] fatti architetti del pubblico".

Palazzo Comunale – Torre del Mangia – Fonte Gaia

I loro nomi ricorrono in riferimento ai lavori del Palazzo Comunale in diversi momenti della vasta costruzione che si protrasse nell'arco di ben quarantasei anni: dal 1297-98 quando si dette inizio ai lavori di ampliamento del vecchio Bolgano¹⁰ fino al 1344 quando fu terminata la torre del Mangia¹¹.

⁸ Vasari si riferisce ai lavori della facciata del Duomo di Siena iniziati da Giovanni Pisano nel 1285.

⁹ E. CARLI, *Agostino di Giovanni* in "Dizionario Biografico degli Italiani", II, pp. 483-484.

¹⁰ Il Bolgano era la Zecca dove si batteva la moneta, la cui esistenza costituì il nucleo originario del palazzo. La porta di accesso si trovava in corrispondenza con la piazza del Mercato ed era composto da più di un piano dal momento che i documenti citano delle stanze sopra ove si custodivano le armi di proprietà del Comune. Nella prima metà del XIII secolo furono effettuati svariati interventi edilizi negli edifici della dogana e del Bolgano, particolarmente rilevanti quelli 1246. I due edifici dovevano essere limitrofi.

Si veda MICHELE CORDARO, *Le vicende costruttive*, in *Il Palazzo Pubblico di Siena*, a cura di C. Brandi, M. Cordaro e G. Borghini, Milano, Pizzi, 1983, p. 31.

¹¹ Per le fasi costruttive del palazzo Pubblico si veda soprattutto M. CORDARO, *Le vicende... cit.*, pp. 33-36.

Secondo quanto riportato da S. Tizio la prima elevazione del 1297-98 riguardò i primi due ordini di finestre della parte centrale del palazzo mentre l'ultimo ordine di finestre, le tre bifore con arco a tutto sesto e l'attuale merlatura e il campanileto a vela all'angolo sinistro, dove sarà poi collocata la "Martinella" risale, invece, secondo quanto riportato da Tommasi, ai lavori di ampliamento del 1326.



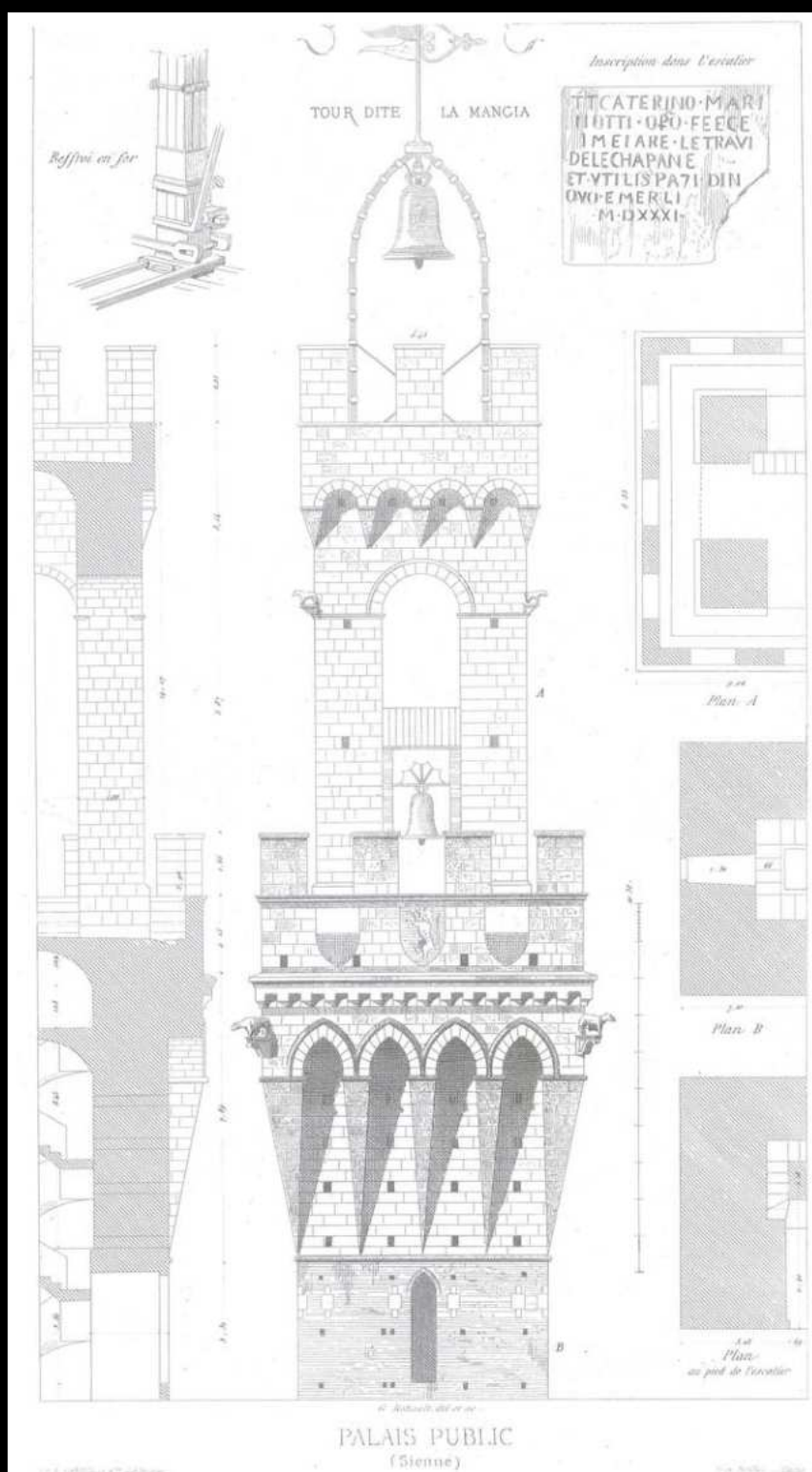
MAISON, del.

HILL, CHAUVET

HOTEL DE VILLE DE SIENNE

d'après les dessins de M. E. HÉBRARD

M. E. Hébrard, ricostruzione del Palazzo Pubblico di Siena nell'assetto trecentesco
(stampa in eliografia, primi anni XIX sec.).



G. Rohault de Fleury, rilievi architettonici del castello della Torre del Mangia
(incisione su rame da *La Toscane au moyen age*, Parigi, 1873).

La costruzione dell'intero palazzo pubblico si deve al governo dei signori Nove, difensori del Comune e del Popolo, della città e dello Stato di Siena e della sua giurisdizione, che governarono la città dal 1287 fino al 1355. Erano una oligarchia costituita da mercanti e da banchieri, appartenenti al popolo e al partito guelfo, dalla quale erano esclusi i nobili, i giudici e i notai.

Sotto i Nove la città di Siena raggiunse il suo massimo splendore. Essi favorirono un gran numero di progetti destinati ad accrescere il prestigio di Siena come il Campo, il Palazzo Pubblico, la torre del Mangia, il progetto della nuova cattedrale e la nuova sede dell'Ospedale di Santa Maria della Scala oltre alla costruzione delle di una nuova cinta muraria e di alcune porte tra le quali quelle di Romana e dei Tufi.

In riferimento al palazzo Pubblico tuttavia i nomi di Agostino di Giovanni (not. dal 1310 al 1347) e di Agnolo di Ventura (not. dal 1311 al 1349) non possono però essere indicati come suoi architetti, come si riteneva. Il Palazzo, realizzato nell'arco di quasi sessant'anni, non fu il risultato di un progetto unitario né tantomeno si può pensare, dunque, all'esistenza di architetti o maestri progettisti con ruoli prevalenti. Nei documenti non si parla di progettisti o degli esecutori dei lavori ma bensì di "operai", una sorta di appaltatori moderni che avevano il compito di dirigere i lavori e di pagare gli esecutori degli stessi. Il nome di alcuni di loro, compresi anche Agostino e Agnolo, artefici di singole parti del palazzo, è riportato nelle *Historiae Senesi* di Malavolti¹² e di Tommasi¹³.

Proprio in riferimento ai lavori di costruzione del palazzo pubblico il Vasari parlando di Agostino afferma "E perché attesero non solamente alla scultura, ma all'architettura ancora, non passò molto tempo che, reggendo in Siena i Nove, fece Agostino il disegno del lor palazzo in Malborghetto, che fu l'anno 1308".

Si trattava dell'ala dei signori Nove, che comprendeva anche una cappella oggi non più esistente, costruita tra il 1308 ed il 1309 sotto la direzione di Paolo di Giovanni di Guido, e terminata prima del 1310 anno in cui questi vi andarono a risiedere.

L'ampliamento del Palazzo dalla parte di Malborghetto con la costruzione dell'ala dei Signori Nove è attribuita ad Agostino di Giovanni, oltre che da Vasari, anche da Malavolti (1599) che riporta: "1307. Accrebbero i Sanesi l'anno seguente col disegno d'Agostino architetto sanese il Palazzo Pubblico dalla banda di Malborghetto, d'onde si va nella Strada di San Salvatore..." Se la notizia fosse corretta, si tratterebbe dunque della prima opera nota di Agostino in qualità di operaio del palazzo pubblico ma tale attribuzione, però, non trova riscontro nei documenti d'archivio.

Difficile tuttavia riconoscere allo stato attuale del palazzo, le parti edificate nel primo decennio del Trecento. Certamente di mano di Agostino è il portale di accesso all'ala dei Nove, risalente però al 1340 e realizzato in collaborazione con il figlio Giovanni. Come gli altri portali del palazzo è in pietra calcarea caratterizzato da un arco a sesto acuto circoscritto da una cornice in serpentina. Sull'intradosso insiste un altro arco a sesto ribassato. A differenza degli altri reca un apparato scultoreo: il *leone rampante* (*stemma del Capitano del Popolo*) tra due *lupe* che allattano *Romolo e Remo* nel timpano, opera di Agostino di Giovanni, e la statua di *Sant'Ansano*, posta al culmine dell'arco acuto decorato da un motivo vegetale che si deve invece del figlio Giovanni di Agostino¹⁴.

L'attività di Agostino e di Agnolo nel Palazzo Pubblico è difatti accertata soltanto più tardi tra il 1331 ed il 1344 in riferimento ad altre parti dell'edificio e della torre del Mangia. I loro nomi compaiono una prima volta in un documento datato 10 giugno 1331 quando essi, insieme a maestro Rosso, ricevettero 200 lire per la costruzione delle

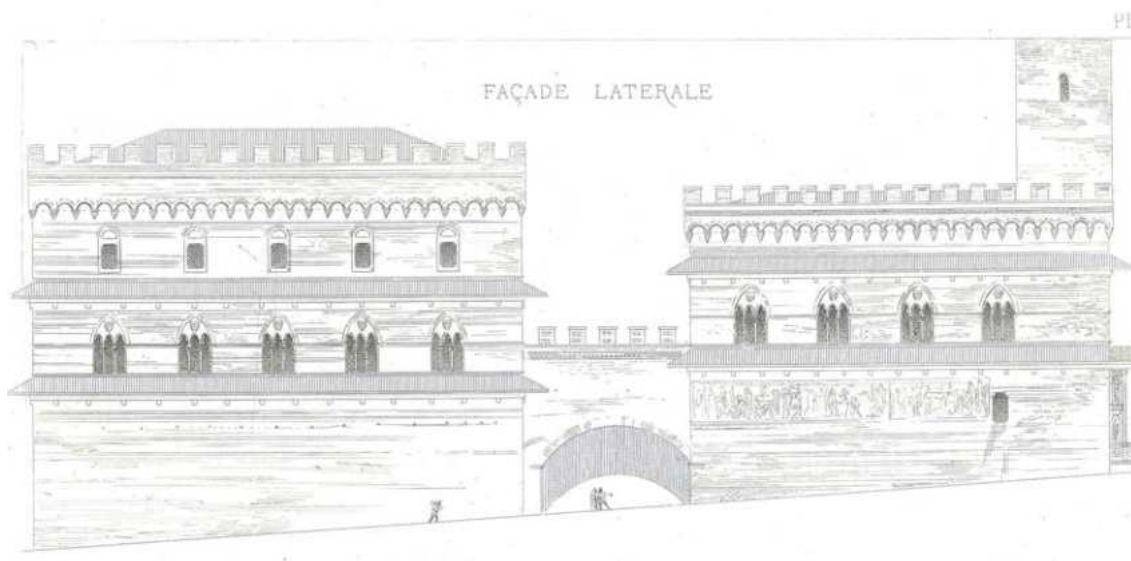
¹² ORLANDO MALAVOLTI, *Dell'istoria di Siena*, Venezia, Marchetti, 1599.

¹³ GIUGURTA TOMMASI, *Dell'istorie di Siena*, Venezia, Pulciani, 1625.

¹⁴ Si vedano i saggi relativi ai due artisti in *Scultura Gotica Senese... cit.*, a cura di R. Bartolini, pp. 279-351.



Siena, Palazzo Pubblico, ala dei Nove.



G. Rohault de Fleury, l'ala del Palazzo Pubblico di Siena in affaccio sulla via Salicotto (incisione su rame da *La Toscane au moyen age*, Parigi, 1873).

volte del palazzo “in quo solitum erat Curiam retinere”.

Si trattava probabilmente della residenza del podestà che si trovava sul lato opposto all'ala dei signori Nove, verso Malcucinato. Questo corpo di fabbrica, che fu in parte coperto in facciata dalla posteriore Cappella e dal quale sorge la Torre del Mangia, prospetta con il fianco lungo la via laterale di Malcucinato (oggi via di Salicotto) e con il retro sulla sottostante Piazza del Mercato.

Iniziato a costruire, contemporaneamente alla torre, fra il 1325 ed il 1327 questo edificio che rappresentò un vero e proprio ampliamento del palazzo, fu completato però soltanto nel 1343 ed ebbe lo scopo di aggiungere nuovi ambienti al complesso e principalmente per ricavare nei suoi sotterranei le prigioni (1330) e ai piani superiori, le stanze ed uffici per il podestà e per i suoi “famegli” (1330-37) ed infine per dotare il palazzo stesso di un più ampio salone per il gran consiglio¹⁵.

Con questo vasto e complesso intervento il palazzo assunse la configurazione definitiva, quale ci è pervenuta fino ad oggi ad esclusione delle sopraelevazioni e tra-

sformazioni seicentesche, alcune delle quali operate da Carlo Fontana nel 1680. Dai documenti e dalle cronache dell'epoca, prima fra tutte quella di Agnolo di Tura, risulta che la prima pietra della torre del Mangia fu posta il 12 ottobre o il 3 novembre del 1325, la nuova sala del consiglio era fatta nel 1327 e l'edificio delle carceri, nel 1329, era costruito fin sopra le volte; l'anno seguente vi furono trasferiti, infatti, i prigionieri che prima si detenevano nel palazzo Alessi. Nel 1330 anche il palazzo del podestà era compiuto come prova il fatto che in quello stesso anno vi andò ad abitare il podestà messer Guido marchese di Monte Sante Marie.

Dai documenti risulta che ai lavori per quest'ala del Palazzo presero parte, oltre che Agostino ed Agnolo come riferisce Malavolti, molti altri maestri tra i quali gli “operai” Minuccio di Tura Bonichi citato nel 1329 e Minuccio di Scotto nell'anno successivo, ai quali subentrarono per la costruzione dalla parte di Salicotto e del Mercato, Ghino di Giovanni e Ghino di Ser Nello.

Oltre che per i lavori delle volte del palazzo del Podestà il solo nome di Agostino

¹⁵ Questo salone fu poi trasformato in teatro da Bartolomeo Neroni detto il Riccio nel 1560 PIERO TORRITI, *Tutta Siena contrada per contrada*, Firenze, Bonichi, 1988, p. 28). Aveva anche una grande sala in

cui risiedeva ed amministrava la giustizia il podestà e che corrisponde oggi alla sala del Risorgimento. (P. TORRITI, *Tutta Siena... cit.*, pp. 26, 433, n. 9).



Siena, Palazzo Pubblico, portale dell'ala dei signori Nove.

di Giovanni è associato a due momenti della costruzione della torre mentre sia Vasari che Tommasi assegnano ad entrambi il disegno della pianta.

Vasari in proposito afferma: “Nel medesimo tempo si fece la sala del consiglio maggiore nel palazzo del pubblico e così fu con ordine e col disegno dei medesimi [Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura] condotta al suo fine la torre [Torre del Mangia] del detto palazzo l'anno 1344”.

La costruzione della Torre, alta 87 metri, iniziata come prima ricordato nel 1325, fu affidata ai fratelli Francesco e Muccio di Rinaldo aretini (1338-40) sotto la direzione

di maestro Agostino di Giovanni al quale, come operaio della torre, venne pagato nel 1339 il dovuto salario quando era giunta oltre l'altezza della residenza del podestà¹⁶. Nel 1343 la costruzione era quasi al termine tanto che vi fu posta una campana; l'ultima parte con il coronamento in travertino risale però solo al 1348 e il suo disegno si deve a Maestro Lippo pittore, quasi certamente Lippo Memmi, cognato di Simone Martini¹⁷.

Ancora come architetti “del pubblico” Agostino ed Agnolo furono impegnati, a detta di Vasari, nella realizzazione delle condotte dell'acqua e di una fontana in piazza del Campo che fu sostituita, come noto, nel

¹⁶ M. CORDARO *cit.*, p. 36 e segg.; P. TORRITI, *cit.* p. 29 e p. 434 note n. 17 e n. 18.

¹⁷ P. TORRITI, *cit.* p. 434 n. 18.



Ambrogio Lorenzetti, probabile veduta di Porta Romana, dettaglio nell'affresco del *Buon Governo*, Siena, Palazzo Pubblico.



Siena, Porta Romana vista dall'interno delle mura.

secolo dopo dalla fonte Gaia commissionata dal Comune a Jacopo della Quercia nel 1409 e portata a compimento nel 1419. A questo proposito lo storiografo aretino riferisce che “Deliberarono[i signori Nove] di fare una fonte pubblica in su la piazza principale dirimpetto al palagio della Signoria... eglino condussono per canali di piombo e di terra, ancor che molto difficile fusse, l'acqua di quella fonte, la quale cominciò a gittare l'anno 1343 a dì primo di giugno”.

Nel campo dell'ingegneria idraulica essi avevano maturato grande esperienza e perizia tecnica durante la loro precedente attività a Bologna dove, condussero lavori di idraulica per arginare il fiume Po che era straripato tra Mantova e Ferrara e per i quali essi acquistarono fama e “furono dai Signori di Mantova e dagl'Estensi con onoratissimi premi riconosciuti”.

La fama di questi artisti è inoltre legata a svariate altre opere architettoniche, condotte nel secondo e nel terzo decennio del Trecento, alcune delle quali gli sono attribuite da Vasari senza alcun fondamento documentario. Tra queste va ricordata la loro presunta partecipazione ai lavori per la *facciata del Duomo che è volta a settendrione* (battistero)

che fu fatta nel 1317, “per loro ordine” ma che in realtà i loro nomi non compaiono tra gli artisti che operarono nel duomo di Siena di cui, all'epoca, era capomastro Camaino di Crescentino, padre del più noto Tino di Camaino.

“L'anno 1321, col disegno de' medesimi, si cominciò a murare la porta Romana, in quel modo che ell'è oggi, e fu finita l'anno 1326”. Ai due artisti Vasari riferisce anche il rifacimento della porta Tufi e il disegno della chiesa e convento di San Francesco, incominciati il medesimo anno (1326). Tuttavia soltanto la Porta Romana, principiata nel 1327 si deve sicuramente al disegno di Agnolo di Ventura. La porta è rappresentata nella stessa forma nell'affresco degli *Effetti del Buon Governo* che Ambrogio Lorenzetti dipinse nel 1338-1340 nella Sala delle Balestre o della Pace nella sala, cioè, dove si riunivano i Nove

È probabile che per un certo periodo il percorso dei due artisti si sia diviso. Ciò deve essere avvenuto una prima volta intorno al 1326-1327 quando incontriamo per la prima volta Agnolo di Ventura come unico autore delle porte di Romana e poi negli anni 1335-36 quando, mentre Agnolo si spostava nelle

città umbre e toscane dedicandosi per lo più all'architettura militare¹⁸, Agostino di Giovanni rimase a Siena a dirigere la bottega di famiglia e collaborando con i figli Giovanni e Domenico in opere di scultura¹⁹.

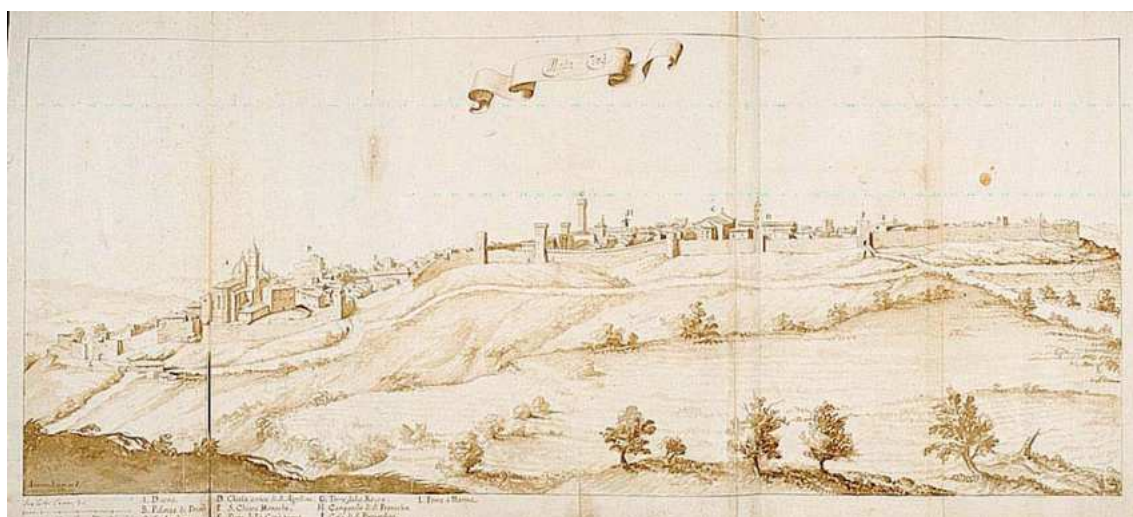
Fortezza di Massa Marittima 1336

Agnolo di Ventura ebbe, infatti, come risulta dalle fonti documentarie, un ruolo principale nella costruzione della fortezza di Massa Marittima, condotta per conto del Comune di Siena. A partire dalla prima metà del Duecento, Massa si era orientata sempre più verso un'alleanza con Siena che si fece garante nelle liti tra il Comune e gli Aldobrandeschi e i Pannocchieschi; nel 1274 fu istituito un patto di alleanza, rafforzato nel 1307 e conclusosi nel 1335, che segnò la definitiva sottomissione politica di Massa alla repubblica senese. L'interesse di Siena verso la località maremmana era dovuto principalmente alla ricchezza del distretto minerario. Già nel 1336 le autorità senesi acquistarono il castello vescovile di Monteregio e promossero la costruzione di un cassero.

Sul ripiano tra la città Vecchia e la Città

Nuova i massetani avevano eretto la torre del candelieri, simbolo del potere civico in contrapposizione al potere dei vescovi insediati nel vicino castello di Monteregio. La sua costruzione, recita l'iscrizione, risale al '1228' al tempo del podestà Tedice Malabarba di Pisa. Sull'angolo a destra si legge un'altra iscrizione, mutila, sotto la quale sono rappresentati due teste umane e, tra di esse, un pesce ed il collo di un'oca. Variamente interpretata, essa si riferisce probabilmente, secondo lo storico Petrocchi²⁰, ai rappresentanti della giustizia cittadina. A pianta quadrata formata da grossi conci di pietra disposti a filaretto fu successivamente collegata mediante un ardito arco alla fortezza costruita dai senesi nel 1337.

Dopo la conquista senese infatti e per assoggettare i massetani ribelli, i senesi acquistarono dal vescovo Galgano Pagliericci, in cambio del pagamento di un censo annuo, il Castello di Monteregio e le sue adiacenze per erigervi una fortezza assunta a simbolo di sovranità sulla Maremma e per opporre una valida difesa contro le repubbliche rivali di Pisa e Firenze nonché contro gli stessi



G. Battista Ruggieri, veduta generale di "Massa Città", disegno a penna, fine XVII sec.

¹⁸ Agnolo di Ventura avrebbe diretto insieme con i maestri Guido di Pace e Meo di Rinaldo le fortificazioni di Grosseto nel 1333 e alcuni anni dopo i lavori alla fortezza senese di Massa Marittima. Si veda a questo proposito L. PETROCCHI, *Massa Marittima. Arte e storia*, Firenze, Venturi, 1900, pp. 109-118.

¹⁹ Agostino potrebbe aver partecipato alla edificazione del Duomo di Grosseto, dove la decorazione scultorea rimanda all'arte sua e di suo figlio Giovanni (formelle conservate al Museo archeologico e d'arte della Maremma) (Garzelli, 1973).

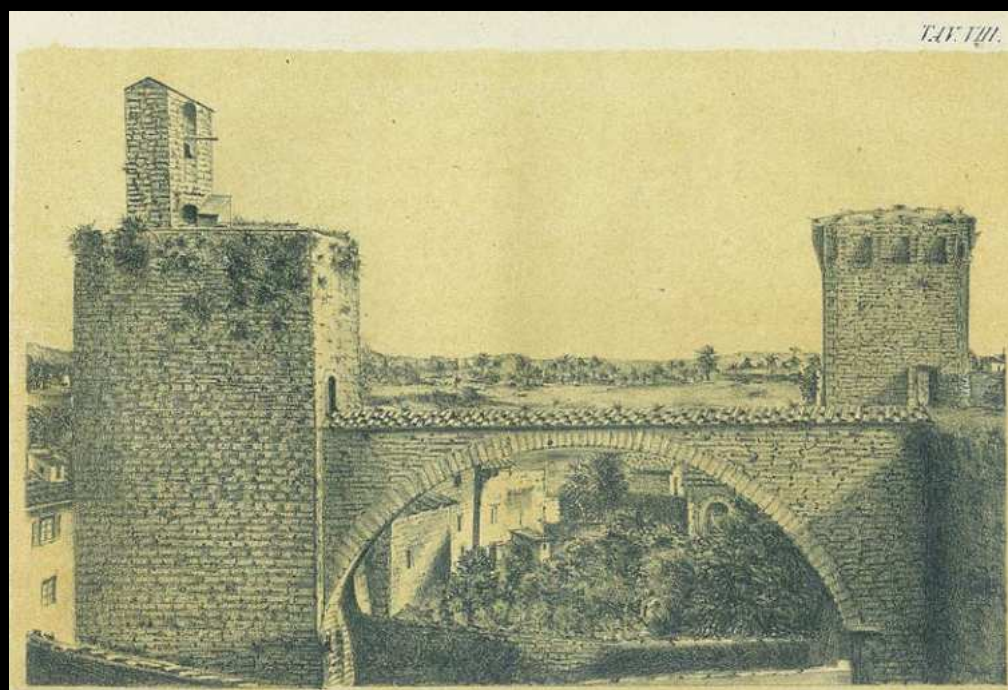
²⁰ L. PETROCCHI, *cit.*, pp. 103-108.



**Pianta di Massa Marittima e delle relative fortificazioni, rilievo a penna
tratto da S. BURALI *Il Soldato del Capitano Serafino Burali nobile aretino...*
(manoscritto nella Biblioteca comunale di Arezzo).**



A. Terreni, del. e G. Pera, inc., Veduta dell'Arco di Massa, acquatinta, da *Viaggio Pittorico della Toscana*, Firenze, 1801-3.



Sconosciuto litografo del XIX sec., veduta dell'arco senese e della torre del Candelieri, da S. Galli di Modigliana, *Memorie storiche della città di Massa Marittima...*, Massa M.ma, 1871.

massetani in caso di rivolta. I lavori iniziarono probabilmente nel 1337 con la costruzione di un doppio recinto di mura in travertino avente un'ampiezza massima di 42 metri fin quasi a combaciare in corrispondenza della Porta alla Silici dove la distanza tra le due cortine di mura era di appena quindici metri. Queste mura circondarono anche il castello di Monteregio il quale, attestato fin dagli inizi del XII secolo come residenza vescovile fu oggetto, nel corso dei secoli, di svariati interventi, fino ad essere definitivamente trasformato, nel 1744, per iniziativa del granduca Francesco III dei Medici, ed adibito ad ospedale.

La realizzazione della fortezza produsse, di conseguenza, la netta separazione tra la città vecchia e la città nuova collegate soltanto attraverso la Porta delle Silici. Al di sopra dell'arco di questa porta è murata infatti un'iscrizione che riferisce della costruzione della fortezza avvenuta nel 1337; al di sopra di questa lo stemma di Niccolò Spannocchi e la data "1524-25" indica probabilmente lavori di restauro effettuati in quegli anni. Nella parete sinistra di questa stessa porta si vede anche una porta murata che permetteva l'accesso alla torre senese. Le mura costruite con grossi blocchi squadri in travertino e munite di torri quadrangolari come quella detta dei "senesi" presso la porta delle Silici, presentano un coronamento ad archetti guelfi su entrambi i lati. All'interno della piazza fu costruita una cisterna per l'approvvigionamento idrico della guarnigione ed una larga galleria che metteva in comunicazione con la città vecchia, forse fino alle fonti dell'Abbondanza. L'antica torre massetana del Candeliere fu unita al cassero senese mediante un ardito arco di collegamento, elemento quest'ultimo di grande originalità che non trova paragoni in altre fortificazioni dell'epoca. I lavori furono condotti dai maestri senesi, i cui nomi compaiono nei documenti fin dal 1335, tra i quali Piero di Gregorio e soprattutto il più noto Agnolo di Ventura che viene qualificato come "ma-



Massa M.ma, particolari delle fortificazioni in prossimità di Porta alle Silici e dell'arco senese.

²¹ Per i documenti si veda in ASS, *Libro di Biccherina* n. 183 c. 63, doc. 1335 dicembre 31 e ASS, *Libro di Biccherina* n. 185 c.17, 1336 die sabati xxxi augusti.



Massa. M.ma, Porta alle Silici.

estro operaio per fortificare le fortezze di Massa”²¹ e al quale si deve probabilmente l’ideazione dell’intero complesso delle fortificazioni.

Di queste oggi restano le cortine murarie mentre sono andate perdute le strutture all’interno della fortezza e delle quali possiamo avere un’idea attraverso le fonti iconografiche tra le quali alcuni disegni contenuti in un manoscritto del 1664 conservato nella Biblioteca di Arezzo²². Sull’area del castello di Monteregio si trovavano i Quartieri per il Capitano adiacenti la chiesa, la cisterna, il pozzo ed un’alta torre detta “il fuso”, recintato e con rivellino, mentre nella parte in piano della Lizza si trovavano i quartieri dei soldati e la strada sotterranea che portava in basso alla città vecchia. Queste strutture vennero probabilmente smantellate dopo la guerra di Siena ed infatti Bartolomeo Gherardini nel 1676 fornisce una descrizione desolante del luogo.

Come già ricordato anche il Castello di Monteregio andò completamente distrut-

to nel 1744 per fare posto all’Ospedale di Sant’Andrea costruito per volontà del granduca Francesco III di Lorena (in sostituzione di due antichi ospedali posti nella Città vecchia presso la Porta di Bufalona il primo e la Porta al Salnitro il secondo) e nuovamente ampliato nel 1845 da Leopoldo II. Esso cessò di funzionare parzialmente nel 1895 quando il secondo piano fu destinato a “Ricovero di Mendicità” e totalmente abbandonato nella seconda metà del Novecento.

Di nuovo a Siena dopo il 1338

Vasari afferma che Agostino e Agnolo sarebbero tornati a Siena l’anno 1338 dove “fu fatta con ordine e disegno loro la chiesa nuova di Santa Maria, appresso al Duomo Vecchio verso Piazza Manetti” ma il disegno del Duomo Nuovo si deve invece a Maestro Lando di Pietro, orafo ed architetto senese di bellissima fama. La chiesa fu cominciata nel 1339. L’anno dopo, morto Lando, fu



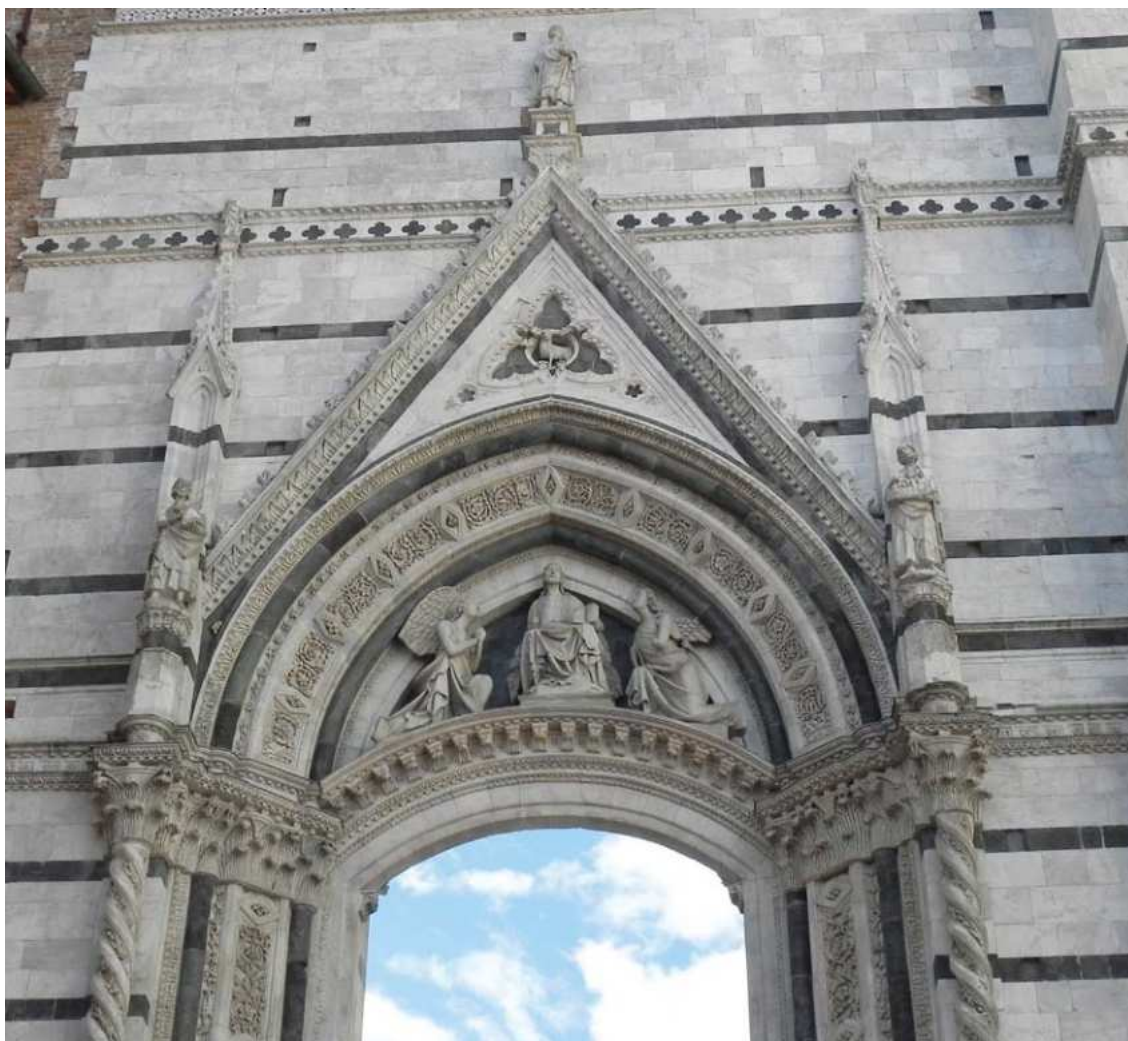
Massa M.ma, le mura senesi a est di Porta alle Silici.

chiamato maestro Giovanni di Agostino e fu proprio il padre Agostino in qualità di capo della bottega familiare a concedere il permesso ed il consiglio per la nomina del figlio a capomastro dell'opera del Duomo. Questo evento fu di grande importanza per l'ascesa della bottega familiare e dei suoi componenti ma dimostra anche come nel un breve lasso di tempo, tra il 1335 ed il 1339, la fama di Giovanni aveva trapassato quella del padre.

A questo periodo risale il portale del Duomo Nuovo decorato nel timpano con il gruppo scultoreo di *Cristo in trono fian-*

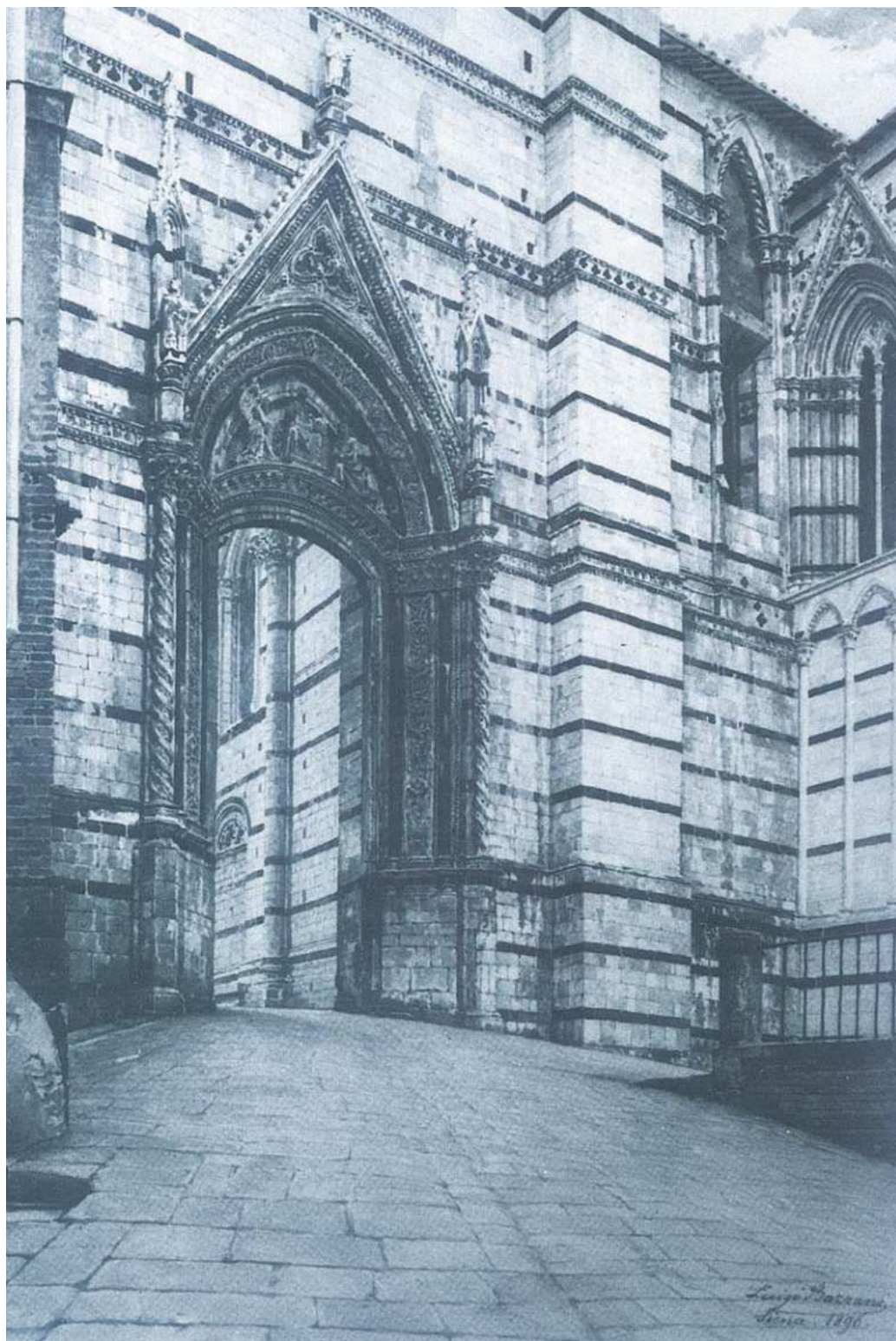
cheggiato da due angeli opera di Giovanni di Agostino. Già nel 1336 Giovanni aveva collaborato ai lavori del duomo fornendo il disegno per 60 gargolle di marmo che andarono a decorare la facciata²³. Le gargolle sono le figure di agili cani dal muso proteso e dalle zampe puntate e raccolte all'indietro che sporgono (in originale o in copia) dalla facciata e dai fianchi del duomo.

Questa supremazia di Giovanni è ancora dimostrata da un altro episodio singolare allorché si fece garante nel 1339 per l'assunzione di un importante incarico del padre Agostino, legato al rifacimento della faccia-



Siena, portale del Duomo Nuovo, particolare dell'arco.

²³ E. CARLI, *Il duomo... cit.*, p. 60-61.



Luigi Bazzani, portale del Duomo Nuovo, acquerello, 1896.

ta del Palazzo Sansedoni in via Banchi di Sotto.

Palazzo Sansedoni

Fu Gontiero Sansedoni che nel 1340 volle far ampliare e dotare di una nuova facciata il palazzo di famiglia che affacciava da un lato sulla piazza del Campo e dall'altra sulla via Francigena oggi via Banchi di Sotto, affidandone i lavori ai maestri Agostino di Giovanni, Agostino di Rosso e Cecco di Casino garante per loro, appunto, proprio Giovanni figlio di Agostino.

Già nella seconda metà del Duecento i Sansedoni, ricchi banchieri ghibellini che riuscirono a mantenere il proprio prestigio economico anche quando la città, alla fine del Duecento, divenne guelfa, erano proprietari di una torre e di una casa torre che affacciava sul Campo. Questa dimora agli inizi del Trecento fu restaurata ed ampliata sul lato rivolto verso il Campo, mentre la facciata sulla via Banchi di Sotto allora via Francigena mantenne probabilmente il suo aspetto duecentesco fino a quando Gontiero di Goro Sansedoni non ne promosse la sua ristrutturazione come risulta dal contratto, conservato nell'Archivio della Banca Monte dei Paschi di Siena, documento di estremo interesse per conoscere il sistema medievale sulle costruzioni²⁴. In esso sono contenute infatti oltre che il progetto della facciata in cui sono riportati fin al più piccolo dettaglio, le misure, le forme e i materiali da impiegare, anche tutte le regole del cantiere e dei rapporti tra il committente e gli esecutori. Il disegno del prospetto del palazzo, riflette il modello della casa torre trecentesca senese, a cinque piani, (seminterrato, terra + tre) divisi con ordini di cinque portali a pian terreno e altrettante finestre monofore ogivali nei quattro piani soprastanti.

²⁴ F. TOKER, *Il contratto del 1340: un 'unicum' nell'architettura europea*, in *Il Palazzo Sansedoni*, a cura di F. Gabbriellini. Siena, Alsaba per Fondazione Monte dei Paschi, 2004, pp. 193-224.

²⁵ GAETANO MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, Porri, 1854-56, I, pp. 232-240. Si veda anche P. TORRITI, *Tutta Siena...*, cit., p. 67 e p. 317 e F. GABRIELLI, *Il Palazzo Sansedoni*, cit., pp. 193-244. Il disegno conservato nella collezione del Monte dei Pa-

Ancora oggi nonostante le modifiche apportate tra il 1760 ed il 1767 è riconoscibile la struttura conferita al palazzo dall'intervento trecentesco. Questo importante lavoro non è però ricordato nelle vite vasariane mentre risulta da un documento pubblicato da Gaetano Milanese²⁵.

Sempre dalla vite di Vasari apprendiamo le ultime vicende dei due artisti. Agnolo si era portato era ad Assisi dove fece nella chiesa inferiore di San Francesco, una cappella e la sepoltura in marmo per un fratello di Napoleone Orsini, cardinale e frate di San Francesco mentre Agostino che era rimasto a Siena per servizio del pubblico, morì, mentre andava facendo il disegno degli ornamenti della fonte di piazza, e fu onorevolmente sepolto in Duomo²⁶.

Entrambi Agostino e Giovanni padre e figlio furono probabilmente vittime della peste del 1348 mentre Agnolo di Ventura si spense alcuni anni più tardi²⁷.



Palazzo Sansedoni, particolare di una bifora tamponata nel fronte su Via Banchi di Sotto.

schi è pubblicato anche in M. CORDARO, *Le vicende ...*, cit., p. 36 e in FABIO GABRIELLI, *Siena medievale. L'architettura civile*, Siena, Protagon per Fondazione Monte dei Paschi, 2010, p. 251.

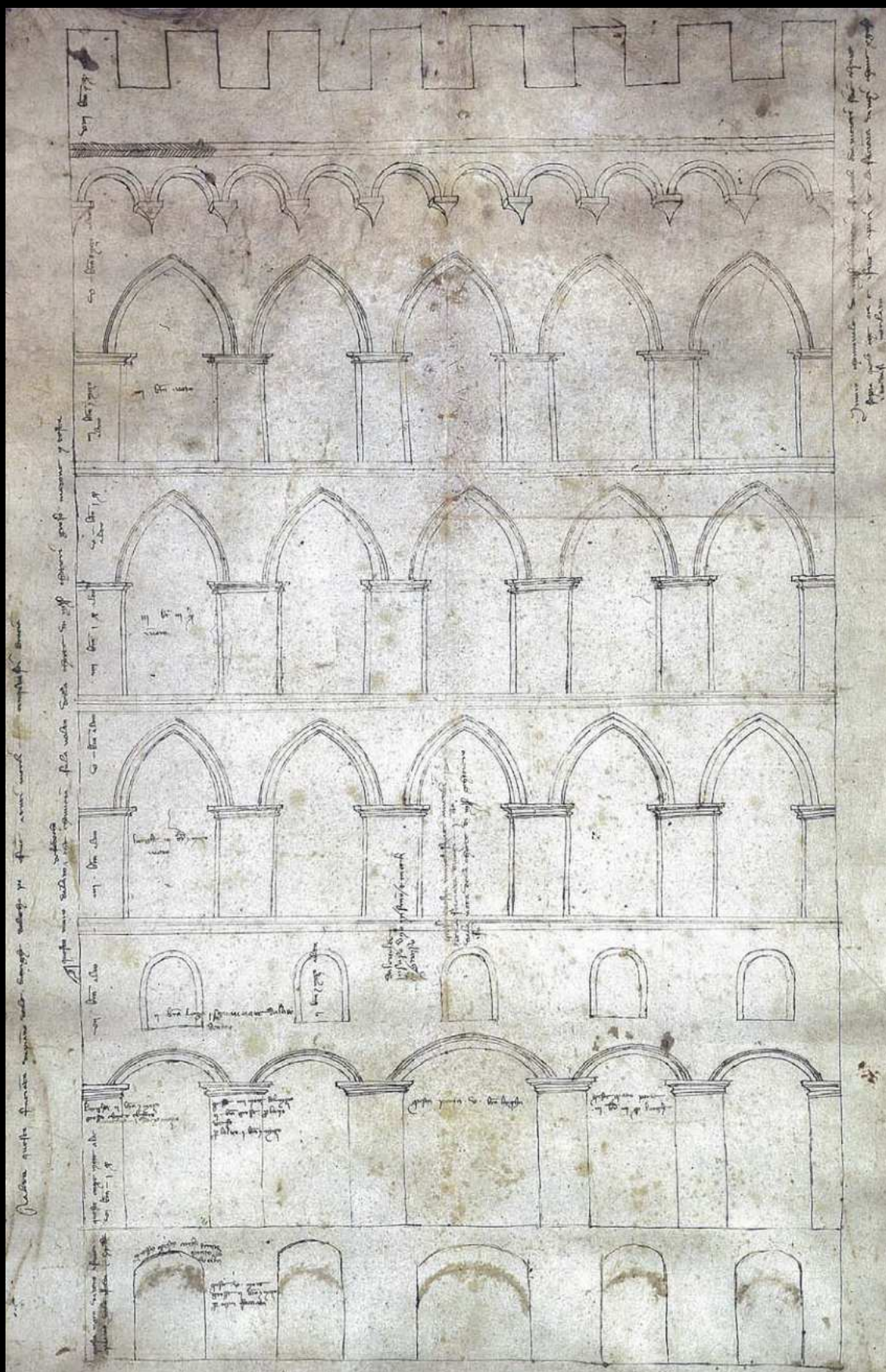
²⁶ Il 17 giugno 1347 Agostino risulta già morto R. Bartolini, 2011 cit. p. 273.

²⁷ Agnolo di Ventura risulta in vita ancora il 31 gennaio 1349, R. Bartolini 2011, p. 296.

La peste del 1348 mise fine, quindi, ad un capitolo fortunato della Repubblica senese e probabilmente segnò anche la fine

della vicenda artistica ed umana di questi artisti.





Giovanni di Agostino (attr.), Il prospetto del palazzo nel contratto intercorso con la famiglia Sansedoni.



Il ritratto di Francesco di Giorgio Martini nell'incisione che correda l'edizione delle *Vite* vasariane annotata da Guglielmo della Valle, Siena, Pazzini Carli, 1791-5.

Francesco Di Giorgio Martini, Sanese, nelle “Vite” di Giorgio Vasari

di BRUNO MUSSARI

Le celebrazioni per il cinquecentenario della nascita di Giorgio Vasari (fig. 1) hanno offerto l'occasione per rileggere la biografia di Francesco di Giorgio attraverso il filtro delle “Vite” dello storiografo aretino¹. Un tema dalle molteplici sfaccettature, con aspetti non del tutto risolti e da riconsiderare alla luce delle motivazioni che guidarono lo storico², cortigiano³ “ministro delle arti”⁴ di Cosimo I dal 1554⁵ - già al servizio del duca Alessandro dal 1533 al 1537⁶ e ancora prima sotto la protezione del cardinale Ippolito De Medici - ad inserire nella sua ambiziosa opera, la biografia dell'architetto senese. Un'operazione, quella promossa da

Vasari, di cui sono stati rilevati i limiti, ma anche riconosciuti i meriti di un'impresa alla quale ci si deve accostare senza perdere di vista le finalità che avevano indotto l'autore a comporre la più vasta raccolta di biografie artistiche, a partire dal medioevo fino ai suoi giorni.

In quest'occasione non ci si è sottratti alla tentazione di giocare sull'ambivalenza suggerita dal titolo dell'opera vasariana, “Le Vite”, riferito qui alle due edizioni che si susseguirono a diciotto anni di distanza: la prima, la torrentiniana del 1550⁷; la seconda, la giuntina del 1568⁸. Due edizioni significativamente diverse e non solo per il numero

¹ Questo saggio deriva dalla relazione tenuta da chi scrive in occasione della conferenza organizzata per le Giornate Europee del Patrimonio dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Siena e Grosseto, dal titolo *Gli architetti senesi Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, Francesco di Giorgio Martini e Baldassarre Peruzzi nelle Vite di Giorgio Vasari*, Siena, Chiesa della Visitazione, 24 settembre 2011.

² A. NOVA, *Giorgio Vasari e i metodi della storia dell'arte*, in *Le Vite del Vasari. Genesi, topi, ricezione*, Atti del Convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, Max-Planck-Institut 13 - 17 febbraio 2008), a cura di K. Burzer, C. Davis, S. Feser, A. Nova, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 1-6.

³ Su questo aspetto in particolare cfr. L. SATKOWSKI, *Giorgio Vasari. Architect and Courtier*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1993.

⁴ A. PINELLI, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 157-158; A. PAOLUCCI, *Giorgio Vasari fra cultura e politica*, in *Percorsi vasariani tra le arti e le lettere*, Atti del Convegno (Arezzo 7-8 maggio 2003), a cura di M. Spagnolo e P. Torriti, Montepulciano (Si), Le Balze, 2004, pp.13-20; C. ACIDINI, *Le Arti per l'assolutismo mediceo*, in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 14 giugno-30 ottobre 2011), Firenze, Giunti, 2011, pp. 86-99, in part. pp. 86-90.

⁵ R. LE MOLLÉ, *Giorgio vasari. L'uomo dei Medici*, Milano, Rusconi, 1998; V. CONTICELLI, *Giorgio Vasari*

al servizio del duca (1554-1574). Breve profilo, in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, cit., pp.31-39 con bibliografia precedente; R. BARTOLI, *Dentro la corte (1537-1560): artisti e letterati*, in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, cit., pp. 47-55.

⁶ A. CECCHI, *Giorgio Vasari al servizio del duca Alessandro de' Medici*, in *Percorsi vasariani tra le arti e le lettere*, cit., pp. 27-36.

⁷ G. VASARI, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: descritte in lingua toscana, da Giorgio Vasari pittore aretino. Con vna vtile & necessaria introduzione a le arti loro*, per Lorenzo Torrentino, Firenze 1550. L'opera era divisa in due volumi in quarto, per un totale di 992 pagine. Edizione moderna consultata G. VASARI, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di L. Bellosi, A. Rossi, pres. Di G. Previtali, 2 voll., Torino, Einaudi, 1986.

⁸ G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori, e architettori scritte da m. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, di nuovo dal medesimo riviste et ampliate con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de' vivi, & de' morti dall'anno 1550 insino al 1567* Firenze, appresso i Giunti, 1568. Questa edizione era composta da 3 volumi in quarto per un totale di 1012 pagine e corredata di quattro indici. Per questa edizione si veda anche *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, 9 voll., Firenze, Sansoni, 1906.

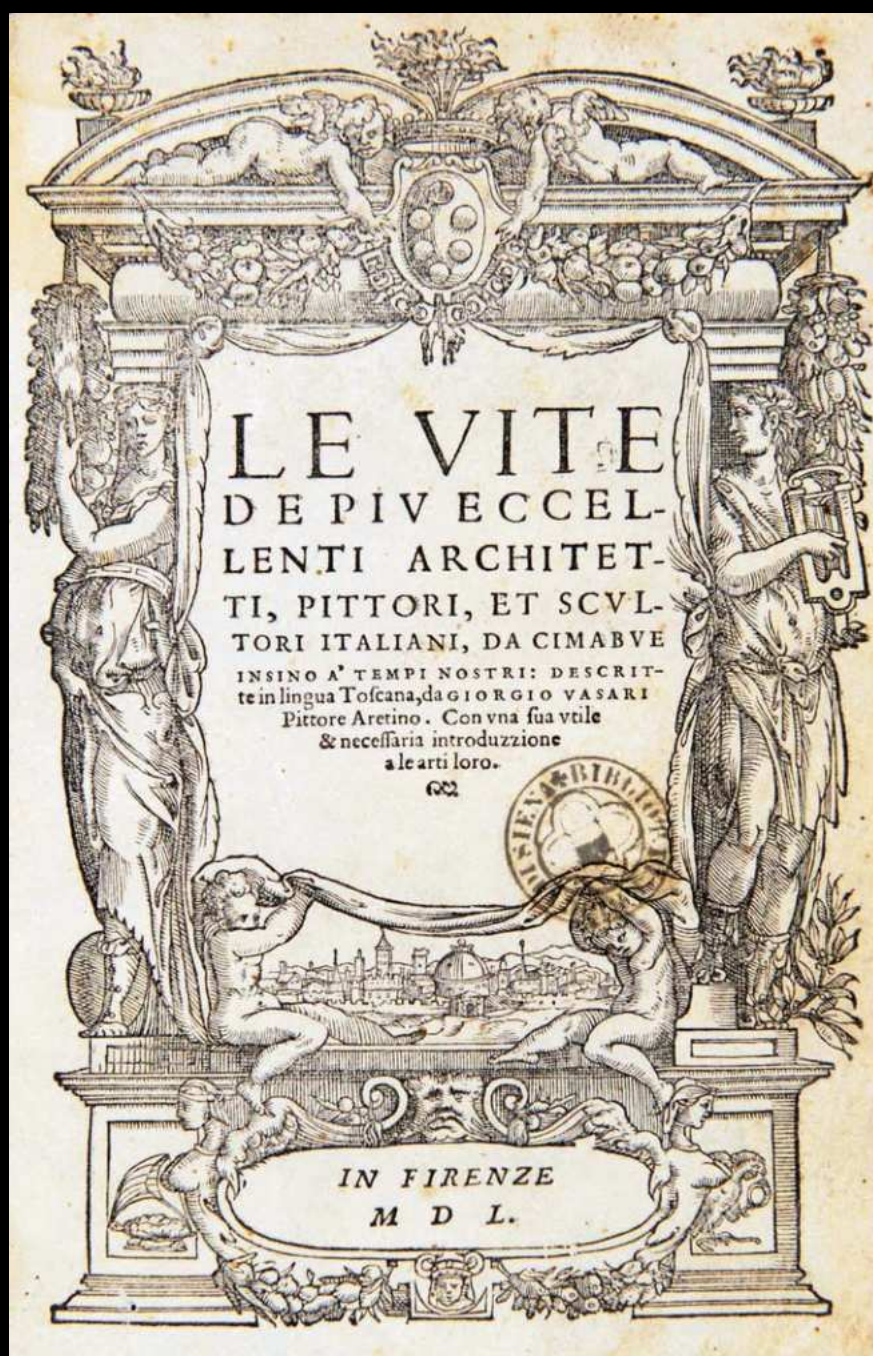


Fig. 1 - Frontespizio della prima edizione delle Vite di Giorgio Vasari, 1550.
(da G. VASARI, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: descritte in lingua toscana, da Giorgio Vasari pittore aretino. Con vna vtile & necessaria introduzione a le arti loro*, Firenze, per Lorenzo Torrentino, 1550).

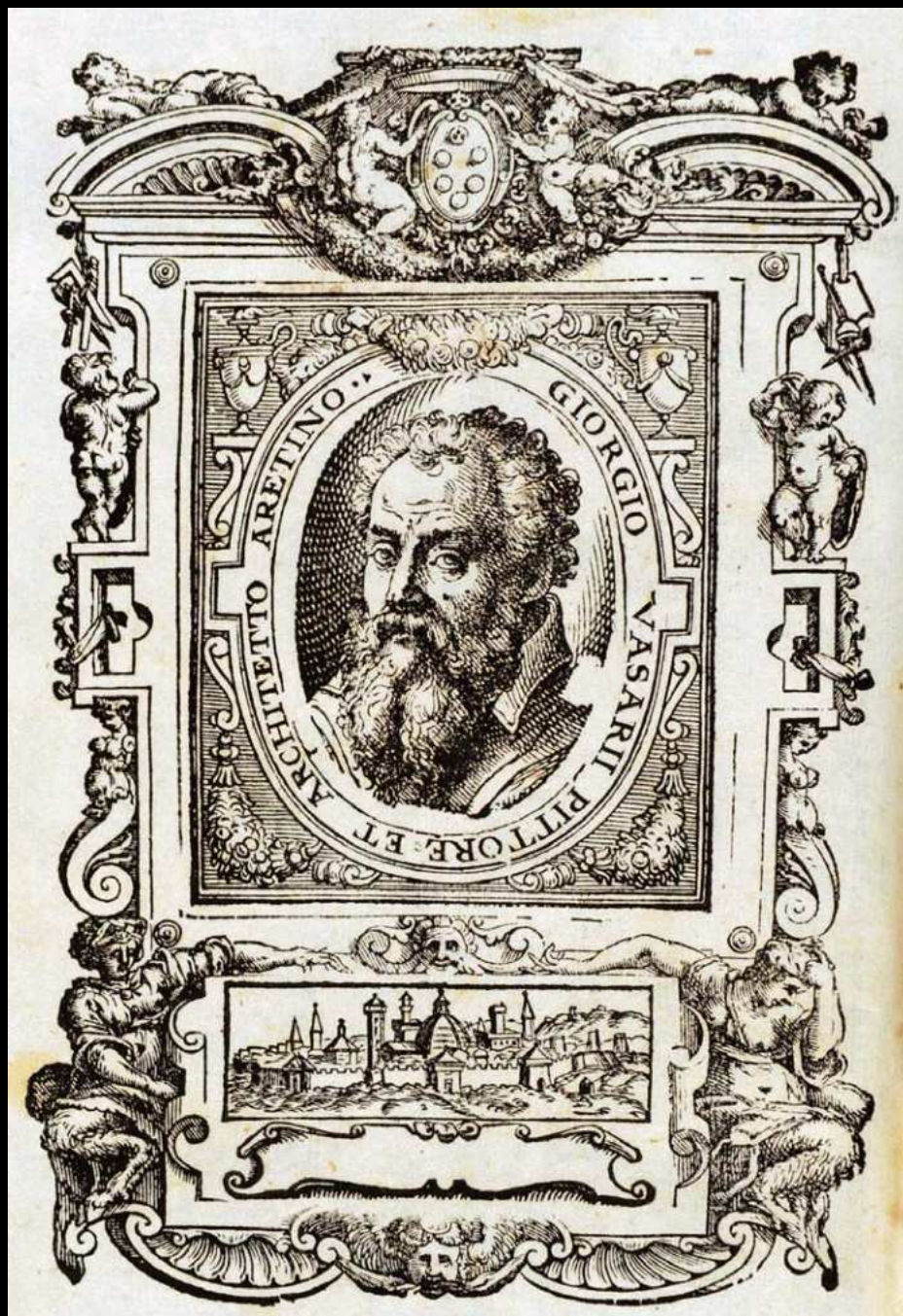


Fig. 2 - Giorgio Vasari. Ritratto.

(da G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori, e architettori* scritte da m. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, di nuovo dal medesimo riviste et ampliate con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de' vivi, & de morti dall'anno 1550 insino al 1567, Firenze, appresso i Giunti, 1568).

dei profili presentati, che dagli originari 133 passarono ai 195 della seconda edizione, di cui 34 solo per il XVI secolo⁹, in questo caso comprensivi anche di quelli di artisti allora ancora viventi¹⁰.

Nel corso dei quasi due decenni intercorsi tra le edizioni ricordate, molte cose erano cambiate. Nel contesto della geografia politica toscana, la caduta di Siena tra il 1555 e il 1559, celebrata da Vasari nel Salone dei Cinquecento¹¹ - evento che potrebbe non essere secondario in relazione alla biografia del senese Di Giorgio e per i controversi rapporti tra Siena e Firenze - contribuiva a consolidare l'aspirazione medicea ad uno stato regionale perseguito da Cosimo I. Significative erano state nel frattempo anche le conquiste che avevano costellato l'ascesa professionale di Vasari e il progressivo affinamento da lui maturato sull'idea dell'artista ideale e dell'arte¹². L'aretino dal colto ed esclusivo circolo romano del cardinale Alessandro Farnese¹³, nipote di Paolo III (1534-1549), presso il quale nel 1546 si era svolta l'immaginaria conversazione letteraria ispirata ai simposi umanistici delle *Lettere* di Plinio il Giovane - durante la quale gli era stato lanciato l'invito a comporre le

biografie da Cimabue in poi - era passato al rango di consigliere del Granduca, prima di Firenze e poi di Toscana, protagonista di rilievo in importanti committenze granducali, nonché riconosciuto e apprezzato artista in un contesto che travalicò i circoscritti limiti regionali, anche grazie alla fama che gli procurò la sua opera letteraria¹⁴.

Tale cambiamento ebbe modo di manifestarsi nella nuova redazione delle *"Vite"*, ampliata e integrata colmando in parte le non poche lacune di cui la prima edizione, nonostante una gestazione decennale, aveva mostrato di soffrire; una versione parzialmente emendata degli errori in cui l'autore era incorso per l'impossibilità di verificare - nonostante i propositi dichiarati: "*con ogni diligenza possibile, verificare le cose dubbiose con più riscontri*"¹⁵ - le notizie forniteli da informatori e amici corrispondenti¹⁶. Una limitazione per l'ambizioso progetto, di cui Vasari era consapevole, al punto da esternare le proprie scuse nella conclusione della prima edizione, prefigurando come possibile riparazione quella successiva: "*Pigliate dunque quel ch'io vi dono, e non cercate quel ch'io non posso: promettendovi pur da me fra non molto tempo una aggiunta di molte cose appartenenti a*

⁹ Per l'edizione critica comparata dell'opera vasariana cfr. G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze, Sansoni, 1966-1987. Le due redazioni del 1550 e 1568 sono oggi accessibili e contestualizzarle con gli altri scritti vasariani grazie alla elaborazione informatica dei testi realizzata in occasione delle celebrazioni del cinquecentenario della nascita di Giorgio Vasari dalla Fondazione Memofonte.

¹⁰ Come ad esempio lo stesso Vasari. Nell'edizione del 1550, invece, gli unici artisti viventi inseriti furono Michelangelo Buonarroti e Benedetto da Rovezzano, ma quest'ultimo era stato inserito in quanto, ormai cieco, era da considerarsi morto per l'arte anche se vivo per la vita.

¹¹ Nei due dipinti *Cosimo de' medici disegna l'attacco a Siena* e *La presa di Siena*.

¹² Su questo aspetto cfr. V. PICCHIARELLI, *Baccio Bandinelli e Giorgio Vasari: modelli comportamentali a confronto nella seconda edizione delle Vite, in Arezzo e Vasari. Vita e postille*, Atti del Convegno (Arezzo 16-17 giugno 2005), a cura di A. Caleca, CB Edizioni, Prato, pp. 97-138.

¹³ Tra i frequentatori e presenti in quella romanizzata occasione si annoverano il senese Claudio Tolomei fondatore dell'Accademia delle Virtù, poi Vitruviana, del 1542, l'umanista Annibal Caro, il poeta Francesco

Molza, Romolo Amaseo, il vescovo di Nocera Paolo Giovio. Proprio quest'ultimo aveva manifestato l'intenzione di aggiungere ai suoi *Elogia* degli artisti celebri, un quadro generale dell'arte da Cimabue fino ai suoi tempi, chiedendo una nota al Vasari che poi fu incoraggiato dallo stesso Giovio alla composizione dell'opera che avrebbe dovuto rendere immortali gli artisti.

¹⁴ Per un orientamento critico sulla personalità e sull'opera di Vasari cfr. T. S. R. BOASE, *Giorgio Vasari. The man and the Book*, Princeton, University Press, 1979.

¹⁵ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti...*, cit., 1550, p. 993. Ovviamente Vasari per la redazione della sua opera usò numerose fonti, innanzitutto i suoi predecessori, di cui aveva avuto certamente modo di conoscere i manoscritti, oltre a condurre indagini, interpellare corrispondenti e amici, consultare le prime guide che in alcune città si stavano pubblicando e, in qualità di storico, anche gli archivi.

¹⁶ Personaggi in molti casi taciuti nella prima edizione, invece in diversi casi citati nell'edizione del 1568 all'interno delle diverse biografie. Cfr. *Giorgio Vasari: principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari; pittura vasariana dal 1532 al 1554*, Catalogo della mostra (Arezzo 26 settembre-29 novembre 1981), a cura di L. Corti e M. Daly Davis, Firenze, Edam, 1981, pp. 230-231.



Fig. 3 - Allegoria della Fama dalla prima edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari.

(da G. VASARI, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: descritte in lingua toscana, da Giorgio Vasari pittore aretino. Con una utile & necessaria introduzione a le arti loro*, Firenze, per Lorenzo Torrentino, 1550).



Fig. 4 - Francesco di Giorgio Martini, frammento del *Trattato di Architettura civile e militare*, Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, ms. L.IV.10, c. 99r.

(da M. MUSSOLIN, *Prassi, teoria, antico nell'architettura senese del rinascimento. Un percorso per immagini attraverso i documenti della Biblioteca comunale, in Architetti a Siena, testimonianze della biblioteca comunale tra XV e XVIII secolo*, a cura di D. Danesi, M. Pagni, A. Pezzo, Milano, Silvana, 2009, p. 58, fig. 23).

*questo volume con le Vite di que' che vivono e son tanto avanti con gli anni che mal si puote oramai aspettar da loro molte più opere che le fatte*¹⁷.

Nell'ambito della progressione storico evolutiva che informa l'opera vasariana, in cui la storia dell'arte si svolge per cicli successivi caratterizzati da un processo di sviluppo vitale, crescente e articolato per tappe, in base a una classificazione fondata sul concetto di "maniera"¹⁸ o "stile", il principio guida adottato nell'analizzare criticamente i

contributi offerti dai protagonisti del mondo dell'arte, fu quello di "non solo di dire quel che hanno fatto, ma di scegliere ancora discorrendo il meglio dal buono e l'ottimo dal migliore, e notare un poco diligentemente i modi, le arie, le maniere, i tratti e le fantasie de' pittori e degli scultori; investigando, quanto più diligentemente ho saputo, di far conoscere a quegli che questo per se stessi non sanno fare, le cause e le radici delle maniere e del miglioramento e peggioramento delle arti accaduto in diversi tempi et in diverse

¹⁷ G. VASARI, *Le vite de più eccellenti architetti...*, cit., 1550, p. 993. Nella edizione del 1568, anche per arginare le accuse subite dopo la pubblicazione della prima edizione, Vasari ebbe a sottolineare in chiusura alla dedica a Cosimo Medici, duca di Firenze e Siena, "Accetti dunque Vostra Eccellenza Illustrissima questo mio, anzi pur Suo, libro delle vite degli artefici del disegno, et a somiglianza del grande Iddio più all'animo mio et alle buone intenzioni che all'opera riguardando, da me prenda ben volentieri, non quello che io vorrei e doverrei, ma quello che io posso". D'altra parte come ha scritto Bazin, Vasari con la sua opera "restituisce la personalità di ogni artista da lui trattato..ciò che gli interessa è la riuscita del ritratto".

Cfr. G. BAZIN, *Storia della storia dell'arte*, Napoli, Guida, 1993, p. 50.

¹⁸ Sul'articolazione della seconda edizione delle *Vite* e sui principi e le teorie che furono alla base della strutturazione dell'opera, cfr. V. SESTIERI LEE, *Percettività critica di Giorgio Vasari: un'analisi di alcune «vite»*, in *Letteratura italiana e arti figurative II*, Atti del XII Convegno dell'associazione Internazionale per gli Studi di lingua e Letteratura Italiana (Toronto, Hamilton, Montreal, 6-10 maggio 1985), a cura di A. Franceschetti, Firenze, Leo S. Olschki, 1988, pp. 553-559; A. NOVA, *Giorgio Vasari e i metodi della storia dell'arte*, cit. pp. 1-6.

persone”¹⁹. In base a questo indirizzo si deve interpretare e leggere l’opera.

I limiti rilevati nella prima edizione avevano suscitato molte critiche. Essa, infatti, era segnata dalla dichiarata intenzione di dare lustro alla superiorità toscana e fiorentina, espressione sia di una riconosciuta paternità della “restaurazione delle arti” avvenuta a Firenze con Cimabue, sia dell’apprezzamento del singolare guizzo intellettuale e intuito creativo tipicamente fiorentino e toscano, cui si univa un non celato desiderio di gloria. Un’aspirazione che non faceva difetto nemmeno ai senesi, da sempre in competizione con gli invisi corregionali, e di cui anche il progetto poi abbandonato per il Duomo nuovo, era stato un’evidente manifestazione.

L’esaltazione della centralità fiorentina e toscana traspare con evidenza anche nella struttura della prima edizione, all’interno della quale Firenze e Roma, oltre ad Arezzo - non sarebbe potuto essere diversamente - erano, secondo l’impostazione dell’autore, i focolai da cui si era sviluppata l’arte italiana, così come è un artista toscano ad aprire le biografie delle tre sezioni in cui l’opera si articola. Una superiorità, quella di cui Vasari intese cantare le lodi, che si espresse in una tale esaltazione dell’amor patrio, da indurlo a sostenere che il Signore scelse Firenze come luogo di nascita del sommo Michelangelo, perfetto esempio di artista intellettuale, “per colmare infine la perfezione in

lei meritamente di tutte le virtù per mezzo d’un suo cittadino”²⁰.

Nonostante alcuni picchi abbiano trovato da tempo una più distaccata interpretazione, supportata da una rilettura contestualizzata dell’opera vasariana, non bisogna dimenticare che nell’ambito in cui andava a collocarsi, essa assumeva necessariamente il ruolo di strumento di propaganda politico culturale del ducato toscano e del suo principe, contribuendo all’affermazione di Firenze nel panorama europeo.

Risultano quindi marginali le scuse addotte da Guglielmo della Valle nella sua edizione delle “Vite” del 1791, quando per circostanziare il fiorentinismo criticato da Bottari²¹, lo attribuiva al “*filopatrisimo esagerato di coloro che gli diedero i materiali storici degli artefici. Che se ciò non fosse in quante contraddizioni egli sciocamente caduto non sarebbe? Per esempio esalta alle stelle molti sanesi, dopo aver spedito in generale a tutti la patente di pazzi e di stravaganti*”²². Tra l’altro è proprio Della Valle a riconoscere una parte non secondaria a Francesco di Giorgio Martini nel processo di trasmissione del sapere artistico - ancora prima della riscoperta del senese che si registrò nel corso del XIX secolo²³ - affiancandolo proprio a Vasari, che “*sulle tracce di Francesco di Giorgio studiosi di trasportare dagli antichi nel parlare nostro volgare i termini dell’arte così, che se al Sanese dobbiamo alcuni termini dell’architettura volgarizzati, debbonsi allo scrittore d’Arezzo quelli della pittura e della scultura*”²⁴.

¹⁹ G. VASARI, *Le vite de più eccellenti architetti...*, cit., 1550, p. 224.

²⁰ Ivi, p. 947.

²¹ G. VASARI, *Vite de’ più eccellenti pittori, scultori et architetti corrette da molti errori e illustrate con note scritte da Giorgio Vasari*, a cura di Giovanni Bottari, 3 voll., Roma, Niccolò & Marco Pagliarini, 1759-1760. Per un’analisi critica delle più importanti edizioni dell’opera vasariana, cfr. G. VASARI *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori e architetti, nelle redazioni del 1550 e 1568*, cit., I, *Premesse*. Sull’edizione curata da Bottari si veda T. FRANGENBERG, *The limits of a genre: Giovanni Gaetano Bottari’s edition of Vasari’s Lives (1759-1760)*, in *Le Vite del Vasari. Genesi, topi, ricezione*, cit., pp. 293-300.

²² G. DELLA VALLE, *Vite de più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti, scritte da M. Giorgio Vasari, In questa prima edizione sanese arricchite più che in tutte l’altre precedenti di rami di giunte e di correzioni per opera del p.m. Guglielmo Della Valle*, 11 voll., in Siena, a spese de’

Pazzini Carli e compagno, 1791-1795, I, 1791, *Prefazione*, p. X.

²³ Si fa riferimento al *Trattato di architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini*, a cura di C. Saluzzo, Torino, Chirio e Mina, 1841, ma ancora prima a E. ROMAGNOLI, *Biografia cronologica de’ bellartisti senesi: 1200 – 1800*, manoscritto in 13 voll., Firenze, S.P.E.S., 1976, IV, pp. 685-942. Sul tema cfr. R. TOLEDANO, *Francesco di Giorgio Martini, pittore e scultore*, Milano, Electa, 1987; F. CANTATORE, *Francesco di Giorgio nella trattatistica rinascimentale*, in *Francesco di Giorgio architetto*, a cura di F.P. Fiore, M. Tafuri, Milano, Electa, 1994, pp. 402-403. Lo stesso Della Valle aveva già dato conto dell’opera di Martini nelle *Lettere sanesi*. Cfr. G. DELLA VALLE, *Lettere sanesi sopra le belle arti*, 3 voll., Roma, Stamperia di Giovanni Zempel, 1782-1786, III, 1786, pp. 78-81.

²⁴ G. DELLA VALLE, *Vite de più eccellenti pittori...*, cit., I, 1791, *Prefazione*, p. XII.

I limiti riscontrati nelle “*Vite*” non erano solo da attribuire alla parzialità delle informazioni raccolte dal suo autore, ma anche alla selezione, e in base a quali principi essa fosse stata condotta, per individuare le personalità del mondo dell’arte da inserire nella raccolta. Non ci fu chi in un modo o nell’altro e in tempi successivi, ebbe occasione di segnalare errori, omissioni, lacune o esclusioni, come ad esempio è annotato in una delle copie conservate nella Biblioteca Comunale di Siena, già appartenuta a Belisario Bulgarini, che l’aveva acquistata nel 1585, dove è apposta una nota manoscritta non datata, con l’elenco dei “*nomi d’alcuni pittori antichi sanesi delli quali il Vasari non ha fatto mentione*”²⁵.

Nonostante le copiose accuse che piovvero sulla prima edizione, soprattutto da parte dei veneti e dei bolognesi, ma non solo, Vasari fu anche difeso e tra gli altri da Filippo Baldinucci, che invitava a riconsiderare il fiorentinismo vasariano nella sua relatività cronologica. L’aretino, infatti, nell’edizione del 1550 aveva scritto di ciò che conosceva meglio, conscio dei limiti che questo poteva generare; atteggiamento che mutò con la seconda edizione, quando anche sulla scorta della prima esperienza, ampliò l’orizzonte delle proprie ricerche. In fin dei conti lui stesso sarebbe rimasto vittima di quella fiorentinità strenuamente difesa: in una lettera del 10 novembre 1561, infatti, Cosimo I aveva avuto modo di metterlo puntualmente in guardia sul carattere dei fiorentini, ricordan-

dogli “*che gli fiorentini combattono sempre insieme: et che sendo voi Aretino e non Fiorentino, non entriate nelle brighe loro*”²⁶.

Indipendentemente dal giudizio di chi protende ad assegnare maggior valore all’edizione torrentiniana del 1550²⁷, ritenuta più organica della successiva, ma dalla fortuna editoriale limitata rispetto alla giuntina²⁸, si conferma una posizione ormai sostenuta dai più, che rileva nella prima edizione, un’ispirazione riconducibile agli *Elogia* degli uomini illustri di Paolo Giovio²⁹, con una struttura fondamentalmente biografica, mentre la giuntina ebbe un’impostazione più marcatamente storica e vicina alla moderna storiografia artistica, essendo fortemente influenzata dal ruolo di mentore svolto con incisività da Vincenzo Borghini³⁰.

Le celebrazioni vasariane oltre a riconfermare il ruolo indiscutibile ricoperto nella storiografia artistica dall’autore delle “*Vite*”, hanno offerto l’opportunità di rendere omaggio anche ai maestri “immortalati” da Vasari. Il termine non è privo di significato, fu infatti intenzione dello stesso autore “*celebrare e fare immortali questi artefici gloriosi, che io semplicemente ho tolti alla polvere et alla obliuione, che già in gran parte gli avea soppressi*”³¹ (figg. 2, 3), un intento che spinse Michelangelo ad assegnare al Vasari il ruolo di “*risuscitatore d’uomini morti*”, in una lettera inviata il primo agosto 1550, nella quale richiamava il sonetto già composto in occasione della pubblicazione della prima edizione dell’opera³².

²⁵ G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori...*, cit., 1568, I, ultimo foglio verso. (BCI, LVI, I, 23, 24). Un fenomeno che non rimase isolato specie in occasione della prima edizione delle *Vite*. Cfr. M. RUFFINI, *Sixteenth-century Paduan annotations to the first edition of Vasari's Vite (1550)*, “*Renaissance Quarterly*”, LXII (2009), 3, pp. 748-808.

²⁶ R. LE MOLLÉ, *Giorgio Vasari. L'uomo dei Medici*, Milano, Rusconi, 1998, p. 203.

²⁷ Cfr. G. BAZIN, *Storia della storia dell'arte. Da Vasari ai nostri giorni*, cit., p. 49.

²⁸ Cfr. G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, cit., I, 1966, pp. XI e ssg.

²⁹ Sul tema cfr. M. BURIONI, *Rinascita dell'arte o rinascita dell'antichità? Storia, antropologia e critica d'arte nelle Vite del Vasari*, in *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione*, cit., pp. 153-160, in part. p. 154 con biblio-

grafia precedente.

³⁰ Grazie al supporto di Borghini nella seconda edizione furono messi a punto molti aspetti specie per la prima parte delle *Vite*, per quanto riguardava la prima età e il Medioevo. Borghini partecipò anche alla prima edizione lavorando alla compilazione dei quattro indici delle “*Vite*” intervenendo anche sulla “*Conclusione*” dell’opera.

³¹ G. VASARI, *Le vite de più eccellenti architetti...*, cit., 1550, p. 992. A tale finalità è riferito anche il motto latino HAC SOPITE NVMQVAM HOS PERISSE VIROS, VICTOS AVT MORTE FATEBOR, riformulato da un passo dell’Eneide di Virgilio, inserito in calce all’allegoria che dopo il frontespizio correde l’edizione del 1568.

³² Cfr. *Giorgio Vasari: principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari; pittura vasariana dal 1532 al 1554*, cit., pp. 222-223 con bibliografia precedente.

Tra gli artisti senesi ricordati dall'aretino è compreso il senese Francesco di Giorgio Martini (1439-1501), poliedrico artefice della seconda metà del XV secolo, artista completo nell'accezione rinascimentale, "diversamente" esperto nelle tre arti accomunate da quel padre che anche Vasari aveva individuato nel "disegno"³³, il principio astratto e invariabile dell'arte: ma Martini fu anche autore di trattati (fig. 4), sui quali il dibattito, da tempo in corso, rimane ancora aperto³⁴. Un artista sul quale rimangono lati oscuri da chiarire e intorno al quale gli studi proseguono per definire meglio i contorni di un personaggio che Luciano Bellosi ha recentemente definito la "più rilevante personalità artistica cui Siena abbia dato luce nel Quattrocento"³⁵.

Non è noto da chi Vasari avesse ricevuto informazioni per redigere la biografia del senese, diversamente per quanto egli stesso ebbe modo di dichiarare sia in relazione a quella di Baldassarre Peruzzi, per la quale

fece ricorso a "Francesco Sanese", sia per quando concerne quella di Iacopo della Quercia, per la quale chiese supporto a Domenico Beccafumi. Traccia del suo interesse per il panorama artistico senese rimane anche in una lettera del 9 ottobre 1563 diretta ad Angelo Niccolini da Siena, con la quale chiedeva notizie sulla Guerra di Siena per le pitture del salone dei Cinquecento a Palazzo Vecchio a Firenze e dei "pittori morti e anche i ritratti loro"³⁶. Francesco Di Giorgio, tuttavia, aveva già trovato spazio nella *Cronica* di Giovanni Santi³⁷, nelle lettere di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel nel 1524, relativamente alla sua attività napoletana, in una lettera di Antonio Spannocchi del 7 dicembre 1495 e nel *De la Pirotecnica* di Vannoccio Biringucci del 1540³⁸; fonti indirette che molto probabilmente Vasari ebbe modo di consultare, attingendo informazioni che potevano risultare utili alla sua impresa letteraria.

La biografia di Francesco di Giorgio è

³³ "Perché il disegno, padre delle tre arti nostre architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure, di qui è che non solo nei corpi umani e degl'animali, ma nelle piante ancora e nelle fabbriche e sculture e pitture, conosce la proporzione che ha il tutto con le parti e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme; e perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può concludere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabricato nell'idea". G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori...*, cit., 1568, I, p.43.

³⁴ M. MUSSINI, *La trattatistica di Francesco di Giorgio: un problema critico aperto*, in *Francesco di Giorgio architetto*, cit., pp. 378-399; M. BIFFI, *Una proposta di ordinamento del testo di architettura del codice Zichy: le origini della produzione teorica di Francesco di Giorgio Martini*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, IV.s., 1997 (2000), 2, pp. 531-600; M. MUSSINI, *Siena e Urbino. Origini e sviluppo della trattatistica martiniana*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, Atti del convegno Internazionale di studi (Urbino, monastero di Santa Chiara, 11-13 ottobre 2001), Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp.317-336; M. MUSSINI, *Francesco di Giorgio e Vitruvio: le traduzioni del "De Architectura" nei codici Zichy, Spencer 129 e Magliabechiano II.I.141*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003 con bibliografia di riferimento. Sul tema cfr. anche G. SCAGLIA, *Francesco di Giorgio. Checklist and history of Manuscripts and drawings in autographs and Copies*

from ca. 1470 to 1678 and Renewed Copies (1764-1839), Bethlehem, Leigh University press, 1992.

³⁵ L. BELLOSI, *Il problema di Francesco di Giorgio pittore*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, cit., pp. 199-227, in part. p. 199.

³⁶ Cfr. *Giorgio Vasari: principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari...*, cit., pp. 233-234 con bibliografia precedente.

³⁷ G. SANTI, *Cronica rimata dele imprese del duca Federico di Urbino*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice ottoniano latino 1305, ff. 196-197. Editto la prima volta da H. Holtzinger, Stuttgart, Kohlhammer, 1893. Cfr. anche *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro, Duca d'Urbino: poema in terza rima*, a cura di Luigi Michelini Tocci, 2 voll., Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1985.

³⁸ Nel 1489 Francesco era entrato in società con i Provveditori della Camera del Comune per la Conservazione e Approvvigionamento di armi e artiglierie, Pandolfo Petrucci, Paolo Salvetti mineralogo e ingegnere militare, Paolo Vannocci Biringucci, ufficiale viario, essendo fonditori lo stesso Francesco, Jacopo Cozzarelli, Paolo Vannocci e i figli Francesco e Vannoccio quest'ultimo appunto autore dell'opera citata, che certamente Vasari aveva avuto modo di consultare. Cfr. M. MUSSOLINI, *Prassi, teoria, antico nell'architettura senese del rinascimento. Un percorso per immagini attraverso i documenti della Biblioteca comunale*, in *Architetti a Siena, testimonianze della biblioteca comunale tra XV e XVIII secolo*, a cura di D. Danesi, M. Pagni, A. Pezzo, Milano, Silvana, 2009, pp. 45-70, in part. pp.62-63.

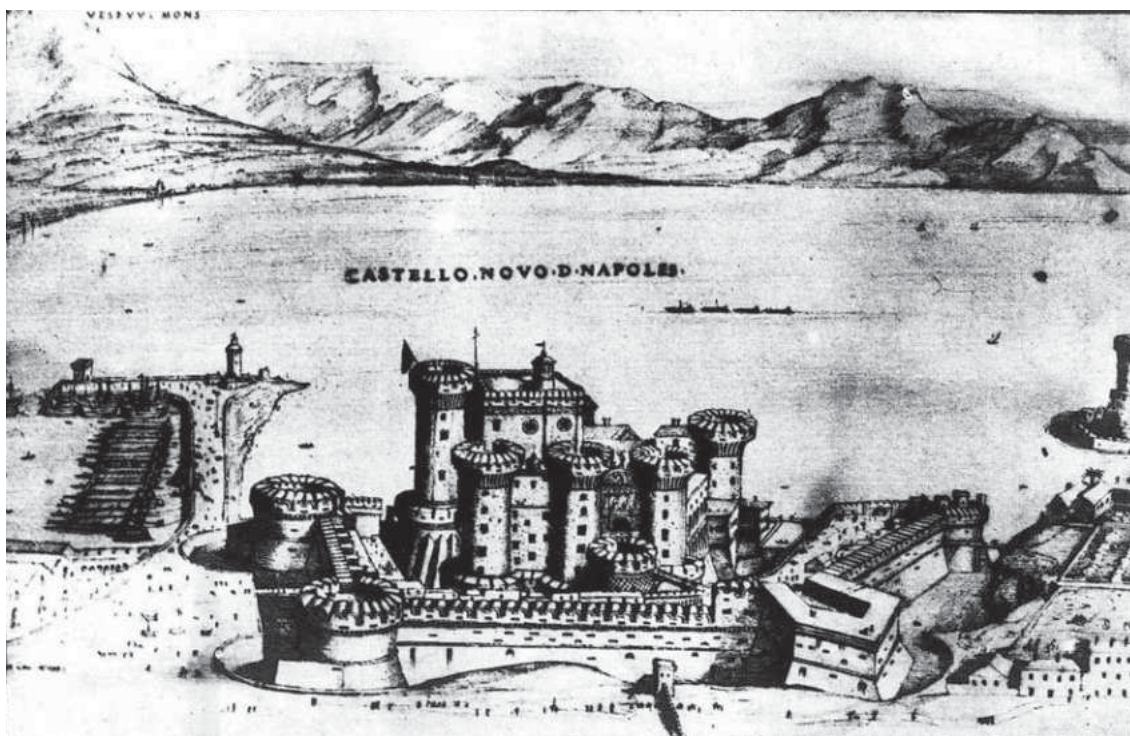


Fig. 5 - Francisco de Holanda, *Veduta di Castelnuovo*, da *Desenbos das antigualhas que viio Francisco d'Ollanda*, Biblioteca dell'Escorial, 28.1.20, f. 53v. Il disegno mostra le trasformazioni delle opere difensive della fortezza, nelle quali è stata riconosciuta l'influenza delle riflessioni sull'architettura militare maturate da Francesco di Giorgio.

(da *Francesco di Giorgio architetto*, a cura di M. Tafuri, F.P. Fiore, Milano, Electa, 1994, p. 312, fig. XV.1.3)

inserita nella seconda parte delle "Vite", in quella sezione dell'opera che secondo la scomposizione vasariana, individua nel XV secolo quella fase evolutiva dell'arte in cui erano "le cose migliorate assai e nelle invenzioni e nel condurle con più disegno e con miglior maniere e con maggior diligenza, e così tolto via quella ruggine della vecchiaia e quella goffezza e sproporzione che la grossezza di quel tempo le aveva reccata addosso"³⁹.

Ancora prima di entrare nel merito dell'opera martiniana Vasari ebbe modo di elevare straordinariamente il senese, annoverandolo, secondo solo a Brunelleschi, tra i protagonisti di quella stagione in cui "l'architettura ritrovò le misure e le proporzioni degli antichi" riscoprendo "la bellezza e varietà de' capitelli

e delle cornici, in tal modo che si vide le piante de' templi e degli altri suoi edifizii esser benissimo intese, e le fabbriche ornate, magnifiche e proporzionatissime"⁴⁰. Una riscoperta alla quale Francesco prese parte attivamente attraverso l'elaborazione di studi e ricerche confluite poi nei suoi codici, non rimanendo estraneo a quell'aspirazione verso un'armonia di matrice classica⁴¹, riconosciuta dall'aretino nel "comodo e grande edifizio che Francesco di Giorgio fece nel palazzo e chiesa del Duomo di Urbino, et il fortissimo e ricco castello di Napoli, e lo inespugnabile castello di Milano"⁴² (fig.5). È da osservare come in questo breve ma significativo passaggio, nonostante l'inesattezza di alcune annotazioni, Vasari abbia rievocato l'eredità vitruviana cui anche Francesco

³⁹ G. VASARI, *Le vite de più eccellenti architetti*,..., cit., 1550, p. 224.

⁴⁰ G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori*..., cit., 1568, p. 246. È stato opportunamente notato che tra gli esponenti principali di questa seconda età non è incluso Leon battista Alberti. Cfr. A. F. IORIO, *Francesco di Giorgio and Brunelleschi*, in *Reading Vasari*, a cura di A. B. Barriault, A. Ladis et alii, London, Wilson, 2005, pp. 89-99, in part. p. 90.

⁴¹ Sul tema cfr. H. BURNS, "Restaurator delle ruine antiche"; *tradizione e studio dell'antico nell'attività di Francesco di Giorgio*, in *Francesco di Giorgio architetto*, cit., pp. 151-181.

⁴² G. VASARI, *Le vite de più eccellenti architetti*..., cit., 1550, pp. 232-233. Sull'impresa napoletana cfr. N. ADAMS, *Castel Nuovo a Napoli. Anni novanta del XV secolo*, in *Francesco di Giorgio architetto*, cit., pp. 308-315.

di Giorgio era debitore, richiamando le tre categorie di *firmitas*, *utilitas* e *venustas*.

Accanto agli elogi e ai riconosciuti successi conseguiti in quell'età di mezzo, l'autore non poteva non riscontrare che *"le mancava qualcosa; e se bene e' vi è qualche parte miracolosa e de la quale ne' tempi nostri per ancora non si è fatto meglio né per avventura si farà in que' che verranno [...], pur si parla universalmente in genere, e non si debbe da la perfezione e bontà d'una cosa sola argumentare la ec[c]ellenzia del tutto"*⁴³. La perfezione, infatti, era ancora di là da venire.

Un incipit così promettente poteva indurre a pensare che Vasari dedicatesse un generoso riconoscimento a Francesco di Giorgio, che invece l'aretino introduce con quello che Adams ha giustamente definito *"a bad beginning"*⁴⁴ da un punto di vista storiografico. L'architetto, infatti, è descritto come *"persona che faceva l'arte più per ispazzo e per piacere sendo ben nato e di sufficienti facultà dotato che per avarizia o altro comodo che trar ne potesse"*⁴⁵. Indipendentemente dalla veridicità di un'affermazione così ingenerosa ed evidentemente poco documentata, al punto da far sorgere il fondato dubbio, stigmatizzato da Adams, su cosa effettivamente Vasari conoscesse della architettura del XV secolo al di fuori i confini di Roma e Firenze e in base a quali notizie egli avesse potuto dipingere Martini nelle vesti di un aristocratico dedito all'arte per puro diletto, si può leggere tra le righe di questa introduzione l'espressione di quel monito diretto generalmente a coloro che, secondo Vasari, avrebbero dovuto corrispondere a un modello etico di artista che egli cercava di delineare⁴⁶. In quest'ottica e mantenendo fede allo schema che informa la prima edizione delle *"Vite"*, la biografia di Francesco di Giorgio è introdotta dal proe-

mio moraleggiante, che esalta il valore della nobiltà d'animo e dei buoni costumi, strumenti essenziali per incrementare la virtù di chi doveva assumere il ruolo di esempio per coloro che sarebbero seguiti e che avrebbero contribuito a perpetuarne la memoria. Traspare così con maggiore evidenza l'intento etico e didattico che avrebbe progressivamente condotto alla definizione dell'artista ideale anche come modello comportamentale, nella riaffermazione dell'ormai riconosciuto ruolo sociale e intellettuale dell'artista moderno.

*Lo ornamento della virtù di chi nasce non può
esser maggior nel mondo
che quello della nobiltà e quello dei buoni
costumi, i quali hanno forza
di trarre al sommo di qualsivoglia fondo ogni
smarrito ingegno et ogni
nobile intelletto. Onde coloro che praticano con
questi tali invaghiscono
non solamente delle parti buone che in essi
veggano oltra la virtù, ma
si fanno schiavi del soggetto bello di vedere in un
sol ramo inestati tanti
saporiti frutti, l'odore e 'l gusto de' quali recano
gli uomini a essere ricor-
dati dopo la morte e che di essi di continuo si
scrivino memorie, come
veramente merita che lodate e scritte siano
le azioni di Francesco di
Giorgio scultor sanese*⁴⁷

Vasari attribuisce a Martini un prevalente ruolo di scultore. Sebbene tale attività non sarà poi quella predominante nella sua produzione artistica, l'aretino vi insiste ricordando come opera esemplare e rappresentativa gli angeli bronzei dell'altare del Duomo di Siena, esempio mirabile della sua limitata produzione di sculture a tutto ton-

⁴³ G. VASARI, *Le vite de più eccellenti architetti...*, cit., 1550, p. 232

⁴⁴ N. ADAMS, *Knowing Francesco di Giorgio*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, cit., pp. 305-316, in part. p. 305.

⁴⁵ G. VASARI, *Le vite de più eccellenti architetti...*, cit., 1550, p. 432. Cfr. anche P. IOANNOU, «Per ispazzo e per piacere». La Vita di Francesco di Giorgio dal Vasari, in *Reconstructing Francesco di Giorgio Architect*, B. Hub, A. Pollali eds., Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011, pp. 13-31 con bibliografia precedente.

⁴⁶ Sul tema cfr. L. SATKOWSKI, *Giorgio Vasari...*, cit., in part. pp. 10-12; V. PICCHIARELLI, *Baccio Bandinelli e Giorgio Vasari: modelli comportamentali a confronto nella seconda edizione delle Vite*, in *Arezzo e vasari. Vita e postille*, cit., pp. 97-138, in part. pp. 97-106. Sono diverse le occasioni in cui Vasari si erse anche a *"giudice dello stile di vita"*. Cfr. M. BURIONI, *Rinascita dell'arte o rinascita dell'antichità?...*, cit., pp. 153-160, in part. pp. 153-154.

⁴⁷ G. VASARI, *Le vite de più eccellenti architetti...*, cit., 1550, p. 432.



Figg. 6, 7. - Francesco di Giorgio e Giacomo Cozzarelli, *Angeli reggicandelabro*, Siena, Duomo.
 (da *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, a cura di L. Bellosi, Milano, Electa, 1993, p. 403.

do: “come apertamente mostrano le figure da lui dopo la morte lasciate a Siena sua patria; le quali di bronzo con bellissimo getto furono due Angeli, oggi locati su lo altar maggiore del Duomo di quella città, i quali egli con sua grandissima comodità fece e rinettò”⁴⁸ (figg. 6, 7). Una “pittura di bronzo” l’ha definita Pietro Torriti⁴⁹, esaltata per eleganza, leggerezza e fluidità da Luciano Bellosi⁵⁰. Ma oltre agli angeli del Duomo non si possono non menzionare anche per la componente architettonica il rilievo bronzeo della *Flagellazione* della Pinacoteca di Perugia (fig. 8)⁵¹, o le due deposizioni in stucco della *Discordia*, al Victoria and Albert Museum di Londra e della Collezione Chigi Saracini di Siena⁵² (fig. 9), nei quali il tema della rappresentazione è delimitato da una cornice architettonica di matrice classica, che definisce i limiti dello spazio in cui si svolge la scena. Mirabile è anche il gruppo in terracotta del *Compianto sul Cristo morto* della chiesa dei Santi Giacomo e Niccolò a Quercegrossa⁵³, dove la complessa articolazione spaziale si traduce in una teatrale forza espressiva che ritorna nella fluidità delle masse che sostanziano le architetture fortificate ideate da Martini.

Opere, quelle segnalate, che come è stato da tempo dimostrato, esprimono una sensibilità nuova rispetto alla produzione precedente e una capacità di ambientazio-

ne spaziale che evoca motivi Donatelliani con evidenti citazioni tradotte dall’antico⁵⁴; espressione dell’attenzione di Francesco verso la costruzione prospettica e il mondo antiquario, manifestazione di quanto fosse – volutamente? – parziale e limitata la conoscenza di Vasari della produzione artistica del senese. Una sensibilità, comunque, che seppur in maniera circostanziata, è stata riconosciuta anche dall’aretino, il quale, tuttavia, da pittore e soprattutto da fiorentino d’adozione, non si risparmiò nel far seguire all’apprezzamento enunciato, un’aspra nota critica: “Laonde cercò ancora di dare opera alla pittura, e fece alcune cose, non così perfette però come nella scultura e nella architettura”⁵⁵.

L’esito del confronto tra i dipinti, le sculture e le architetture di Di Giorgio, hanno sollevato l’interrogativo su “Francesco di Giorgio pittore”. Sia Angelini⁵⁶ che Bellosi⁵⁷ hanno motivato e ricondotto questa evidente discrasia non solo all’ispirazione “arcaicizzante” della pittura senese del Quattrocento e all’ineludibile riferimento ai modelli trecenteschi del gotico senese, che Francesco aveva sotto gli occhi; motivi e linguaggi dissonanti con le espressioni architettoniche e scultoree dello stesso maestro. A questa mancanza di convergenze è possibile possa aver influito la sua lontananza da Siena, specie dal 1470 in poi, perio-

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ P. TORRITI, *Francesco di Giorgio Martini*, Art & Dossier 77, Firenze, Giunti, 1993. Cfr. anche M. SIEDEL, *Studies of early Renaissance sculpture: Francesco di Giorgio, Giovanni Antonio Amadeo*, in *Italian art of the Middle Ages and the Renaissance*, 2 voll., Venezia Marsilio, 2005, II, pp. 677-704.

⁵⁰ L. BELLOSI, *Il ‘vero’ Francesco di Giorgio e l’arte a Siena nella seconda metà del Quattrocento*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, a cura di L. Bellosi, Milano, Electa, 1993, pp. 19-91; L. BELLOSI, *Il problema di Francesco di Giorgio pittore*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, cit., pp. 199-227, in part. p. 203.

⁵¹ L. BELLOSI,in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, cit., pp. 360-361.

⁵² G. GENTILINI, *Francesco di Giorgio. Scena di eccidio (la Discordia)*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, cit., pp. 346-349.

⁵³ Sul tema in particolare cfr. A. BAGNOLI, *Gli Angeli dell’altare del Duomo e la scultura a Siena alla fine del secolo*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, cit., pp. 382-387, in part. la scheda curata

dallo stesso autore a pp. 392-395.

⁵⁴ Sul tema cfr. M. SIEDEL *A colloquio con l’antichità. Il giovane Francesco di Giorgio e la scultura Romana*, in *Umanesimo a Siena. Letteratura, Arti Figurative, Musica*, Atti del Convegno (Siena 5-8 Giugno 1991), a cura di E. Cioni, D. Fausti, Siena, La nuova Italia, 1991, pp. 285-309. Siedel segnala oltre ai modelli donatelliani, anche l’influenza dell’opera di Ghiberti nel giovane Martini.

⁵⁵ G. VASARI, *Le vite de più eccellenti architetti...*, cit., 1550, pp. 432-433.

⁵⁶ A. ANGELINI, *Francesco di Giorgio pittore e la sua bottega: alcune osservazioni su una recente monografia*, “Prospettiva” 1988, 52, pp. 10-24; Cfr. anche A. ANGELINI, *Francesco di Giorgio pittore e i suoi collaboratori*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, cit., pp. 284-321; A. ANGELINI, *Francesco di Giorgio e l’architettura dipinta a Siena alla fine del Quattrocento*, “Buletino senese di Storia Patria”, 2002 [2004], 102, pp. 117-183.

⁵⁷ L. BELLOSI, *Il problema di Francesco di Giorgio pittore*, cit., pp. 199-227.



Figg. 8, 9, 11 - Francesco di Giorgio, *Flagellazione*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria. Francesco di Giorgio, *Scena di eccidio detta la Discordia*, Siena, Collezione Chigi Saracini (sopra a sinistra). Francesco di Giorgio e aiuto, *Natività di Gesù*, Siena, Chiesa di Sant'Agostino, altare Bichi (sopra a destra).
(da *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, a cura di L. Bellosi, Milano, Electa, 1993, p. 361, p. 347, p. 447).



Fig. 10 - Francesco di Giorgio, *Natività*, Siena, Basilica di San Domenico.
(da *Francesco di Giorgio architetto*, a cura di M. Tafuri, F.P. Fiore, Milano, Electa, 1994, p. 171).

do in cui molto probabilmente Martini fu costretto a lasciare ampio margine di azione – senza un opportuno e necessario controllo – a collaboratori cui si devono attribuire quei risultati non del tutto felici e non equiparabili a quelli raggiunti nelle altre arti⁵⁸. Accurate analisi hanno ormai messo in luce i cambiamenti di programma succedutisi nel corso dell'esecuzione di alcune opere, evidenziando interventi effettuati da mani diverse, consentendo di comprendere dove fosse intervenuta quella del maestro. Laddove l'artista è presente i risultati emergono con chiarezza. Nella *Natività di Cristo* per l'altare Tancredi in San Domenico, dove la cornice architettonica antiquaria dello sfondo riproduce rivisitandolo un arco trionfale

romano, le figure sono monumentalmente stagliate nello spazio da cui emergono con il volume scultoreo dei panneggi, mentre i due angeli rimandano direttamente a quelli del Duomo (fig. 10); nei monocromi della *Natività di Gesù* e della *Natività della Vergine* per l'altare Bichi in Sant'Agostino, lo spazio acquista maggiore definizione, come anche le figure che lo abitano, tra le quali emerge la distanza con quelle lasciate all'esecuzione dell'aiuto di bottega, incapace di gestire il chiaroscuro per ottenere effetti di tridimensionalità (fig.11).

Il ruolo di architetto significativamente riconosciuto a Martini da Vasari, risulta posto su un piano diverso rispetto a quello assegnatogli nelle vesti di scultore. Un ruolo

comunque recuperato principalmente grazie alla notorietà - che non gli si poteva disconoscere - che il senese, secondo Vasari, si era meritevolmente guadagnato per la realizzazione del Palazzo Ducale di Urbino. Un contributo che la storiografia ha documentato e collocato nella terza fase del cantiere, dopo che, su possibile indicazione di Antonio, figlio naturale di Federico da Montefeltro, nonché comandante dei senesi, Francesco era giunto nella sede del ducato tra il 1476 e il 1477⁵⁹ in sostituzione di Luciano Laurana, licenziato nel 1472⁶⁰; quindi non un'opera complessivamente riconducibile a Martini, come Vasari, invece, lasciò erroneamente intendere soprattutto nella torrentiniana ma anche nella giuntina⁶¹.

Il palazzo "in forma di città", come lo ebbe a celebrare Baldassarre Catiglione nel *Cortegiano*, acclamato già dai contemporanei, registrò indubbiamente la presenza di Francesco, sebbene rimanga ancora oggetto di dibattito la sequenza dettagliata degli interventi succedutisi negli anni. Tuttavia, come ha osservato Frommel⁶², è accertato che Martini sistematizzò il palazzo sulla scorta degli insegnamenti desunti da esperienza già maturate in ambito senese, fiorentino e pientino, formulando un proprio linguaggio, manifestando una singolare capacità di adattamento indispensabile per

ridurre la complessità del cantiere in cui si trovò ad operare, ad unità, cifra che Fiore ha riconosciuto come caratterizzante la qualità operativa dell'architetto⁶³. Intervenendo su un'architettura esistente Martini operò venendo necessariamente meno a quanto teorizzato nei suoi scritti - "è da intendere una generalissima regola da essere deservata senza eccezione, la quale da molti architetti è ignorata. È questa è che tutti li vacui essere sopra li vacui: vani sopra vani e pieni sopra pieni"⁶⁴ - nella definizione obbligata dell'innovativo ritmo sincopato della facciata principale del palazzo, pur mantenendo fede all'altra norma che costituisce una traccia identificativa del suo passaggio, in base alla quale i "recinti", le cornici, non dovessero mai interrompersi (fig.12).

Francesco definì un linguaggio architettonico originale, anche se destinato a non avere seguito, facendo leva sugli esempi degli antichi, senza disperdere la memoria della tradizione gotica, puntando sulla qualità dei materiali e sulla ricchezza e varietà dei motivi impiegati, con una forza rappresentativa ispirata alle forme celebrative dell'antica Roma (figg.13-14). Scelte che non lo indussero a rinunciare ad alcuni "vocaboli preferiti" come la lesena⁶⁵, per costruire un monumento destinato alla gloria personale dell'augusto committente e di riflesso an-

⁵⁹ Dal 1476 era iniziato anche il rinnovamento del palazzo Ducale di Gubbio, dove Martini è documentato dal 1477. Significative corrispondenze sono state evidenziate da Frommel tra i cortili dei due edifici. Sul palazzo di Gubbio cfr. F. P. FIORE, *Il palazzo Ducale di Gubbio*, in *Francesco di Giorgio architetto*, cit. pp. 180-185; *Il Palazzo Ducale di Gubbio e Francesco di Giorgio Martini*, a cura di S. Capannelli, Gubbio, TMM Editore, 2008.

⁶⁰ Su Francesco di Giorgio architetto cfr. *Francesco di Giorgio architetto*, cit. Sul palazzo di Urbino, nello stesso volume, il saggio di F. P. FIORE, *Il palazzo Ducale di Urbino*, pp. 184-199. Cfr. anche F. P. FIORE, *Siena e Urbino*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F. P. Fiore, Milano, Electa, 1998, pp. 272-313.

⁶¹ G. VASARI, *Le vite de più eccellenti architetti...*, cit., 1550, p. 433, "Per il che, avendo egli avviamento per il duca Federigo di Urbino, andò a' servigi di quello; et il mirabile palazzo d'Urbino, fattone prima il modello, gli condusse quale e' si vede: il che fu cagione di non manco farlo tener vivo fra gli uomini per tal memoria che per la stessa scultura sua. E se vi avesse atteso, non è dubbio ch'egli non ne fosse

restato sempre famoso, atteso ch'è infiniti scrittori - per l'Accademia che in tal luogo in quel tempo si ritrovò - hanno talmente celebrato l'edificio, che ben può Francesco di tale opera quanto altro artefice contentarsi"; G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori...*, cit., 1568, p. 410.

⁶² C. L. FROMMEL, *Il Palazzo ducale di Urbino e la nascita della residenza principesca del Rinascimento*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, cit., pp. 167-196.

⁶³ F.P. FIORE, *L'architettura civile di Francesco di Giorgio*, in *Francesco di Giorgio architetto*, cit., pp. 62-113, in part. pp. 66, 106-107; F.P. FIORE, *Principi architettonici di Francesco di Giorgio*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, cit., pp. 369-398.

⁶⁴ FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese, C. Degrossi, 2 voll., Milano, Il Polifilo, 1967, II, p. 412.

⁶⁵ C. L. FROMMEL, *Il Palazzo ducale di Urbino e la nascita della residenza principesca del Rinascimento*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, cit., pp. 167-196, in part. p. 190.



Fig. 12 - Urbino. Palazzo ducale. Le due ali della facciata principale.



Fig. 13, 14 - Urbino. Palazzo Ducale. Dettaglio con motivi all'antica di uno dei portali della facciata principale (sopra).
Dettaglio del capitello e della trabeazione di un portale della facciata principale (a sinistra).

che del regista del cantiere. L'originalità era da lui ritenuta un fattore essenziale per un architetto che volesse conquistare *“una per-*

*petua fama”*⁶⁶, per guadagnarsi una memoria pari quasi a quella conferitagli, secondo l'aretino, dalla sua attività di scultore;

⁶⁶ *“ogni architetto che ha voluto acquistare grande e perpetua fama, a ciò che ha invento di quelle cose che lui ordina e fa, de' guardare che per altri state fatte non sieno, impero ché la laude e gloria sarebbe di colui che prima edificate*

e composte l'avesse. E di qui nasce la diversità e novità delle cose, donde l'ingegno assottigliando e investigando viene per volere a sé fama e laude attribuire”. FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattati di architettura...*, cit., I, p. 52.

quell'immortalità che Vasari si accingeva ad assicurare agli artefici delle tre arti, attraverso la composizione della sua fatica letteraria.

La gloria e il merito acquisiti valsero a Martini anche un pubblico riconoscimento in casa propria, seppur direttamente sollecitato da Federico da Montefeltro. Nel 1480, su richiesta del Duca di Urbino, la Balìa attribuiva a Francesco immunità e privilegi, inserendolo nel Consiglio del Popolo, e nel 1485, in concomitanza con il suo rientro dalle Marche, la nomina a Supremo Magistrato⁶⁷.

La celebrazione di Martini che Vasari motiva per la riconosciute qualità di scultore bronzeo e di fautore della componente classicheggiante, sul modello degli antichi, nel palazzo urbinato, temi identificativi dell'opera di Francesco di Giorgio nella visione critica vasariana, sono condensati nell'epitaffio posto a chiusura della biografia del senese, precedendo le consuete e brevi note riservate agli "aiuti" e ai "creati", in questo caso al collaboratore Jacopo Cozzarelli⁶⁸.

QUAE STRUXI URBINI AEQUATA
ALATIA COELO
QUAE SCULPSI E MANIBUS
PLURIMA SIGNA MEIS
ILLA FIDEM FACIUNT UT NOVI
CONDERE TECTA
AFFABRE ET SCIVI SCULPERE
SIGNA BENE.

La genericità e l'esiguità delle informa-

zioni fornite da Vasari trovano riscontro nell'approssimazione del dato cronologico, palesata nella vaga collocazione temporale delle opere scultoree e architettoniche precedentemente ricordate, ricondotte sommariamente al 1470⁶⁹: è noto che i lavori al Palazzo Ducale siano da riferirsi a una data posteriore al 1476 e che la commissione e realizzazione degli angeli del Duomo avvenne tra il 1488 e il 1492⁷⁰. All'imprecisione evidenziata si aggiunge, e non è noto se tale lacuna sia ascrivibile alla brevità imposta dal programma editoriale della torrentiniana, il mancato riferimento ad altri aspetti fondamentali dell'attività martiniana: in particolare quella di ingegnere e ideatore di numerose architetture militari, di cui lui stesso riferisce di averne seguite oltre cento solo al servizio della corte di Urbino⁷¹ (figg.15-17). Un impegno rilevante e diffusamente noto della sua attività, tale da costringere l'architetto a muoversi tra la Toscana, le Marche, la Campania, la Puglia e forse anche la Calabria, al servizio delle più importanti corti dell'epoca, come quella urbinata e quella aragonese a capo del vasto Regno di Napoli⁷². È totalmente assente anche un benché minimo accenno alla componente teorica della sua produzione, cioè la compilazione dei diversi codici, che sebbene non videro una pubblicazione - forse per questo rimasero per molto tempo noti solo a pochi - certamente non dovevano essere sconosciuti a Vasari, come egli stesso avrebbe avuto modo di di-

⁶⁷ "et inoltre, perché a Siena se ne tornò con premio, meritò per gli onori e pel grado che a Siena sua patria aveva acquistato, essere eletto de' Signori di quella città". G. VASARI, *Le vite de più eccellenti architetti...*, cit., 1550, p. 433. Cfr. anche F. CANTATORE, *Biografia cronologica...*, cit.

⁶⁸ "Lasciò suo compagno e carissimo amico Iacopo Cozzarello, il quale attese alla scultura et alla architettura similmente, e fece alcune figure di legno che sono in Siena, e cominciò la architettura di Santa Maria Maddalena fuori de la Porta a' Tufo, la quale rimase imperfetta per la sua morte". G. VASARI, *Le vite de più eccellenti architetti...*, cit., 1550, p. 433.

⁶⁹ "Furono da lui le statue e l'architetture fatte l'anno MCCCCLXX". G. VASARI, *Le vite de più eccellenti architetti...*, cit., 1550, p. 433.

⁷⁰ F. FUMI CAMBI GRADO, *Francesco di Giorgio (e Giacomo Cozzarelli). Due angeli reggi candelabro*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*,

cit., pp. 402-405.

⁷¹ "Non posso pretermettere la magnanimità sua che per li edifici per lui fabbricati et ordenati si dimostra, della quale io ne posso dare vero iudicio, peroché per sua benignità et umanità, amandomi teneramente come figliuolo, in un medesimo tempo a me aveva commissio cento e trentasei edifici nelli quali continuamente si lavorava, oltre a quelli loci sacri, a li quali per tutto el suo destretto pretava sussidio". Cfr. FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattati di architettura...*, cit., II, p. 427.

⁷² Sull'argomento cfr. N. ADAMS, *L'architettura militare di Francesco di Giorgio*, in *Francesco di Giorgio architetto*, cit., pp. 114-150, con bibliografia precedente. Lo stesso Adams ricorda che Alfonso d'Aragona, Duca di Calabria, nella lettera del 1494 con cui chiedeva a Siena la presenza di Martini al Sud, aveva definito l'architetto "quasi unica speranza d'Italia". Cfr. N. ADAMS, *Knowing Francesco di Giorgio*, cit., in part. p. 305 e nota 4.

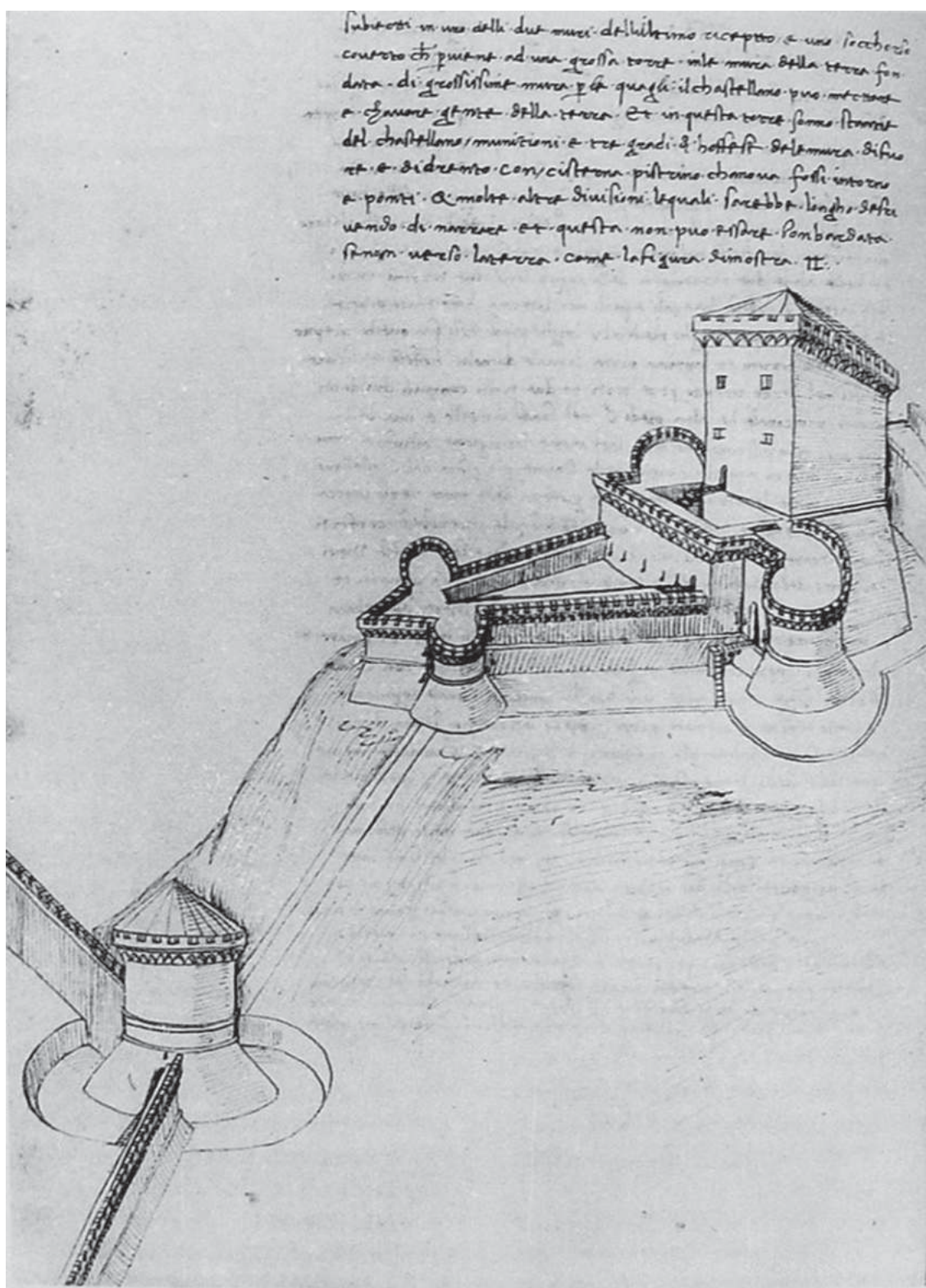




Fig. 16 - Cagli (PU). Il torrione inferiore della rocca, originariamente a cavallo della cinta muraria.



Fig. 17 - Sassocorvaro (PU). Veduta frontale della rocca.

chiarare nella seconda edizione delle "Vite".

La seconda edizione, la cui messa a punto avvenne tra il 1563 e il 1567 - le operazioni di stampa erano iniziate già nel 1563 - nacque in un periodo molto impegnativo per il suo autore. In quegli anni si susseguirono la ristrutturazione di Palazzo Vecchio e la costruzione degli Uffizi nel 1560 a Firenze, la organizzazione del quartier generale dell'ordine dei cavalieri di Santo Stefano a Pisa, con il palazzo e la chiesa intitolata al loro protettore, e a seguire il Corridoio Vasariano⁷³, la fondazione dell'Accademia del Disegno nel 1562, gli apparati per i funerali di Michelangelo del 1564 e quelli per le nozze Francesco I nel 1565, oltre ad alcuni viaggi, in particolare nel 1566, che lo videro percorrere la penisola italiana per approfondire e verificare in particolare i dati sull'arte del Cinquecento, da inserire nella sua fatica letteraria. In questa edizione, rivista necessariamente in maniera discontinua, gli aspetti biografici, come si è accennato in principio, risultano generalmente ridimensionati, mentre si focalizza l'attenzione al contributo effettivo dato da ogni artista all'evoluzione dell'arte, piuttosto che metterne in rilievo la personalità⁷⁴. Questo spiega, anche nel caso della biografia martiniana, le differenze che si rilevano con l'edizione precedente.

Nella giuntina, inoltre, trova maggiore spazio l'architettura - più documentata, sia per le epoche più remote sia per i tempi più recenti e vicini al suo autore, anche se permangono rilevanti lacune ed eclatanti errori d'attribuzione - segnale di un approfondimento condotto da Vasari nel tempo intercorso tra le due edizioni, ampliando anche l'area d'interesse e di analisi ad un bacino più esteso rispetto al ristretto triangolo formato da Firenze, Arezzo e Roma.

*Onde, udendo io ogni giorno le richieste di molti amici e conoscendo non meno i taciti desiderii di molti altri, mi sono di nuovo (ancorché nel mez[z]o d'importantissime imprese) rimesso alla medesima fatica, con disegno non solo d'aggiugnere questi che, essendo da quel tempo in qua passati a miglior vita, mi danno occasione di scrivere largamente la vita loro, ma di supplire ancora quel che in quella prima opera fussi mancato di perfezzione, avendo avuto spazio poi d'intendere molte cose meglio e rivederne molte altre [...] Onde non tanto ho potuto correggere quanto accrescere ancora tante cose che molte Vite si possono dire essere quasi rifatte di nuovo*⁷⁵.

La giuntina fu segnata dalla presenza di Vincenzo Borghini, esigente controllore ma anche regista e redattore dell'opera dal punto di vista dei contenuti, dello stile e della tecnica. Borghini non ammetteva si potesse confondere il ruolo dello scrittore con quello dello storico. È alla sua influenza che si deve ricondurre la limitazione dell'aspetto biografico della seconda edizione, come egli stesso chiarì efficacemente nella lettera del 14 agosto 1564 con la quale redarguì Vasari: *"il fine di questa vostra fatica non è di scrivere la vita de pittori, né di chi furono figlioli, né quello che ei fecieno datjioni ordinarie, ma solo per le opere lori di pittori, scultori, architetti [...] E lo scriver di vite è solo di principi et huomini che abbiano esercitato cose da principi e non di persone basse, ma solo qui havete per fine l'arte et l'opere di lor mano"*⁷⁶.

Nel comporre le biografie degli artisti non si poteva indulgere nell'analisi della loro personalità. La descrizione delle vita attiva non era destinata ai protagonisti dell'arte ma a quelli della storia; molto più utile doveva essere in questo caso concentrarsi sulla descrizione delle opere, piuttosto che

⁷³ Sull'attività di Vasari architetto cfr. C. CONFORTI, *Vasari architetto*, Milano, Electa, 1995; sugli Uffizi in particolare *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, cit.

⁷⁴ P. BAROCCHI, *L'antibiografia del secondo Vasari*, in *Giorgio Vasari, tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Atti del Convegno di Studi (Arezzo, 8-10 ottobre 1981), a cura di G. C. Garfagnini, Firenze, L. S. Olschki, 1985, pp. 1-16.

⁷⁵ G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori...*, cit., 1568, I, p. 66.

⁷⁶ Il testo della lettera del 14 agosto 1564 è riportato in *Giorgio Vasari: principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari...*, cit., pp. 228-229. Questa era seguita a una precedente dell'11 dello stesso mese, in cui Borghini aveva invitato Vasari a mettere *"ordine le cose de vivi, massime de principali, cioè questa opera sia finita e perfetta da ogni parte, et che sia una historia universale di tutte le pitture et sculture di Italia"*. Si veda anche M. BURIONI, *Rinascita dell'arte...*, cit., pp. 153-160, in part. p. 155.

dispersersi sui dati biografici dei singoli autori: la storia dell'arte avrebbe dovuto occuparsi delle opere, non degli artefici. Le opere dovevano essere considerate nel loro insieme e le individualità erano da considerare come tasselli del processo evolutivo⁷⁷,

Vasari fece propria la lezione di Borghini anche se non ne prese alla lettera i suggerimenti. Non c'è dubbio che l'aretino non poteva condividere l'idea che gli artisti fossero "persone basse". Proprio attraverso il suo sforzo letterario egli intendeva contribuire ad elevare gli "artisti" al rango di quegli uomini illustri ai quali era destinata la descrizione della vita attiva, sancendo ulteriormente quella ormai conquistata posizione sociale conseguita con la separazione delle tre arti figurative da quelle meccaniche, confermando loro e a se stesso l'acquisizione di una dignità intellettuale.

In apertura delle singole biografie compaiono finalmente i ritratti⁷⁸, di cui Vasari aveva nel tempo messo insieme una significativa raccolta all'interno del celebre *Libro dei disegni*⁷⁹. I ritratti, ispirati al Museo *Jovianum*, in sostituzione delle introduzioni filosofiche dei proemi e degli epitaffi negli epiloghi della torrentiniana, furono intagliati sul legno per le xilografie dal veneziano

Cristofano Coriolano, cui sono da attribuire anche quelle per il frontespizio e a chiusura dell'opera, già presenti anche nella prima edizione. Nella giuntina muta l'articolazione del frontespizio così come diversa, e dalla composizione più articolata, risulta l'allegoria di chiusura (figg. 18, 19). Per queste è stata avanzata l'ipotesi di una collaborazione di Giovanni Stradano, aiuto di Vasari nella decorazione di Palazzo Vecchio, al quale potrebbe essere ricondotta anche l'elaborazione grafica delle idee per le cornici con i ritratti degli artisti posti in apertura delle singole biografie⁸⁰.

La biografia di Francesco di Giorgio nell'edizione del 1568 non è più autonoma, ma associata a quella di Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, originariamente trattate separatamente nella torrentiniana. Tuttavia da questa *diminutio* di cui i due artefici sono involontariamente segnati, Francesco di Giorgio è in parte riscattato in quanto è suo il ritratto che Vasari scelse per illustrare le due vite (fig. 20). La trattazione si apre quindi con il ritratto che Vasari dichiara di aver avuto da Jacopo Cozzarelli⁸¹, inserito nell'ovale contornato da una delle sei diverse tipologie di cornice che corredano l'opera nella sua interezza⁸². Le due cariatidi

⁷⁷ "Ma tempo è di venire oggimai a la Vita di Giovanni Cimabue, il quale, si come dette principio al nuovo modo di disegnare e di dipignere, così è giusto e conveniente che e' lo dia ancora alle Vite, nelle quali mi sforzerò di osservare il più che si possa l'ordine delle maniere loro più che del tempo. E nel descrivere le forme e le fattezze degli artefici sarò breve, perché i ritratti loro, i quali sono da me stati messi insieme con non minore spesa e fatica che diligenza, meglio dimostreranno quali essi artefici fussero quanto all'effigie che il raccontarlo non farebbe giamai; e se d'alcuno mancasse il ritratto, ciò non è per colpa mia, ma per non si essere in alcuno luogo trovato", G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori...*, cit., 1568, I, p. 81.

⁷⁸ I ritratti erano stati previsti anche per la prima edizione, ma alla fine non erano stati inseriti "per non perdere tempo e' denari" come scriveva Paolo Giovio a Vasari in una lettera del 31 marzo 1548. Cfr. *Giorgio Vasari: principi, letterati e artisti...*, cit., pp. 216-217. Sull'utilizzo dei ritratti come strumento commemorativo per potenziare l'illusione di continuità che le "Vite" nell'intenzione dell'autore avrebbero dovuto assicurare agli artisti ricordati nella sua opera, cfr. J. STACK, *Artists into heroes: the commemoration of artists in the art of Giorgio Vasari*, in *Fashioning Identities in Renaissance Art*, ed. M. Rogers, Aldershot, Ashgate 2000, pp. 163-

175. L'inclusione dei ritratti traeva anche ispirazione dal *Musaeum Jovianum*, sebbene l'aretino si impegnò con maggiore attenzione alla ricerca di dati reali e non soltanto esito di ricostruzioni fantasiose. Sui ritratti cfr. anche C. HOPE, *Historical portraits in the "lives" and in the frescoes of Giorgio Vasari*, in *Giorgio Vasari, tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, cit., pp. 320-338.

⁷⁹ Sull'importanza della collezione dei disegni di Vasari per la redazione delle "Vite" cfr. *Giorgio Vasari: principi, letterati e artisti...*, cit., pp. 254-263; M. DALY DAVIS, *From drawn images to written words: seeing, defining, ordering, and describing in the 1550 edition of Vasari's Vite*, in *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione*, cit., pp. 103-118 con bibliografia precedente.

⁸⁰ Cfr. A. CECCHI, *Le Vite del Vasari: una storia "veridica" dell'arte italiana?*, in *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione*, cit., pp. 27-36, con bibliografia precedente.

⁸¹ "E noi gl'avemo pur questo obbligo, che da lui si ebbe il ritratto di Francesco sopradetto, il quale fece di sua mano". G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori...*, cit., 1568, I, pp. 410-411.

⁸² Sul tema cfr. anche *Giorgio Vasari: principi, letterati e artisti...*, cit., pp. 238-242 con bibliografia di riferimento.

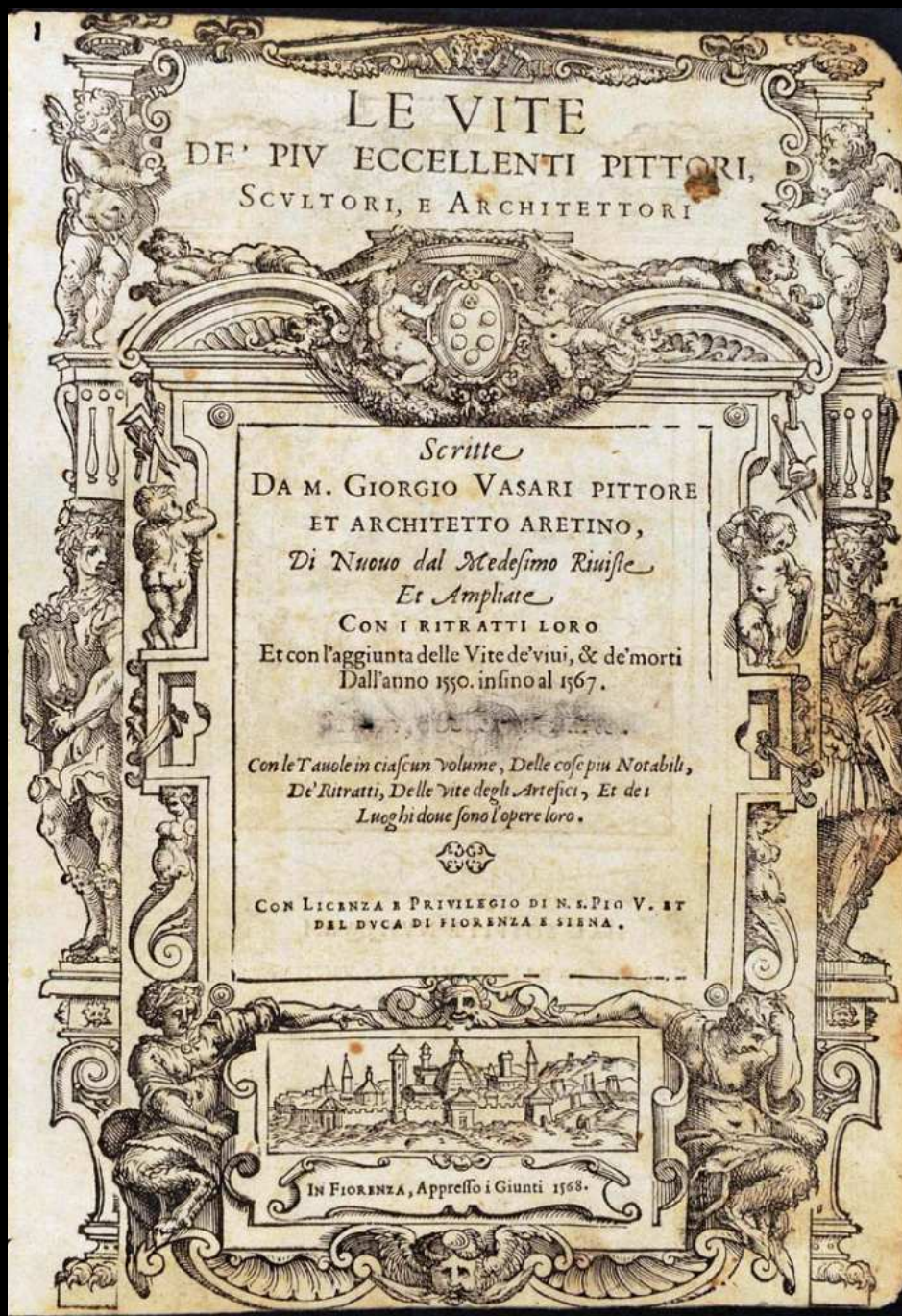


Fig. 18. - Cristofano Coriolano su disegno di Giorgio Vasari e forse con l'intervento di Giovanni Stradano.

Frontespizio della seconda edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari, 1568.

(da G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori, e architettori* scritte da m. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, di nuovo dal medesimo riviste et ampliate con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de' vivi, & de' morti dall'anno 1550 insino al 1567, Firenze, appresso i Giunti, 1568).

to finalmete da gl'anni, e dalle fatiche d'anni 78. se n'andò al vero riposo; nel la città di Pisa, habitando in vna casetta, che in sì lunga dimora vi si haueua comperata in carraia di s. Franc. Laqual casa lasciò morendo alla sua figliuola: & con dispiacere di tutta quella città fu honoratamente seppellito in campo santo con questo epitaffio, che ancora si legge.

Hic tumulus est Benotij Florentini qui proxime has pinxit historias hunc sibi Pisanor. donauit humanitas MCCCCLXXVIII.

Visse Benozzo costumatissimamente sempre, e da vero christiano; consu mando tutta la vita sua in esercizio honotato; per il che, e per la buona maniera, e qualità sue lungamente fu ben veduto in quella città. Lasciò dopo se discepoli suoi Zanobi Machiavelli Fiorentino; & altri, de quali non acca de far altra memoria.

Fine della vita di Benozzo Pittor Fiorentino



Fig. 20 - Cristofano Coriolano su disegno di Giorgio Vasari, ritratto di Francesco di Giorgio Martini.
(da G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori, e architettori* scritte da m. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, di nuovo dal medesimo riviste et ampliate con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de' vivi, & de morti dall'anno 1550 insino al 1567, Firenze, appresso i Giunti, 1568, p. 409).

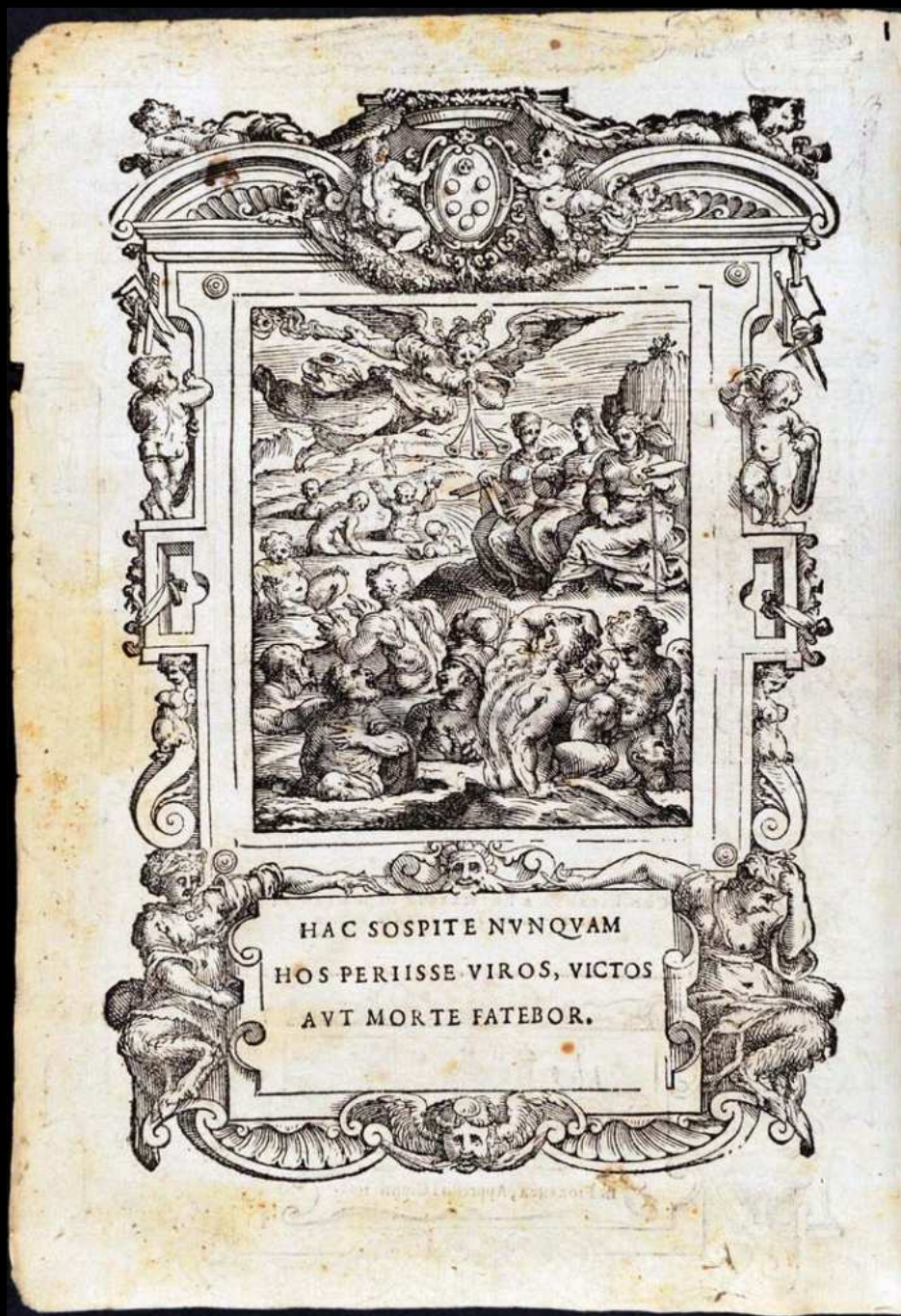


Fig. 19. - Cristofano Coriolano su disegno di Giorgio Vasari e forse con l'intervento di Giovanni Stradano.

Allegoria della Fama, incisione a chiusura delle Vite, seconda edizione, 1568.

(da G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori, e architettori* scritte da m. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, di nuovo dal medesimo riviste et ampliate con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de' vivi, & de morti dall'anno 1550 insino al 1567, Firenze, appresso i Giunti, 1568).

poste al lato dell'edicola mostrano in mano gli strumenti propri dell'architetto, mentre alla personificazione allegorica della scultura viene dato il posto d'onore, al centro del frontone spezzato, al di sopra dell'ovale con il profilo del senese: Vasari così ribadisce la rilevanza artistica che in Francesco aveva già riconosciuto nell'edizione precedente, evidenziata anche nell'epigrafe alla base dell'edicola, escludendo definitivamente il contributo pittorico di Martini alla storia dell'arte, liquidato con una nota lapidaria: *"diede anco opera alla pittura e fece alcune cose, ma non simili alle sculture"*⁸³.

Manca naturalmente il proemio moraleggiante - sebbene un accenno altrettanto avverso a quello della prima edizione ritorni dopo le prime righe⁸⁴ - e senza alcuna introduzione di sorta Vasari passa all'esame dell'opera del senese. Nonostante la brevità della trattazione, in questo caso risultano più articolate le informazioni sull'attività di Francesco di Giorgio, seppur non emendate da imprecisioni, lacune e inesattezze. Probabilmente anche le imprecisioni potrebbero essere ricondotte a quella verosimiglianza che Bazin ha indicato come dimensione della concezione della storia vasariana⁸⁵.

Come era stato già fatto nella torrentiniana viene rinnovato l'apprezzamento per i due angeli della cattedrale senese *"i quali furono veramente un bellissimo getto"*, ma si accenna in aggiunta al *"ritratto et in medaglia e di pittura"* che Francesco fece per il suo mecenate Federico di Montefeltro⁸⁶, oltre al *"fregio che dipinse di sua mano nel detto palazzo d'Urbino, il qual è tutto pieno di simili cose rare"*

*apartenenti alla guerra"*⁸⁷. Quest'ultimo, come è noto, non era dipinto ma era composto dalla serie di settantadue formelle scolpite a bassorilievo che costituivano la spalliera della panca che unificava le due ali del palazzo ducale di Urbino connettendo i piedistalli delle lesene angolari della facciata con le edicole delle porte, conferendo così unità al pianterreno⁸⁸ (figg. 21-23). Opere, quelle citate, per la maggior parte legate alla figura di Federico da Montefeltro, grazie al quale, come Vasari ribadisce anche in questa edizione, a Francesco furono tributati quei riconoscimenti che la sua patria non gli aveva mai conferito⁸⁹.

In questa aggiornata versione della vita di Martini viene dato significativamente più spazio all'architettura, nella quale Vasari riconosce a Francesco di avere avuto *"grandissimo giudizio e mostrò di molto bene intendere quella professione"*⁹⁰, confermando il ruolo da lui svolto nell'affermazione di quell'arte: *"Francesco merita che gli sia avuto grande obbligo per avere facilitato le cose d'architettura, e recato più giovamento che alcun altro avesse fatto da Filippo di ser Brunellesco insino al tempo suo"*⁹¹. Caso esemplificativo del suo genio architettonico è ancora una volta il palazzo urbinato. Nelle brevi note che Vasari dedica alla descrizione degli aspetti salienti ravvisati in quell'architettura e in base ai quali dispensa lodi al suo ideatore, fa esplicito riferimento agli *"spartimenti [che] sono fatti con belle e commode considerazioni"*, in accordo alla *utilitas* vitruviana; ammira, non senza manifestare un qualche disagio, la fastosità degli ambienti *"le sale sono grandi e magnifiche e gli*

⁸³ G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori...*, cit., 1568, I, p. 410.

⁸⁴ *"E ciò potette egli fare commodamente, essendo persona non meno dotata di buone facultà che di raro ingegno, onde non per avarizia ma per suo piacere lavorava quando bene gli veniva e per lasciar dopo sé qualche onorata memoria"*. G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori...*, cit., 1568, I, p. 410.

⁸⁵ Cfr. G. BAZIN, *Storia della storia dell'arte*, cit., p. 41.

⁸⁶ R. BARTALINI, *Francesco di Giorgio. Medaglia di Federico da Montefeltro duca di Urbino*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, cit., 1993, pp. 354-355.

⁸⁷ G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori...*, cit., 1568, I, p. 410.

⁸⁸ G. BERNINI PEZZINI, *Il fregio dell'arte della guerra nel Palazzo Ducale di Urbino. Catalogo dei rilievi*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato-Archivi di Stato, 1985; F. P. FIORE, *Il palazzo Ducale di Urbino*, in *Francesco di Giorgio architetto*, cit., pp. 184-199, in part. pp. 198-199; L. MOLARI, P. F. MOLARI, *Il trionfo dell'ingegneria nel fregio del palazzo ducale di Urbino*, Pisa, ETS, 2006.

⁸⁹ Cfr. G. MANCINI, *Giorgio Vasari Vite cinque annate*, Firenze, G. Carnesecchi e figli, 1917; F. NEVOLA, *Siena: constructing the Renaissance city*, New Haven, Yale University Press, 2007.

⁹⁰ G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori...*, cit., 1568, I, p. 410.

⁹¹ Ivi, p. 411.



Figg. 21, 22. - Ambrogio Barocci, *battipalo su barche; cannone su affusto mobile*. Urbino. Galleria Nazionale delle Marche.
Formelle originarie della spalliera della panca posta lungo le ali della facciata del Palazzo Ducale.
(da *Francesco di Giorgio architetto*, a cura di M. Tafuri, F.P. Fiore, Milano, Electa, 1994, p.197, figg. I.1.6a, I.1.6b).

appartamenti delle camere utili et onorati fuor di modo”, ma nel complesso non può esimersi da sostenere, nonostante “la stravaganza delle scale” che giudica comunque “bene intese e piacevoli più che altre che fussino state fatte insino al suo tempo”, che fosse “così bello e ben fatto tutto quel palazzo quanto altro che insin ad ora sia stato fatto già mai”⁹². Il problema è che, anche in quest’occasione, Vasari conferma con la serie di encomiabili apprezzamenti la sua limitata conoscenza delle vicende costruttive e degli architetti intervenuti nel cantiere della dimora principesca, focalizzando l’attenzione su soluzioni architettoniche la cui ideazione è da attribuire fondamentalmente a Luciano Laurana⁹³ (figg. 24-25).

Fin qui il testo rimane più o meno approssimativamente in linea con l’edizione precedente, mentre a differenza della biografia del 1550, l’aretino introduce il tema dell’ingegneria militare: “Fu Francesco gran-

dissimo ingegneri, e massimamente di macchine da guerra, come mostrò in un fregio che dipinse di sua mano nel detto palazzo d’Urbino il quale è tutto pieno di simili cose rare appartenenti alla guerra”⁹⁴. Finalmente, quindi, Vasari, pur avendone accennato nel proemio alle vite della seconda parte, rende omaggio a quell’eccellenza nell’arte della guerra che caratterizzò l’attività di Francesco di Giorgio nel corso della sua esistenza e a quel ruolo di architetto militare nel quale, in assenza di modelli dall’antico, Francesco ebbe modo di manifestare la propria originalità ed inventiva⁹⁵ (fig. 26). Un’originalità che derivava da una visione complessiva in cui entravano simultaneamente in gioco esigenze diverse: quelle funzionali imposte dall’avanzamento registrato nell’uso delle artiglierie e dalla necessità di opporsi efficacemente alla loro progressiva capacità offensiva (figg. 27-28); quelle determinate da un sistema puntuale di organizzazione della difesa, incentrato

⁹² Ivi, p. 410.

⁹³ C. L. FROMMEL, *Il Palazzo ducale di Urbino e la nascita...*, cit.

⁹⁴ G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori...*, cit., 1568, I, p. 410.

⁹⁵ Sul tema cfr. N. ADAMS, *Le architetture militari di Francesco di Giorgio*, in *Francesco di Giorgio architetto*, cit., pp.114-150; F.P. FIORE, *Principi architettonici...*, cit.



Fig. 23. - Urbino. Palazzo Ducale. Scorcio della facciata con in primo piano la panca e la spalliera.



Figg. 24, 25. - Urbino. Palazzo Ducale. Due interventi attribuibili a Francesco di Giorgio: l'impostazione dell'ingresso in asse al cortile e la sistemazione del cortile principale con in evidenza la griglia architettonica compositiva e la soluzione angolare adottata.



attorno a più presidi distribuiti nel territorio: il tutto ricondotto a un'impostazione progettuale e architettonica che faceva riferimento a principi di regolarità, simmetria e geometrizzazione degli impianti⁹⁶ (figg. 29-31). Un'attività, quella di ingegnere militare, che era complementare a quella di architetto e conoscitore dell'antico⁹⁷, che si era formata inizialmente sullo studio del *De ingeneis* e *De machinis* dell'Archimede senese, Mariano di Jacopo detto il Taccola (1382-1453) e sostanziata nella stimolante frequentazione dell'ambiente urbinato⁹⁸. Quell'ambiente così significativamente animato dal clima umanistico, nel quale egli ebbe l'opportunità di approfondire i temi della sua riflessione architettonica elaborati nelle diverse redazioni di un *Trattato* di cui siamo oggi a conoscenza⁹⁹ e che Vasari ammise di avere visto e probabilmente anche consultato. Infatti, come lui stesso ricorda, probabilmente anche con l'intento di esaltare la statura culturale del proprio principe, Francesco “disegnò anco alcuni libri tutti pieni di così fatti instrumenti, il migliore de' quali ha il signor duca Cosimo de' Medici fra le sue cose più care”¹⁰⁰, cioè il Codice Magliabecchiano, riconosciuto già da Del Rosso come quello appartenuto a Cosimo I¹⁰¹.

Non manca una nota sull'antico che Francesco di Giorgio investiga anche nei

suoi codici, quale testimonianza dello studio delle antichità romane che il senese ebbe modo di ammirare e rilevare nel corso dei soggiorni romani ipotizzati tra il 1460 e il 1470 oltre che nel 1486¹⁰²: un interesse, quello per l'architettura antica e per le macchine, che lo avrebbe distolto dalle altre occupazioni, in primis dalla “scultura”, sebbene, secondo Vasari, da tale distrazione egli ne avrebbe ricavato altrettanto onore: “*e tanto andò investigando il modo degl'antichi anfiteatri e d'altre cose somiglianti: ch'elleno furono cagione che mise manco studio nella scultura: ma non però gli furono né sono state di manco onore che le sculture gli potessino essere state*”¹⁰³ (figg. 32-33).

Preso dall'enfasi attributiva anche nella versione riveduta, Vasari cadde in un'ulteriore e non banale imprecisione, sostenendo che Francesco “*fece per Papa Pio Secondo tutti i disegni e modelli del palazzo e vescovado di Pienza, patria del detto Papa [...] che furon per quel luogo magnifici et onorati quanto potessino essere, et così la forma e fortificazione di detta città et insieme il palazzo e loggia del medesimo Pontefice*”¹⁰⁴, opere, in realtà di Bernardo Rossellino (1409-1464). Errore nel quale, probabilmente sulla scia di Vasari, sarebbe caduto molti anni dopo anche Francesco Milizia nelle brevi note dedicate a Francesco di Giorgio - segnale evidente dell'eco lasciata dall'opera

⁹⁶ F.P. FIORE, *Principi architettonici...*, cit..

⁹⁷ “*poichè l'antica città di Roma di Roma per li continui assedioni et ghuerre cominciò a manchare e grandi bedifitii spogliando e diruendo et in più parti ruinare in modo che al presente tutti manchati sonno. Unde mosso da huno aceso desiderio di volere quelle innovare, il che hessendo presso al fine in poco tempo tucto spente verranno, sì per la vetustà loro et anco per li molti et continovi guastatori et pertanto el meglio ched ò possuto non con piccola fatica investigando in Roma et fuore molti vari et degnii edifitii ho raccolto benché molro ruinati sieno et la dengnità degli ornamenti loro poco se vede*”. Codice Torinese Salluziano, f. 71. Cfr. FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattati di architettura...*, cit., I, p. 275. Di Giorgio operò una comparazione tra fonti scritte e resti architettonici, utilizzando, non senza difficoltà interpretative, il testo di Vitruvio, grazie al supporto degli umanisti presenti alla corte di Urbino. Cfr. M. MUSSINI, *Francesco di Giorgio e Vitruvio...*, cit.; N. ADAMS, *Knowing Francesco di Giorgio*, cit.

⁹⁸ “*per non volermi come presuntuoso vendicare el nome e gloria, quale poco inanzi ho detto convenirsi a chi simili rimedi fusse inventore, se non fosse stato el fomento e lo aiuto che mi ha dato el mio illustrissimo D. S. Federigo Duca di*

Urbino”. FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattati di architettura...*, cit., II, p. 425.

⁹⁹ Sull'origine degli studi vitruviani di Francesco e sull'eventuale influenza della cultura senese o urbinata nella riflessione teorica di Martini cfr. M. MUSSINI, *Siena e Urbino. Origini...*, cit.

¹⁰⁰ G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori...*, cit., 1568, I, p. 410.

¹⁰¹ G. DEL ROSSO, *Lettere antellane sopra le opere e gli scritti di Francesco di Giorgio Martini, architetto, pittore e scultore sanese*, “Giornale Araldico di Scienze, Lettere e Arti”, XVI (1822), pp. 385-398; XVII (1823) pp. 418-428; XVIII (1823), pp. 106-119; 230-242; XIX (1823), pp. 92-104.

¹⁰² F. CANTATORE, *Biografia cronologica...*, cit. Su Francesco di Giorgio e l'architettura antica cfr. H. BURNS, “Restaurator delle ruine antiche”..., cit. Frommel ipotizza una probabile missione romana nel 1477. Cfr. C. L. FROMMEL, *Il Palazzo ducale di Urbino e la nascita...*, cit., in part. p. 186.

¹⁰³ G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori...*, cit., 1568, I, p. 410.

¹⁰⁴ Ibidem.

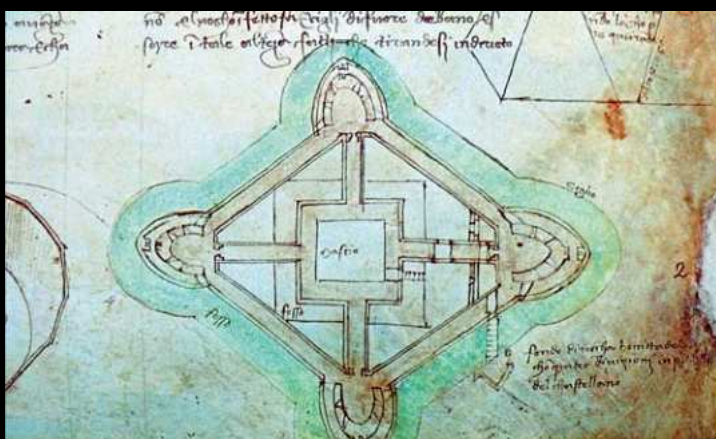
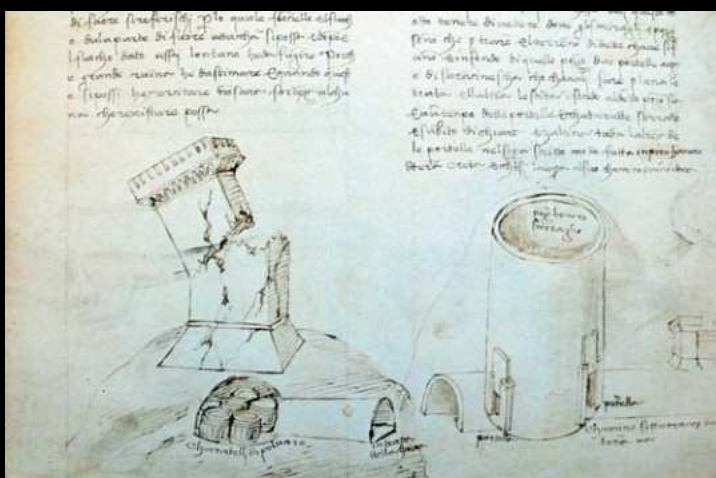


Fig. 26 - *Trattato di architettura civile e militare*. (Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, codice Ashburnham 361), f. 2v. Studi di impianti per architetture fortificate. (da *Il codice Ashburnham 361 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze: Trattato di architettura di Francesco di Giorgio Martini*, presentazione di Luigi Firpo, introduzione trascrizione e note di Pietro C. Marani, 2 voll., Firenze, Giunti-Barbera, 1979).

Fig. 27 - Francesco di Giorgio Martini, *macchina bellica*. Siena, Fondazione Accademia Musicale Chigiana, Collezione Chigi Saracini. (sopra a destra) (da *Francesco di Giorgio architetto*, a cura di M. Tafuri, F.P. Fiore, Milano, Electa, 1994, p. 389, fig. XXXI.7, f. 13v).

Fig. 28 - *Trattato di architettura civile e militare*. (Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, codice Ashburnham 361), f. 50r. Disegno che illustra il sistema per minare le fortezze nemiche attraverso la costruzione di gallerie. (al centro)

Figg. 29, 30 - *Trattato di architettura civile e militare*. (Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, codice Ashburnham 361), ff. 2r, 4v. Disegni di impianti geometrici da adottare per una fortificazione. (a fianco) (figg. 28, 29 e 30 da *Il codice Ashburnham 361 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze: Trattato di architettura di Francesco di Giorgio Martini*, presentazione di Luigi Firpo, introduzione trascrizione e note di Pietro C. Marani, 2 voll., Firenze, Giunti-Barbera, 1979). (fig. 30, p. 33 in alto a sinistra)

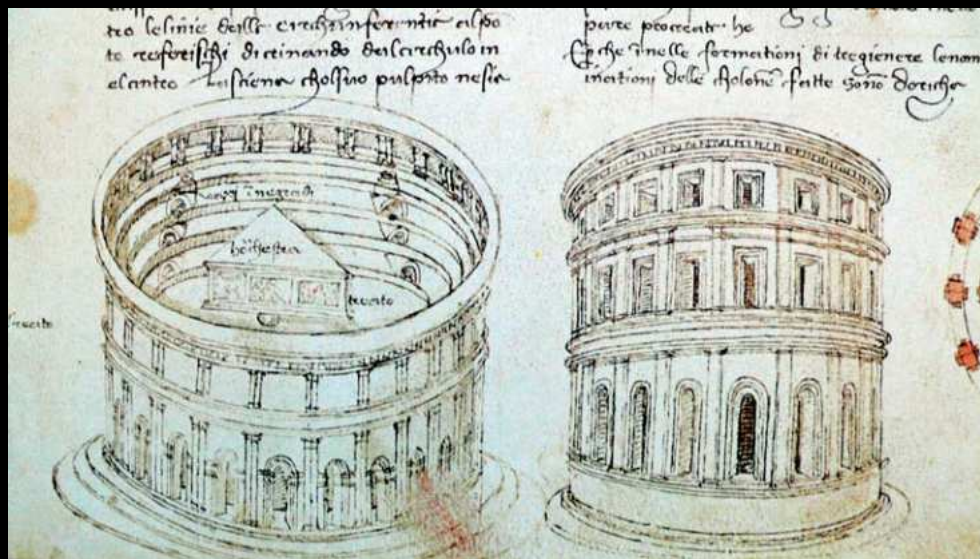
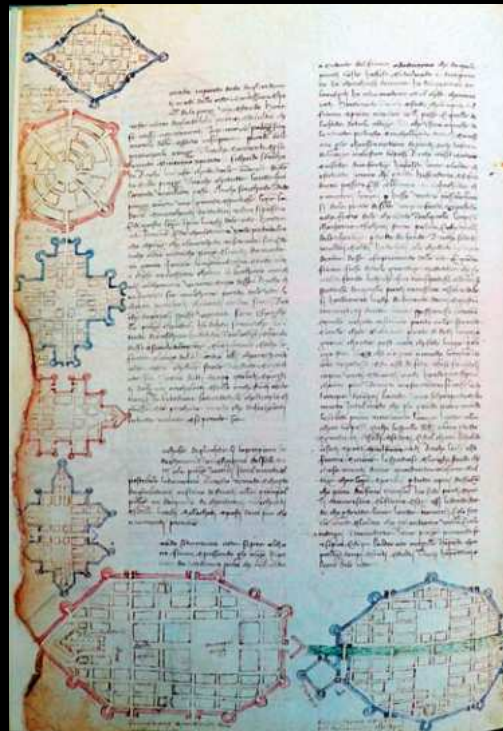
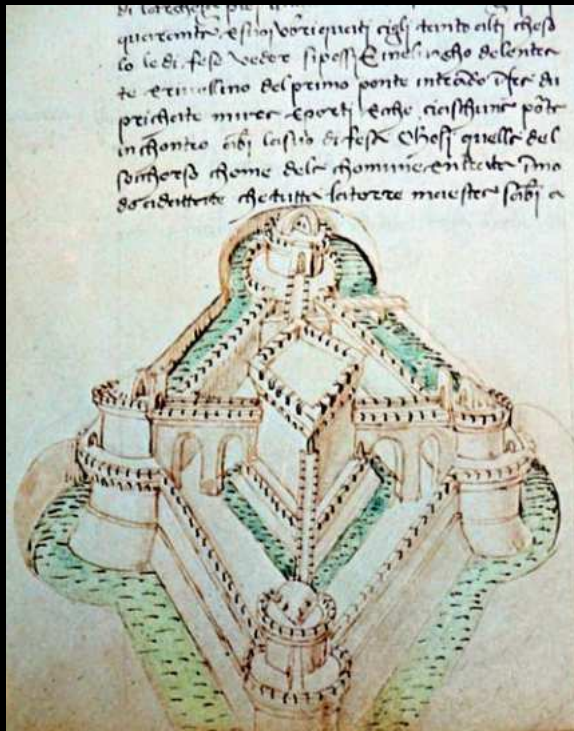
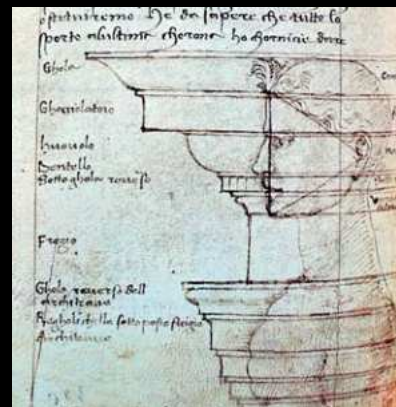


Fig. 31. - *Trattato di architettura civile e militare*. (Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, codice Ashburnham 361), f. 5v. Studi di impianti geometrici regolari fortificati. (in alto a destra)

Fig. 32. - *Trattato di architettura civile e militare*. (Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, codice Ashburnham 361), f. 13r. Nel foglio in cui Martini tratta delle caratteristiche dei teatri, rappresenta invece organismi architettonici riconducibili agli anfiteatri. (al centro)

Fig. 33. - *Trattato di architettura civile e militare*. (Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, codice Ashburnham 361), f. 20v. Interpretazione antropomorfa delle membrature architettoniche. (in basso a destra)

(figg. 31, 32 e 33 da *Il codice Ashburnham 361 della Biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze: Trattato di architettura di Francesco Martini*, presentazione di Luigi Firpo, introduzione trascrizione e note di Pietro C. Marani, 2 voll., Firenze, Giunti-Barbera, 1979).



dell'aretino nella storiografia successiva - ma nelle quali tuttavia si attestava il debito di riconoscenza “che la buona Architettura” doveva avere nei confronti del nostro architetto¹⁰⁵.

A Francesco erano noti gli interventi promossi da papa Piccolomini, anche nel dettaglio, se nel descrivere i criteri da seguire per realizzare fondazioni solide e resistenti, nel codice Magliabecchiano precisava che se “el terreno non è stabile o fermo, dove, edificando sopra questi, per lo peso delle mura manca el fondamento e mette in ruina tutto lo edificio, come avvenne a Pienza, città Toscana, dove per la medesima inavvertenza uno nobile tempio tutto si aperse”¹⁰⁶. Chiaramente, come ebbe già modo di rilevare Del Rosso¹⁰⁷, sarebbe bastato verificare quanto era stato descritto nei *Commentarii* di Pio II per fugare ogni dubbio sull'argomento¹⁰⁸, o in alternativa, quanto lo stesso Francesco di Giorgio aveva commentato nel Codice Magliabecchiano, dove, se fosse stato vero quanto sostenuto da Vasari, sarebbe stato strano che l'architetto avesse voluto argomentare su un fallimento professionale così rilevante.

La conoscenza di Martini di quel progetto non poteva essere essenzialmente circoscritta al solo aspetto tecnico richiamato nel codice. Traccia degli interventi pientini si ritrova in alcune espressioni linguistiche del suo fare architettonico, rievocata nella soluzione di facciata del palazzo urbinato, così come prima di lui Laurana aveva richiamato l'idea della loggia del palazzo papale nel suo rapporto con il circostante, nelle logge sovrapposte della facciata con i torricini del

palazzo di Urbino. Certamente un errore di attribuzione, quello di Vasari, che non è riconducibile alla volontà di istruire un confronto critico con la produzione architettonica quattrocentesca, con la quale invece sono stati segnalati puntuali raffronti. Infatti, sono state riscontrate corrispondenze convincenti tra la facciata della Cattedrale di Pienza – opera coeva che secondo Burns ricorda la sintesi martiniana tra elementi anticheggianti e tradizionali¹⁰⁹ – e quella dell'originario Duomo di Urbino (figg. 34, 35), se non un richiamo all'idea dell'Alberti e all'arco trionfale adottato per la facciata del Sant'Andrea a Mantova (fig. 36), al quale la sequenza di archi e pilastri, anche l'interno del duomo urbinato, insieme all'ampiezza della primitiva navata centrale, potevano riferirsi¹¹⁰. Sono così involontariamente messi a confronto due dei principali interventi a scala urbana del Rinascimento italiano, nei quali, sebbene con valenze diverse, era stato affrontato il tema della connessione principesca tra città, chiesa e palazzo. Questi temi lasciano intendere quanto Francesco di Giorgio fosse a conoscenza della produzione architettonica del suo tempo, rispetto a quanto invece lo storiografo aretino lascia trasparire nella sua opera, tanto è vero che, mentre Vasari attribuisce a Martini la regia della trasformazione di Pienza, un intervento che risaliva agli anni compresi tra il 1459 e il 1464¹¹¹, gli sottrae, attribuendola ad Antonio da Sangallo (1484-1546), architetto della terza età, la costruzione della chiesa di Santa Maria delle Grazie al Calcinaio a Cortona¹¹² (fig. 37).

¹⁰⁵ F. MILIZIA, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, 2 voll., Venezia, a spese di Remondini, 1785, I, p. 137.

¹⁰⁶ F. DI GIORGIO MARTINI, *Trattati di architettura...*, cit., II, p. 432.

¹⁰⁷ G. DEL ROSSO, *Lettere antellane...*, cit., XVII (1823), pp. 418-428.

¹⁰⁸ ENEA SILVIO PICCOLOMINI. PAPA PIO II, *I Commentarii*, a cura di L. Totaro, 2 voll., Adelphi, Milano 1984, II, pp. 1760 e sgg.

¹⁰⁹ H. BURNS, “Restaurator delle ruine antiche”..., cit., in part. p. 155.

¹¹⁰ M. TAFURI, *Le chiese di Francesco di Giorgio*, in *Francesco di Giorgio architetto*, cit., pp. 9-61; M. TAFURI, *Il duomo di Urbino*, in *Francesco di Giorgio architetto*, cit., pp. 206-227.

¹¹¹ Cfr. N. ADAMS, *Pienza*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, cit., pp. 314-329; F. NEVOLA, *L'architettura civile tra Siena e Pienza*, in *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da fede righe a Michelangelo*, a cura di A. Angelini, Milano, Silvana, 2005, pp. 183-214.

¹¹² “Et in Arezzo fece i modelli delle navate della Nostro Donna delle Lagrime, che fu molto male intesa, perché scompagna con la fabbrica prima, e gli archi delle teste non tornano in mezzo; similmente fece un modello della Madonna di Cortona, il quale non penso che si mettesse in opera”. G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori...*, cit., 1568, II, p. 63. Sulla chiesa cfr. M. GORI SASSOLI, *Santa Maria delle Grazie al Calcinaio, Cortona*, in *Francesco di Giorgio architetto*, cit., pp. 264-271.



Fig. 34. - Pienza (Si). Cattedrale, Facciata.



Fig. 36. - Mantova. Sant'Andrea, facciata.



Fig. 37. - Cortona. Santa Maria delle Grazie al Calcinaio.

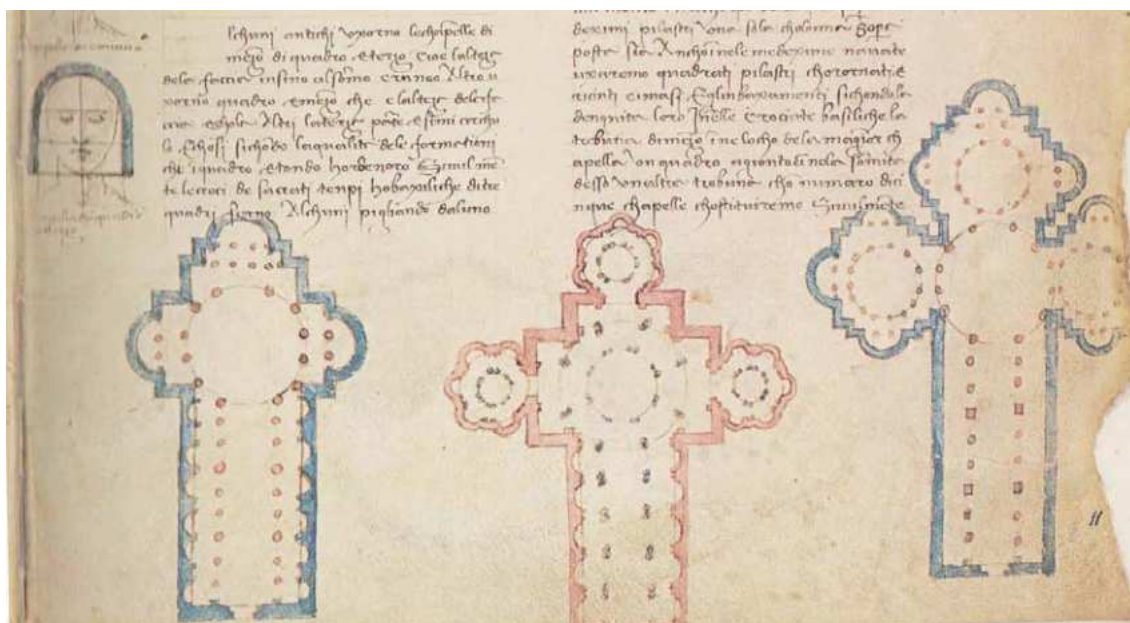


Fig. 38. - *Trattato di architettura civile e militare*. (Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, codice Ashburnham 361), f.11r. Pianta di chiesa: il rilievo a destra mostra uno schema analogo a quello della Certosa di Pavia.

(da *Il codice Ashburnham 361 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze: Trattato di architettura di Francesco di Giorgio Martini*, presentazione di Luigi Firpo, introduzione trascrizione e note di Pietro C. Marani, 2 voll., Firenze, Giunti-Barbera, 1979).

Vasari era caduto nuovamente in fallo quando, anche nella giuntina, nel proemio alla seconda parte delle vite, attribuiva a Francesco un ruolo imprecisato per rendere “inespugnabile” il castello di Milano, mentre in realtà Francesco fu richiesto da Galeazzo Maria Sforza in qualità di consulente per il tiburio del Duomo di quella città nel 1490¹¹³. In quell’occasione il senese conobbe Leonardo, in compagnia del quale visitò il cantiere della Cattedrale di Pavia e probabilmente la Certosa¹¹⁴. Di quella visita e di quell’incontro rimane traccia nei suoi codici, nei suoi disegni e in possibili attribu-

zioni a lui riferibili, come la progettazione della chiesa di San Sebastiano in Vallepiatta a Siena, dove ritorna il tema spaziale dell’edificio a croce con terminazioni triconche¹¹⁵ (fig. 38, 39).

La nota anagrafica in base alla quale, secondo Vasari, Martini morì a 47 anni invece che a 62, costituisce un aspetto cui l’autore non intese dare particolare peso, non essendo interessato ad una sequenza cronologica dell’evoluzione artistica; un’indifferenza che lo indusse a ribadire che le opere di Francesco da lui richiamate non potevano altrimenti essere state eseguite se

¹¹³ P. C. MARANI, *Francesco di Giorgio e Leonardo: divergenze e convergenze a proposito del tiburio del duomo di Milano*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, cit., II, pp. 557-576; G. SCAGLIA, *Leonardo da Vinci e Francesco di Giorgio a Milano nel 1490*, in *Leonardo e l’età della ragione*, a cura di E. Bellone, P. Rossi, Milano, Scientia, 1982, pp. 225-253.

¹¹⁴ Sui rapporti e le reciproche influenze tra Leonardo e Francesco di Giorgio si veda pure il Cap. 2°, *Francesco di Giorgio e Leonardo*, in M. MUSSINI, *Il trattato di Francesco di Giorgio Martini e Leonardo: il Codice estense restituito*, Parma, Istituto di Storia dell’Arte, 1991, pp. 161-226.

¹¹⁵ M. TAFURI, *Le chiese di Francesco di Giorgio*, cit.; M. TAFURI, *La chiesa di San Sebastiano in Vallepiatta a*

Siena, in *Francesco di Giorgio architetto*, cit., pp. 322-337. Si veda anche M. MUSSINI, *Il trattato di Francesco di Giorgio Martini e Leonardo...*, cit.; F. P. FIORE, *Francesco di Giorgio e il suo influsso sull’architettura militare di Leonardo*, in *L’architettura militare nell’età di Leonardo: “guerre milanesi” e diffusione del bastione in Italia e in Europa*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Locarno, Scuola Magistrale, 2 - 3 giugno 2007), a cura di M. Viganò, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2008, pp. 209-216; R. A. GENOVESE, *Da Francesco di Giorgio Martini, Trattato di architettura, annotato da Leonardo da Vinci (1505), (codice Ashburnham 361)*, in *Note sul rilevamento fotogrammetrico per il restauro architettonico*, Napoli, ESI, 1990, pp. 173-197.

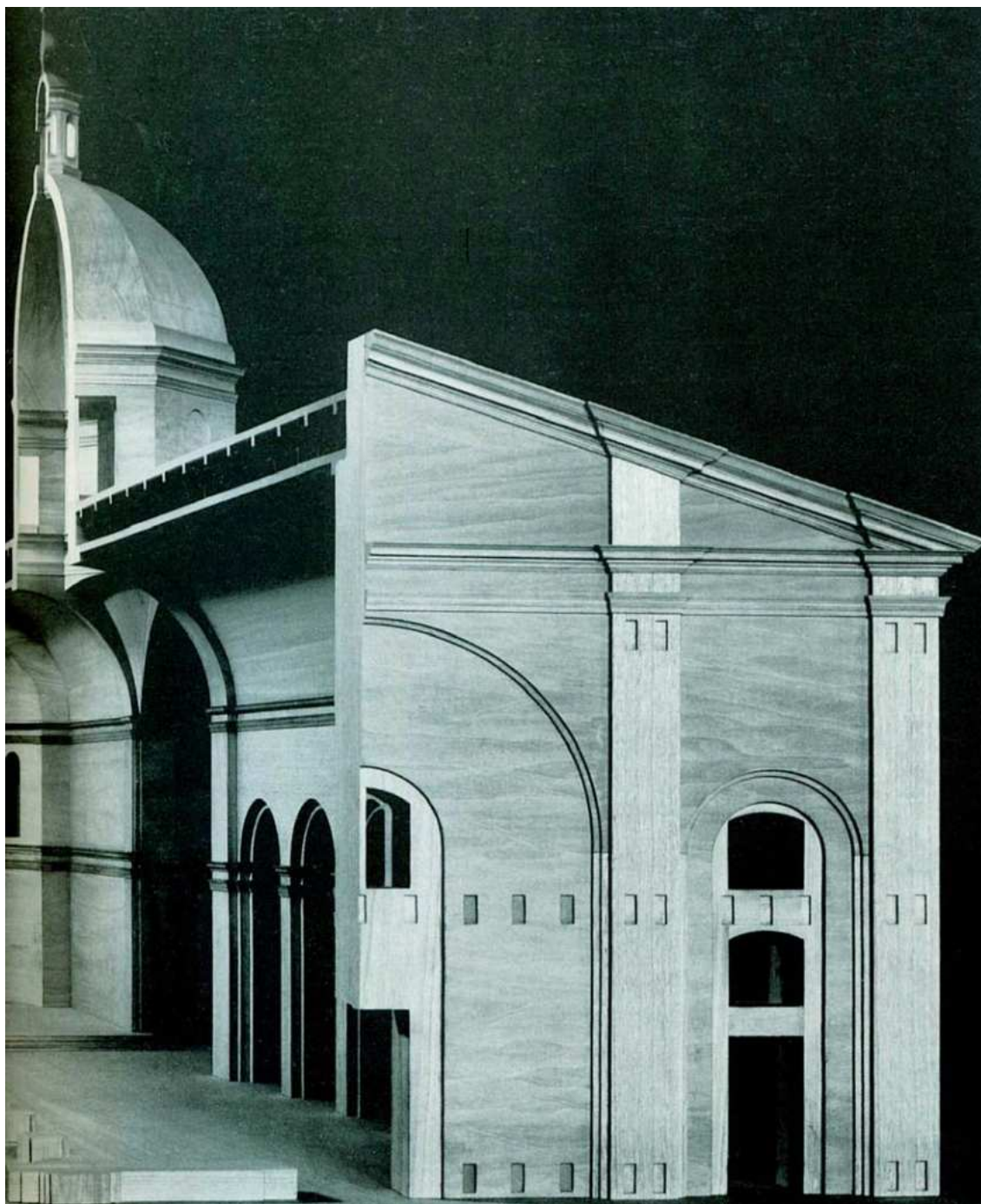


Fig. 35. - Urbino. Plastico ricostruttivo del duomo secondo il progetto di Francesco di Giorgio.
(da *Francesco di Giorgio architetto*, a cura di M. Tafuri, F.P. Fiore, Milano, Electa, 1994, p. 18).



Fig. 39. - Remigio Cantagallina. *Veduta di Siena*, inizio XVII sec.
 In primo piano la chiesa di San Sebastiano in Vallepiana
 di cui si scorge l'impianto centrico con le terminazioni absidate.
 (vedi figura intera a p. 101 in alto)

non intorno al 1480, cioè nel pieno della maturità dell'artista senese e poco tempo prima che, sempre secondo l'aretino, Martini morisse.

Probabilmente Francesco di Giorgio avrebbe meritato un tributo maggiore, che i contemporanei gli hanno poi accordato¹¹⁶, nonostante la singolarità del suo operare oscillante tra la memoria della tradizione medievale e gotica e le suggestioni dell'antico rivisitato in una rielaborazione improntata alla essenzialità della struttura muraria. Un riconoscimento dovuto anche alla sua capacità inventiva e all'ingegno sperimentatore che Vasari aveva identificato come dote innata degli artisti fiorentini e toscani e che Francesco mise a servizio di una scienza ancora da costruire, eminentemente tecnica; una scienza che essendo meno legata a forme che potevano trovare nel modello degli antichi validi supporti, era destinata ad una risonanza decisamente più circoscritta.

Nonostante le note elogiative che Vasari ebbe modo di tratteggiare, non si può affermare che l'aretino sia stato particolarmente benevolo nei confronti del senese, come dimostrano la brevità delle biografie dedicategli nelle due edizioni e il giudizio che traspare dalle sue parole; valutazione la cui attendibilità, in considerazione degli errori attributivi rilevati e della limitata conoscenza del personaggio e della sua opera, è stata ormai da tempo riconsiderata.

Non è da escludere che Francesco rimase vittima inconsapevole di molteplici fattori

che giocarono a suo sfavore: la disinformazione volontaria o involontaria che fosse del Vasari; la "senesità" che certamente non poteva giovargli nei confronti di un fiorentino d'adozione: lo stretto e duraturo rapporto con Federico da Montefeltro. Infatti, alla memoria del Vasari cortigiano, oltre che storiografo mediceo, nonostante i diplomatici tributi dovuti ad un signore della levatura del Duca di Urbino, il ricordo di quel principe poteva innescare ricordi non proprio felici, e non solo in quanto Francesco di Giorgio era stato protagonista come ingegnere militare nella guerra di Toscana che scoppiò all'indomani della congiura dei Pazzi, al seguito di Federico contro Lorenzo il Magnifico, ma probabilmente perché, come recentemente è stato reso noto e come probabilmente a Vasari non era sfuggito, dietro la congiura che avrebbe dovuto arginare definitivamente il potere mediceo, c'era stata proprio la regia del signore urbinato¹¹⁷; quel principe che secondo Giovanni Santi "*sopra'tucti maestri el fe' signore*"¹¹⁸ Francesco di Giorgio, il quale a sua volta elogiava del duca la "*benignità et umanità, amandomi teneramente come figliuolo*"¹¹⁹.

Una possibile chiave di lettura alternativa, che non ha impedito che altre e più documentate siano state le sedi dove all'attività del senese è stato attestato il giusto riconoscimento e sicuramente ne seguiranno altre in cui il suo posto nella produzione artistica del XV secolo, potrà essere ulteriormente confermato.

¹¹⁶ Cfr. F. CANTATORE, *Francesco di Giorgio nella trattatistica rinascimentale*, in *Francesco di Giorgio architetto*, cit., pp. 402-403; M. TAFURI, *La fortuna di Francesco di Giorgio architetto. Edifici residenziali con cortili circolari*, in *Francesco di Giorgio architetto*, cit., pp. 404-409; M. MORRESI, *La fortuna di Francesco di Giorgio architetto. Dalle invenzioni dei Trattati a palazzo Thiene a Vicenza*, in *Francesco di Giorgio architetto*, cit., pp. 410-418.

¹¹⁷ M. SIMONETTA, *Federico da Montefeltro architetto della congiura dei Pazzi e del palazzo di Urbino*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, cit., II, pp. 557-576; G. SCAGLIA, *Leonardo da Vinci e Francesco di Giorgio a Milano nel 1490*, cit.

¹¹⁸ G. SANTI, *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro, Duca d'Urbino...*, cit., II, p. 419.

¹¹⁹ Cfr. FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattati di architettura...*, cit., II, p. 427.



Il ritratto di Baldassarre Peruzzi nell'incisione che correda l'edizione delle *Vite* vasariane annotata da Guglielmo della Valle, Siena, Pazzini Carli, 1791-5.

Antiquaria, decorativismo, antiaccademia

Le belle “maniere” del “modesto” Baldassarre, tra Siena e Roma, sulla traccia del Vasari

di MARGHERITA EICHBERG

All'ombra dei maggiori

A quanti entrano nella basilica romana di Santa Maria *ad Martyres*, più nota come Pantheon, non risulta facile trovare l'epigrafe che ricorda la figura di Baldassarre, qui sepolto nel 1536. La targa con il testo, riportato nelle Vite del Vasari, rifatta e collocata dov'è ora da circa ottant'anni, si trova a pochi passi dal monumento al più celebre Raffaello, individuabile a distanza dalla lunga fila di turisti e curiosi, e piantonato da un uomo in divisa¹.

Il destino del maestro senese per lungo tempo è stato coerente con il ritratto che ne fece il biografo. “Modesto e buono” come lo descrive il Vasari, la sua figura di artista non ha ricevuto dagli storici dell'arte l'attenzione che meritava, risultando il suo operato difficilmente inquadrabile nel percorso che va dal Rinascimento al Manierismo, costellato di personaggi dall'attività coerente e dai modi decisi. Ad una storiografia locale che ne ha fatto nei secoli un'artista quasi leggendario, al quale ricondurre le tante opere cinquecentesche di incerta paternità con una

serie di caratteristiche, si affianca l'assenza di seri studi scientifici fino a tempi piuttosto recenti.

Solo negli ultimi tre decenni gli studiosi hanno cominciato a delineare con certezza la sua attività di architetto, arrivando ad inquadrare una figura di artista in linea con la descrizione del Vasari, generoso nell'insegnamento e poco attaccato al *copyright* dei suoi progetti, forse per i tanti impegni che lo chiamavano in vari luoghi dell'Italia centrale e lo distoglievano dai lavori in corso, forse perché veramente alieno da ogni vanagloria, e dedito alla sua personale ricerca².

Baldassarre si occupò di tutto, dalla pittura all'architettura civile, religiosa, militare, alla trattatistica, allo studio dell'antichità, all'ingegneria, all'idraulica. Non è stato certamente il solo, ai suoi tempi, e prima, e dopo, attivo nei diversi campi sopra elencati. Ma c'è da chiedersi se l'abbia fatto volentieri, se vi sia stato costretto dagli impegni presi, e quali fossero i suoi reali desideri, a quali opere avrebbe voluto dedicarsi con più passione e maggiore tranquillità.

¹ Il testo della lapide è riportato dal Vasari. Dove non specificato, nel testo del presente saggio le frasi tra virgolette sono tratte dalla *Vita di Baldassarre Peruzzi sanese pittore et architetto* in G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architetti*, Firenze, Giunti, 1568, che seguì, con poche correzioni, la prima edizione dello stesso testo (Firenze, Torrentino, 1550).

² Un'approfondita indagine sull'attività dell'artista si è sviluppata solo a partire dagli anni '60. Da allora si sono succeduti – solo per citare i più significativi – gli studi di Frommel sul Peruzzi come architetto della Farnesina e come pittore, dell'Adams sulla sua figura di tecnico a servizio della Repubblica di Siena, e altri su Peruzzi trattatista, ingegnere idraulico e militare. Nel 1987 Wurm ha pubblicato, precedendoli con un ampio saggio, i disegni del maestro (*Baldassarre Peruzzi: Architekturzeichnungen, Tafelband*, Tübingen, Wasmuth, 1987). Nella ricorrenza dei 500

anni dalla sua nascita sono state allestite mostre e tenuti convegni a Siena e Sovicille sulla sua attività senese. Nel 1987 è uscita la monografia a cura di M. FAGIOLO e M. L. MADONNA, *Baldassarre Peruzzi, pittura, scena e architettura nel Cinquecento* (Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana), e nel 2005 gli atti del seminario organizzato dal Centro Studi Andrea Palladio di Vicenza (*Baldassarre Peruzzi 1481-1536*, a cura di C.L.Frommel, A.Bruschi, H.Burns, F.P.Fiore, P.N.Pagliara, Venezia, Marsilio). Innumerevoli saggi riguardano approfondimenti tematici sui diversi aspetti dell'attività svolta, su singole opere, sui suoi discepoli ed eredi. Un regesto bibliografico recente è in fondo al testo di G. CERIANI SEBREGONDI, *Architettura e committenza a Siena nel Cinquecento: l'attività di Baldassarre Peruzzi e la storia di Palazzo Francesconi*, Monografie d'arte senese dell'Accademia degli Intornati 10, Firenze, Aska, 2011.



Roma, Pantheon, sulla sinistra dell'immagine il monumento al Peruzzi e, dalla parte opposta, quello al Sanzio inquadrato nell'edicola e con il sarcofago inserito al posto dell'altare.



Un ritratto dettagliatissimo

La biografia dell'aretino sembra non tralasciare quasi nulla dell'attività di Baldassarre, tanto di pittura quanto di architettura o ingegneria. Laddove non si trova un esplicito riferimento ad opere di accertata paternità, nelle pagine della vita vasariana c'è comunque un accenno a quel ramo di attività, quella committenza, quell'interesse perseguito. Oltre che pittore, architetto nei vari campi ed ingegnere, fu progettista di sculture, incisioni, medaglie e oggetti d'uso, scenografo.

Nato probabilmente a Sovicille e battezzato a Siena nel 1481, esordì come artista nell'*équipe* di pittori all'opera nel battistero di San Giovanni in Duomo³. Il Vasari, che non cita quest'opera e riporta genericamente *"alcune cose in Siena non degne di memoria"*, racconta che nel 1503 l'artista venne a Roma al seguito di un certo Pietro, pittore volterrano, che *"stava il più del tempo"* lavorando *"per Alessandro Sesto alcune cose in palazzo"*, ovvero in Vaticano⁴. Dopo la morte del Borgia entrò nella bottega del padre di Maturino, dove – riferisce il biografo – dette prova di tale bravura da guadagnarsi una commissione tutta per sé in Sant'Onofrio al Gianicolo⁵.

Storie bellissime e diverse sorti di armi

Per Giulio II realizzò gli ornati di un *"cor-*

ridore" e di un *"uccelliera"* nei palazzi Vaticani (1508-09 circa, scomparsi), dimostrando di conoscere l'arte della prospettiva, forse appresa proprio a Roma. Negli anni successivi intervenne nella chiesa di San Rocco all'Augusteo, prossima alla sua abitazione, decorando due cappelle e disegnando la tribuna⁶, e a S. Croce in Gerusalemme, commissione taciuta dal Vasari, dove, nella cappella di Sant'Elena, realizzò a mosaico le figure degli evangelisti raffigurati di sott'insù.

Alla fine degli anni Dieci lavorò per Raffaele Riario al palazzo della Cancelleria e ad Ostia Antica. Solo da qualche anno è stato individuato l'intervento peruziano nella casa parrocchiale della cittadina, già palazzo episcopale, accuratamente descritto dal Vasari per l'aspetto pittorico, nella decorazione del salone e nelle stanze attigue, che il biografo colloca con inesattezza *"nel Maschio della Rocca"*⁷. La *"Vita"* si dilunga sulle scene di battaglia, sui *"molti instrumenti da guerra antichi"* e *"diverse sorti d'armi"*, *"raffigurate di chiaroscuro"*, ma tace sulla fonte dei soggetti, i rilievi della colonna Traiana, che denuncia l'attenzione di Baldassarre e del suo committente verso l'Antico, e sull'inserimento delle scene in un impaginato architettonico parietale dipinto, con paraste dal fusto lavorato attestate su alto zoccolo, con esplicito riferimento alle facciate laterali dell'attigua chiesetta da poco riconfigurata.

³ Il pagamento al Peruzzi, del 1501-2, è citato da G. AGOSTI, V. FARINELLA, *Interni senesi all'antica*, in *Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Siena 16 giugno– 4 novembre 1990), a cura di P. Torriti et al., Milano 1990, pp. 578-599, p. 580.

⁴ Si tratterebbe di Pietro Antonio di Andrea da Siena, fratellastro dell'artista, che secondo il biografo l'avrebbe visto decorare *"con tanta grazia"* alcune figure in una cappelletta presso la porta fiorentina di Volterra.

⁵ Nella bottega dell'artista avrebbe dipinto *"senza (...) cartone o disegno"*, una *"Nostra Donna"* con tale abilità da stupire *"molti pittori che lo videro. I quali conosciuta la virtù sua, furono cagione che gli fu dato a fare nella chiesa di Santo Onofrio la capella dell'altar maggiore"*. L'attribuzione al Peruzzi dell'opera, del 1506, è però discussa.

⁶ La zona attorno all'Augusteo era in corso di trasformazione con un piano di lottizzazione attribuito ad Antonio da Sangallo e Raffaello, di cui fu promotore Agostino Chigi, a cui poi collaborò lo stesso

Baldassarre. Il *"modello"* della tribuna è documentato nel 1524; la decorazione delle due cappelle è del 1514-15. Cfr. il saggio di V. ZANCHETTIN, *Costruire nell'antico. Roma, Campo Marzio 1508-23: Peruzzi, la confraternita di San Rocco e i cantieri intorno al Mausoleo di Augusto*, in *Baldassarre Peruzzi ...*, op. cit., pp. 123-154.

⁷ Il lavoro fu preceduto da un attento rilievo (GNDSU 458Ar), associato all'Episcopio ostiense solo da tre decenni. Raffigura il piano nobile del palazzo e l'attigua chiesa di S. Aurea, ridisegnata a fine Quattrocento dal Pontelli. Nei lavori del Riario l'edificio residenziale fu ampliato accostandosi a quello sacro. Cfr. G. BORGHINI, *Il Salone Riario nell'Episcopio di Ostia*, in *Il Borgo di Ostia da Sisto IV a Giulio II*, cat. della mostra (Ostia Antica 19 giugno-30 settembre 1980), Roma, De Luca, 1981, pp. 11-50, e il recente saggio di S. DANESI SQUARZINA in *Baldassarre Peruzzi ...*, op. cit., pp. 169-180. La decorazione si riallaccia a quella che il cardinale Fazio Santoro aveva fatto eseguire già prima del 1510 da Ripanda e Peruzzi.

Al servizio di un mecenate senese

Forse già prima della sua partenza per Roma, Peruzzi aveva lavorato al ridisegno della villa di Sigismondo Chigi alle Volte Alte. L'incarico di trasformare l'esistente residenza di campagna era stato affidato a Francesco di Giorgio, maestro di Baldassarre secondo Ignazio Danti, che morì nel 1501. Nei suoi studi teorici l'urbinate aveva elaborato un modello di palazzo suburbano con due ali sporgenti, che sembra alla base del ridisegno della villa, dove due corpi laterali (dissimetrici a causa di preesistenze) racchiudono quello centrale con le due logge sovrapposte. Il lavoro del Peruzzi si era svolto nella tradizione del Martini, omettendo il ricorso ad un'intelaiatura architettonica con ordini sovrapposti, e limitando la decorazione alle cornici e alle arcate del portico.

Sarebbero dei primi anni del XVI secolo, secondo Frommel, i 5 fogli con ricostruzioni di antichi monumenti ora agli Uffizi, già attribuiti al Cronaca per il carattere delle glosse. Nei disegni sono evidenti i legami dell'artista con quel "gruppetto (romano) di competenti disegnatori di opere antiche" che comprendeva, oltre a Simone del Pollaiuolo, i tre Sangallo: Antonio il Giovane, Antonio il Vecchio e Giuliano⁸. Vasari attribuisce proprio all'influenza di Agostino Chigi, fratello di Sigismondo, l'attenzione del Peruzzi per l'antico e la frequentazione del gruppo di eruditi rilevatori citato, in auge anche come architetti. Sia *"perché Agostino naturalmente amava tutti i virtuosi, e si perché Baldassarre si faceva sanese"*, *"poté con l'aiuto di tanto uomo trattenersi e studiare le cose di Roma, massimamente d'architettura, nelle quali, per la concorrenza di Bramante, fece in poco tempo maraviglioso frutto"*.

Fu per questo Chigi che Peruzzi realizzò la più nota delle sue opere: il "palazzo"



Ritratto di Agostino Chigi in un'antica medaglia.

alla Lungara poi villa "Farnesina", che fu *"condotto con quella bella grazia che si vede, non murato, ma veramente nato"*. L'aretino si dilunga sull'abilità del maestro nella decorazione del palazzo, tanto all'esterno, che *"adornò (...) di terretta con istorie di sua mano molto belle"*, quanto all'interno⁹. Qui l'avvicinamento al mondo antico non si limitò alla citazione di episodi storici e mitologici nelle decorazioni, o alla riproduzione di finti stucchi su modello delle grottesche romane. Riprendendo il Belvedere di Innocenzo VIII, il Peruzzi adottò l'elemento della loggia con funzione di soggiorno, come nelle ville dell'antichità classica, distinguendosi tuttavia dagli esempi del tipo per la "simmetria armoniosa, la chiarezza razionale e la coerenza degli ordini" dell'edificio¹⁰, tutti aspetti che denunciano un'appropriazione consapevole dell'architettura antica.

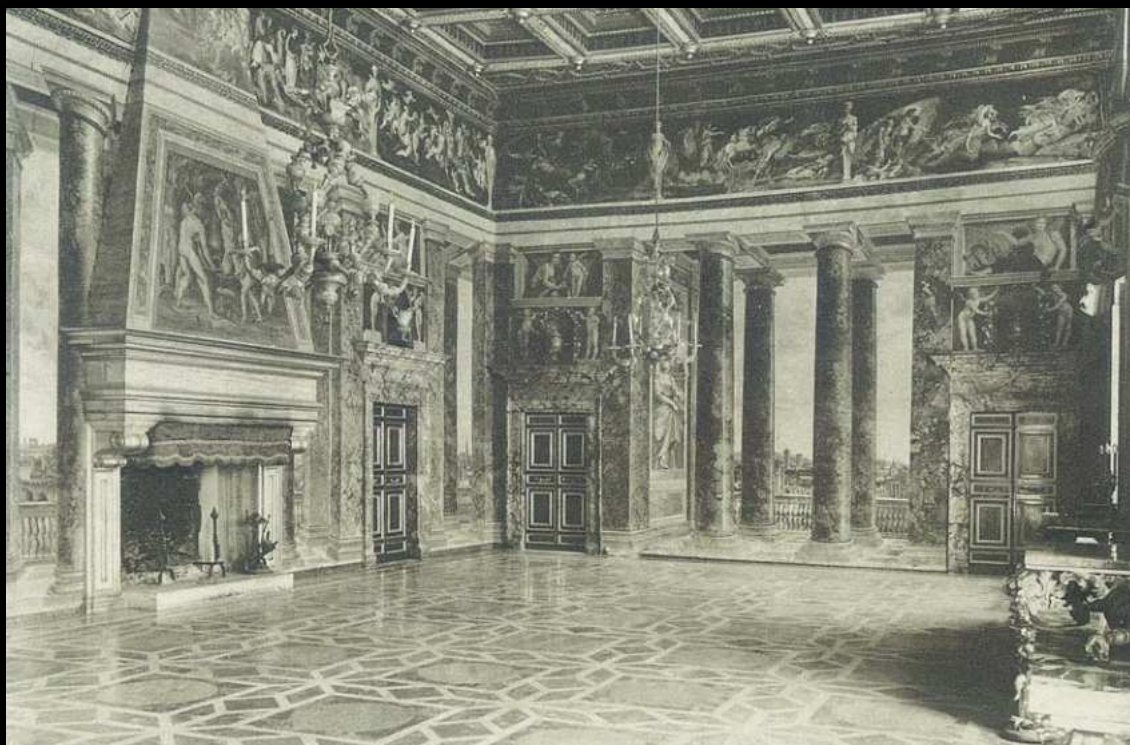
Nelle finestre del mezzanino e nell'adozione di un prospetto ad ali avanzate, la villa riprende la Cancelleria, edificio che aveva inaugurato a Roma la serie di palazzi con impaginato a ordini di paraste. Nella Farne-

⁸ Da quest'ultimo, e dal Cronaca, Baldassarre avrebbe appreso la tecnica di rappresentazione in proiezione ortogonale con note esplicative, mentre "solo dal Bramante" può aver appreso "la virtuosa tecnica rappresentativa che distingue" i disegni del Pantheon e del Colosseo (raffigurato a volo d'uccello) "da tutti gli altri del gruppo". C. L. FROMMEL, *"A la maniera e uso de l'y bonj antiquj"*: Baldassarre Peruzzi e la sua quaran-

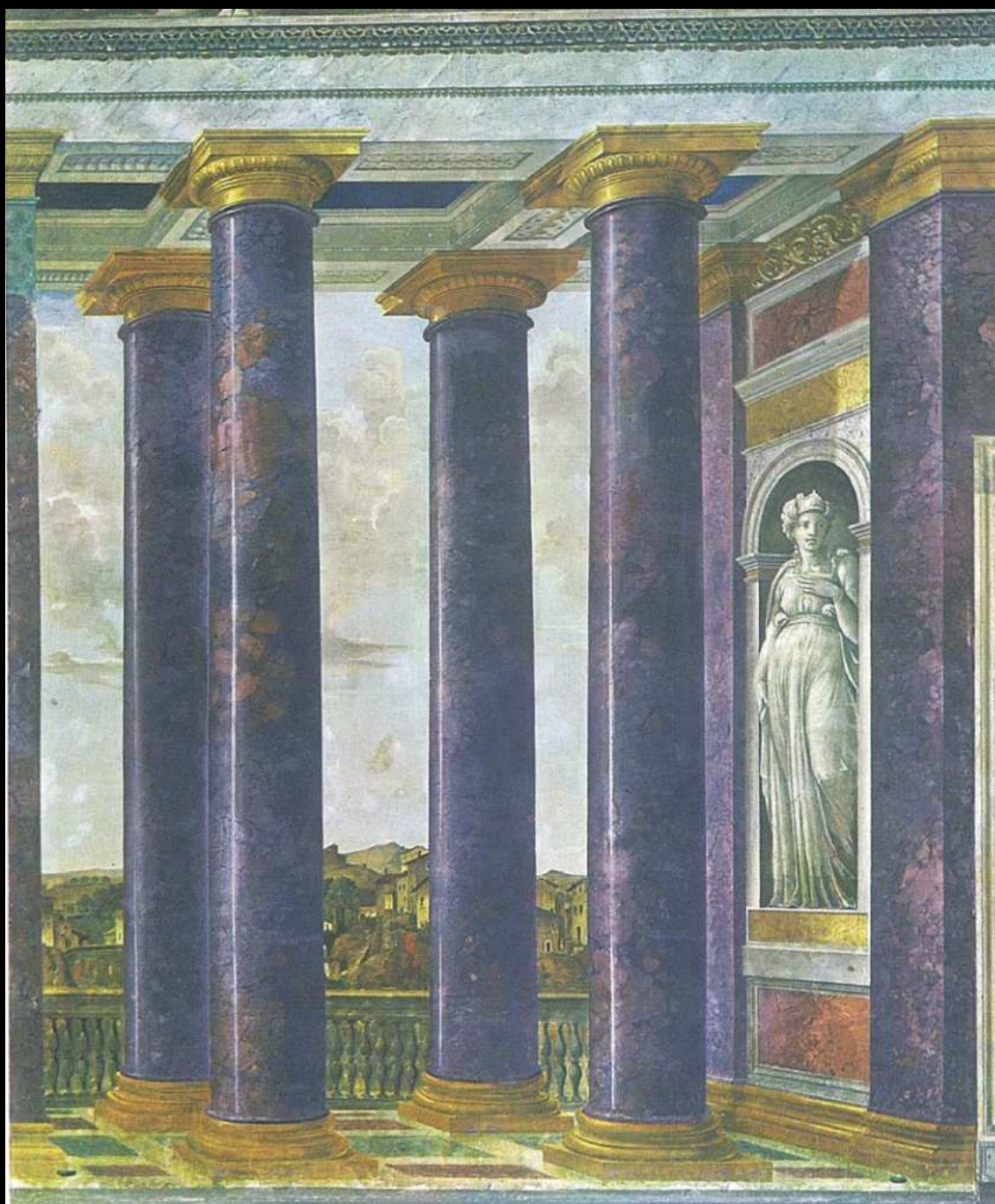
tennale ricerca dell'antico, in Baldassarre Peruzzi ..., op. cit., pp. 3-82.

⁹ Qui Vasari loda in particolare l'uso della prospettiva, riportando l'episodio della visita del "cavaliere Tiziano", che *"a vedere"* la Sala delle Colonne, con la ricercata decorazione dipinta, *"per niun modo voleva credere che quella fusse pittura"*.

¹⁰ C. L. FROMMEL, *"A la maniera ..."*, op. cit., p. 15.



Roma, villa Chigi alla Lungara, poi detta "La Farnesina", la facciata sul giardino e il salone delle Prospettive in fotografie scattate agli inizi del secolo scorso.



Villa "La Farnesina", parete dipinta nel salone delle Prospettive

Nella pagina accanto: il salone Riario nel palazzo Episcopale di Ostia Antica dopo i recenti restauri.
(Per gentile concessione della Parrocchia di S. Aurea).





Roma, villa Chigi alla Lungara, facciata nord.



La Farnesina, particolare della soluzione d'angolo con l'elaborato fregio della cornice (a sinistra); dettaglio del portale con la cornice a stucco a finto marmo (sopra).



Roma, palazzo Riario (Cancelleria), la facciata est con le ali avanzate.

sina Peruzzi eliminò i capitelli tardoquattrocenteschi ancora presenti in palazzo Riario (e che aveva usato nella villa delle Volte), in favore di un dorico-tuscanico che apprezzerà a lungo; e sostituì gli archi su colonne dei loggiati della villa senese con un ordine di paraste trabeato addossato al porticato ad arcate su pilastri, anticipando le sue teorie sulla sintassi architettonica dell'architettura antica che affermerà con convinzione nelle occasioni degli anni maturi. La diffusione di questo tipo di portico, ricorrente nelle sue opere, produrrà quella "incrollabile certezza senese nell'identificare per peruzziano ogni portico con sovrastante loggiato preferibilmente in

laterizio e a piatte lesene doriche"¹¹.

Tecnica e dettagli costruttivi della villa riflettono comunque quella commistione di elementi e aspetti di diversa cronologia e provenienza tipica di Baldassarre, che lo ha reso a lungo "inafferrabile". Nel restauro degli anni '80 sono emersi i mattoni arrotondati della cortina, che la Farnesina adotta, unico edificio a Roma¹². Nella decorazione, sono presenti sia gli stucchi bianchi, a grana molto sottile con finitura superficiale ad imitazione del marmo di Carrara sul portale d'ingresso, sia quelli di particolare coloritura rosata, dovuta alla presenza di coccio pisto, che simula la terracotta.

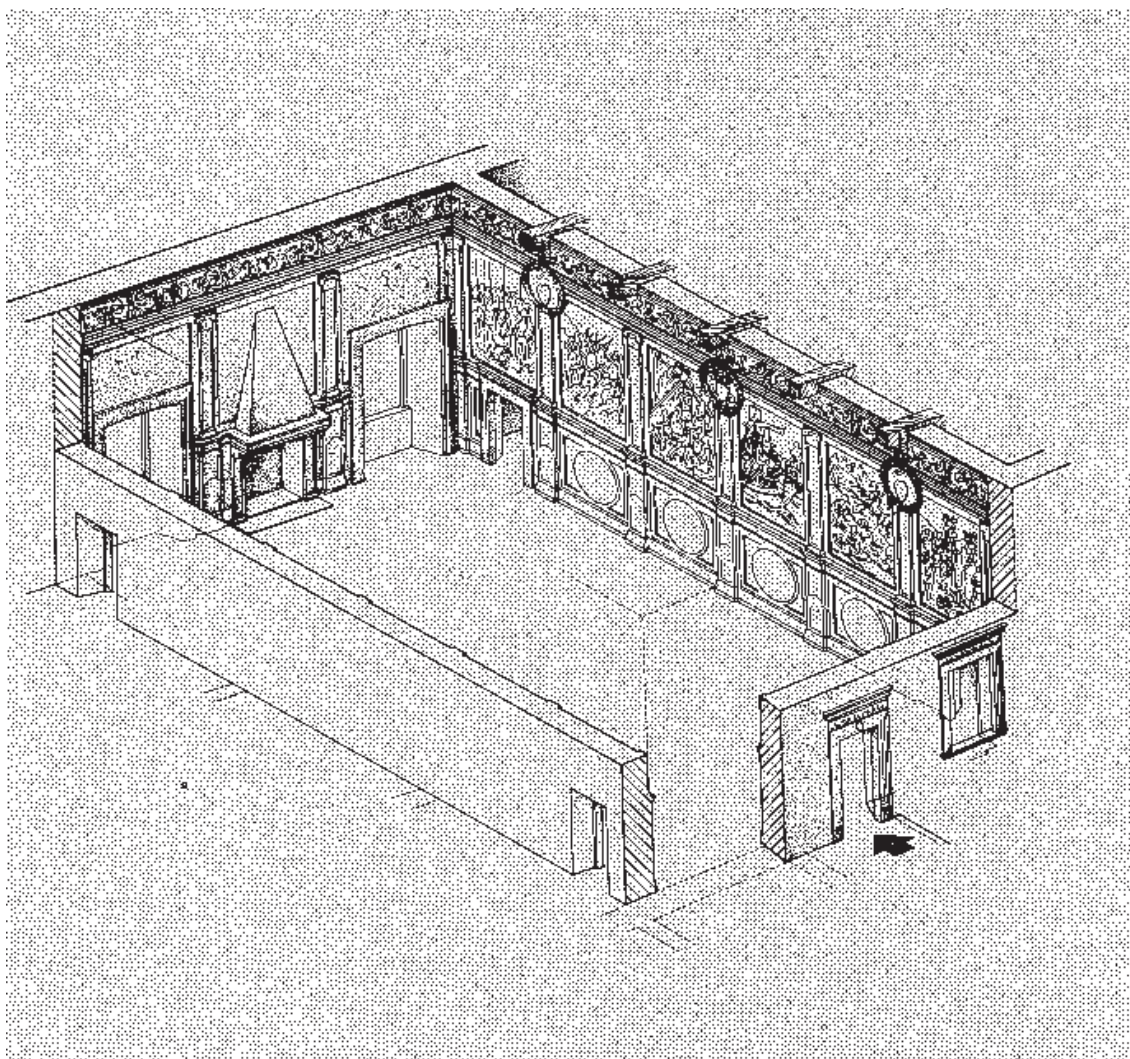


Roma, palazzo Riario (Cancelleria), particolare dell'ordine del piano nobile con i capitelli tardoquattrocenteschi

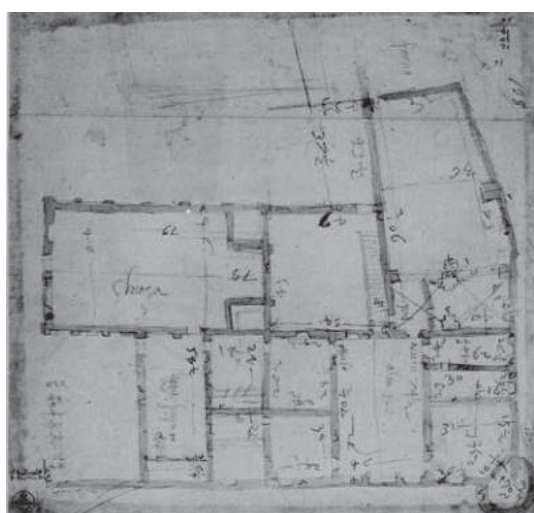
¹¹ L. FRANCHINA, *Sviluppo e variazioni delle attribuzioni a Baldassarre Peruzzi con il mutare del gusto dal secolo XVI al XIX (Siena e dintorni)*, in *Rilievi di fabbriche attribuite a Baldassarre Peruzzi, catalogo della mostra* (Siena 1981-1982), a cura di M. Forlani Conti, Siena

Centroffset, 1982, pp. 127 – 141.

¹² La tecnica presentava il vantaggio di impedire l'eccessiva imbibizione del mattone, in quanto la polvere che si formava durante l'operazione di arrotatura andava a chiudere i pori dell'impasto.



Ipotesi ricostruttiva del salone del palazzo Episcopale di Ostia
(da C. Tessari, Baldassarre Peruzzi. *Il progetto dell'antico*, Milano 1995).



Disegno del Peruzzi per l'Episcopio di Ostia, che sorge in adiacenza alle mura altomedievali. Sulla sinistra del foglio è la chiesa di S. Aurea; in basso a destra è raffigurata una torre di pianta circolare della mura. In chiaro i nuovi muri quotati (GNSDU 458 Ar).



Villa "La Farnesina", la pianta del pianterreno.

Per i senesi, anche da Roma

La committenza del Chigi non si esaurì con la villa di Trastevere. Nonostante il silenzio del Vasari, si possono attribuire al Peruzzi il progetto di una chiesa a Tolfa, dove l'imprenditore senese, concessionario del giacimento, cavava l'allume, intitolata a Santa Maria¹³, e un altro sontuoso edificio di Agostino, sulle rive del mare toscano: un "palazzo simile alla Farnesina, per quanto di dimensioni più ridotte", la cui costruzione fu avviata a Porto Ercole, sua "città portuale", "presa in concessione dalla Repubblica di Siena" alla fine del 1513, che fu distrutto nel 1544 dai Turchi¹⁴.

Quanto rimane del cosiddetto palazzo del Governatore, non sembra denunciare con chiarezza la mano dell'artista. La faccia-

ta, inquadrata da arcate con paraste doriche, presenta una terminazione e dettagli a piccola scala lontani dagli esempi dell'antichità classica, che Peruzzi conosceva, e Agostino apprezzava. Il portico a pilastri mostra forme coerenti con il fare peruzziano di quegli anni: l'attacco con l'ordine superiore è correttamente impostato con la serie delle *guttae* da porre sotto i triglifi del fregio; ma sopra l'architrave, senza soluzione di continuità, si attesta il secondo piano del fabbricato, con le basi delle paraste goffamente appoggiate sull'orlo dell'elemento, e sporgenti dal filo esterno. Si potrebbe ipotizzare che il livello superiore sia stato rifatto, come del resto quasi tutto il volume dopo la distruzione del Barbarossa, che risparmiò solo il portico, forse di mano peruzziana.



Porto Ercole, il cosiddetto Palazzo del Governatore

¹³ C. L. FROMMEL, "A la maniera ...", op. cit., p. 16. Ottagona e scandita da paraste doricizzanti con abaco pronunciato, è stata individuata dal Frommel in un disegno che mostra i caratteristici tratteggi e la grafia

del Peruzzi. Fu cominciata nel 1506.

¹⁴ C. L. FROMMEL, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin, De Gruyter, 1961, p. 144.

Il biografo riporta altri lavori affidati a Peruzzi negli anni Dieci da committenti senesi. In Santa Maria della Pace, dove fece una cappella *“lavorata con molta diligenza”* per *“messer Fernando Ponzetti”* che fu poi cardinale, *“molto più mostrò quanto valesse nella pittura e nella prospettiva (...) vicino all’altar maggiore, dove fece, per Messer Filippo da Siena chierico di camera, in una storia quando la Nostra Donna salendo i gradi va al Tempio”*¹⁵.

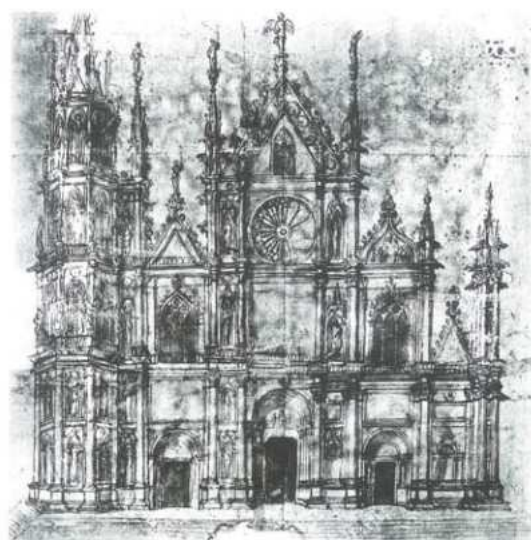
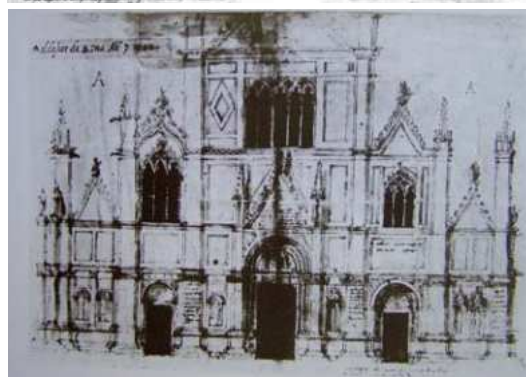
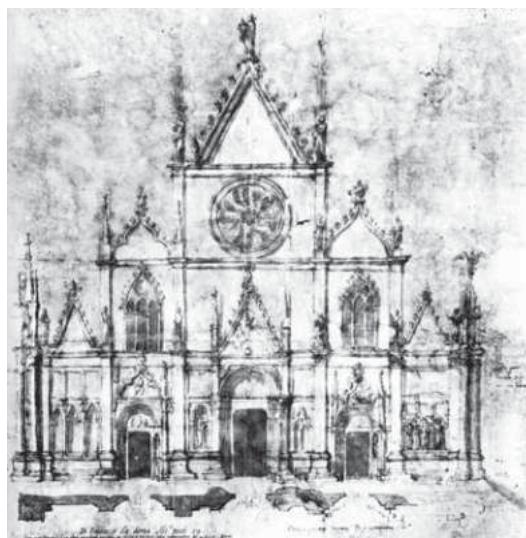
L’aretino scrive inoltre, senza specificare la data, che *“in Siena diede il disegno dell’organo del Carmino”*, e che *“fece altre cose in quella città, ma di non molta importanza”*. Aggiunge tra le righe, qualche pagina dopo, che *“fece molti disegni di case ai suoi cittadini”*, posticipando la citazione del tema al racconto del suo arrivo a Siena dopo il Sacco. Non c’è nella *“Vita”* traccia esplicita di progetti o realizzazioni di opere in quella città, commissionatigli da senesi, forse a distanza, negli anni precedenti il tragico evento.

Un artista poliedrico, e mai fermo

Vasari elenca le commissioni di Baldassarre in diverse città, e per diversi signori, da Bologna, a Carpi, a Roma. Si dilunga nella descrizione delle sue scenografie, esaltando *“la varietà e bella maniera de’ casamenti, le diverse loggie, la bizzarria delle porte e finestre e l’altre cose (...) d’architettura (...) di così straordinaria invenzione”*, affermazione che precede la citazione della *“porta d’ordine dorico molto graziosa”* fatta per la casa di *“Francesco da Norcia”* a piazza Farnese. Menziona infine l’abilità di Baldassarre nel disegno tecnico, citando il *“modello”* della facciata di San Petronio a Bologna (del 1521), nelle due versioni *“alla moderna e alla tedesca”*, raffigurate in due piante grandi e *“due proffili”*, e un disegno *“in prospettiva, di maniera squartata e tirata quella fabrica che pare di rilievo”*¹⁶.

¹⁵ Vasari cita i *“casamenti varii et ornamenti bellissimi”* che compaiono nella composizione; e gli *“ornamenti di stucco intorno”* *“contraffatti”*, dimostrando ancora una volta l’ammirazione per questo aspetto della sua produzione artistica. Il Filippo è il Sergardi, esecutore testamentario di Agostino Chigi.

¹⁶ Dei lavori bolognesi cita la porta di San Mi-



Ipotesi di completamento della facciata di San Petronio a Bologna (Museo di S. Petronio), pubbl. in Wurm pp. 128-131.

chele in Bosco e palazzo Bentivoglio, mentre omette Palazzo Lambertini (demolito nel 1911). L’elenco vasariano relativo a questi anni comprende San Nicola e il duomo di Carpi *“molto bello e secondo le regole di Vitruvio con suo ordine fabbricato”*. Nella città emiliana Peruzzi tracciò anche le linee del nuovo piano urbanistico.

A Siena, “per forza” e per bisogno

È a questo punto della “Vita” di Baldassarre, che il Vasari sente il dovere di troncare la narrazione, omettendo la descrizione delle opere elencate. L'artista – si legge – fu quasi “forzato” di tornare a Siena a fare i disegni per le fortificazioni. Non sappiamo però se a questo invito l'artista abbia risposto, cominciando – almeno con un rilievo – quel lavoro che solo dopo il suo rientro a Siena, fu effettivamente realizzato.

Vasari riprende la narrazione descrivendo le sue opere in San Pietro, dal “nuovo modello magnifico e veramente ingegnoso” del nuovo tempio, alla “facciata della capella maggiore di preperigni, già stata cominciata da Bramante”, al “disegno del tabernacolo del Sagramento”.

All'indomani del Sacco di Roma, nel 1527, Baldassarre arrivò a Siena “in camicia”, dopo una serie di vicissitudini che neppure la ricerca documentaria affiancata dal commento vasariano riescono a ricostruire nei dettagli. Finito nelle mani degli invasori prima, di banditi comuni poi, Baldassarre dovette ricorrere all'aiuto in denaro di emissari senesi per tornare libero nella sua patria.

A Siena, leggiamo nelle righe seguenti, “onoratamente ricevuto e rivestito dagli amici, gli fu poco appresso ordinato provizione e salario dal pubblico, acciò attendesse alla fortificazione di quella città”. Il 10 luglio 1527 fu nominato architetto della Repubblica su richiesta di alcuni cittadini, che in una supplica alla Balia avevano indicato come la sua assunzione sarebbe stato molto utile “al publico et comodo al particolare et causa di fare molti maestri di tale arti...”,¹⁷; così Baldassarre “si obbligò” a fare quanto sarebbe stato necessario in città e nel territorio della Repubblica, e ad insegnare a quanti lo avessero chiesto, e avessero

voluto imparare, lasciando in tal modo una traccia indelebile di sé.

L'architettura militare

Se l'incarico dell'ammodernamento delle mura senesi era stato affidato al Peruzzi da qualche anno, come sembra riferire il Vasari, possiamo credere che fino ad allora quel turbinio di lavori che anche il biografo ricorda, dovevano averlo oltremodo impegnato¹⁸. Il progetto di difesa concepito dal maestro limitò le nuove opere all'essenziale, nel criterio del miglior compromesso tra efficacia, rapidità ed economia: scelse di non erigere una nuova cinta; individuò piuttosto dei punti critici, fortificò le porte, difese le strade d'accesso, si concentrò sui lati più esposti. Da una memoria al Concistoro risulta che fu avviata la costruzione di 7 torrazzi “come quello di San Prospero” (il primo, diremmo realizzato “per campione”)¹⁹. Oggi rimangono solo il bastione di San Vienne, quello di porta Laterina e il fortino di Camollia, ridotto a rudere. Con i lavori di metà Cinquecento scomparve il bastione di San Prospero, e alla fine del XVIII secolo la struttura di San Marco, graficamente ricostruita – forse su un precedente rilievo – in un disegno del Fantastici oggi alla BCSI²⁰. Scomparse sono pure le strutture di porta Romana, porta Ovale, e porta della Giustizia. Cinque bastioni, costruiti ex novo, dovevano possedere le caratteristiche tipologiche e strategiche più aggiornate all'epoca della loro esecuzione; gli altri dispositivi riguardarono alcune porte, rafforzate *ad hoc* con un rinforzo strutturale. Nella zona di Pescaia e a San Prospero progettò due “fortini” integrati con più livelli di feritoie per il tiro.

Le considerazioni fatte sinora su alcuni di questi “fortilizi”, consentono di inquadrarli nella cosiddetta “epoca di transizione” per

¹⁷ ASS, *Concistoro*, 965, cc.10v e 11v cit. in H. WURM, *Baldassarre Peruzzi: Architekturzeichnungen, Tafelband*, Tübingen, Wasmuth, 1987, p. 59.

¹⁸ L'incarico fu affidato a Baldassarre il 17 settembre 1527, e in un documento del 5 aprile 1528 (ASS, *Balia*, 93, 390v) si legge che i Magnifici Signori erano “desiderosi che i torrazzi, i bastioni e tutte le cose già cominciate fossero terminate e rese efficaci”.

¹⁹ ASS, *Concistoro*, 2205. La realizzazione del

bastione era stata proposta alla Balia il 1 novembre 1527 (ASS, *Balia*, 92, ff. 162v – 163). N. ADAMS, *Baldassarre Peruzzi as architect to the Republic of Siena 1527-1535: archival notices*, in BSSP, 1978, pp. 256-267, p. 258.

²⁰ Pubblicato in A. FESTA, *Baldassarre Peruzzi e l'organizzazione della difesa di Siena nel 1527-1532, in Fortificare con Arte III*, a cura di E. Pellegrini, Siena 2012, pp. 128-153, p. 149.



Fortino dei Pispini, visione d'insieme (in alto), particolare dell'orecchione meridionale (al centro a sinistra); particolari della faccia e dell'orecchione opposti (al centro a destra), dell'articolato assetto interno (in basso a sinistra), e della casamatta al livello superiore, che mostra varie tipologie di feritoie per armi da fuoco di diverso calibro (in basso a destra).





Ruderi del fortino di Camollia

le forme, i sistemi difensivi e offensivi adottati²¹. Dall'interno il baluardo di San Vienne

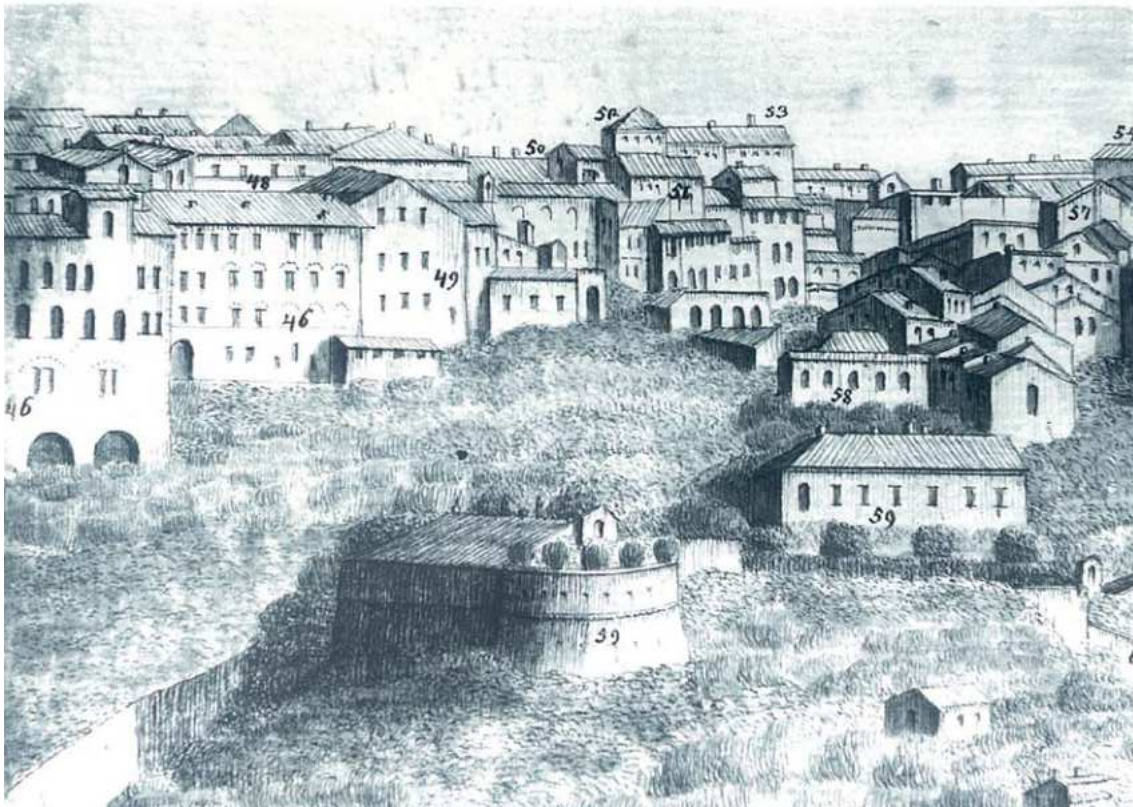
ricorda una torre delle cinte senesi tardomedievali, con gli spazi voltati sovrapposti e le

²¹ La proporzione della scarpa, l'adozione dell'orrecchione, la cornice terminale che presenta il bastione di San Vienne, e che non si esclude potesse concludere anche gli altri, avvicinano i baluardi senesi alle realizzazioni di Francesco Di Giorgio o di Antonio il

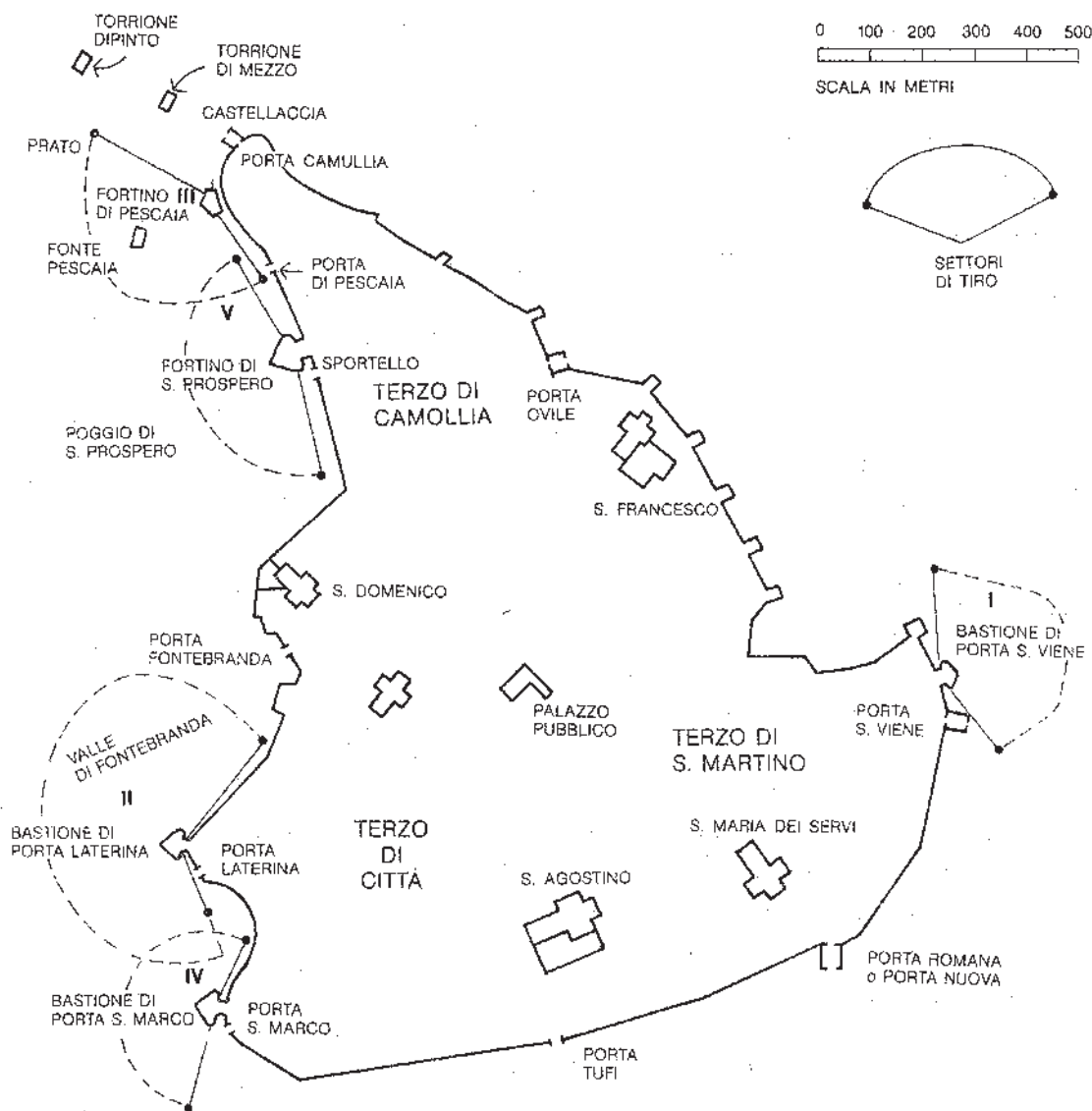
Vecchio. La soluzione di copertura, con la volta a vela che copre un'articolato spazio di pianta poligonale, ricorda disegni martiniani, come la sua raffinata terminazione il fortino di Nettuno.



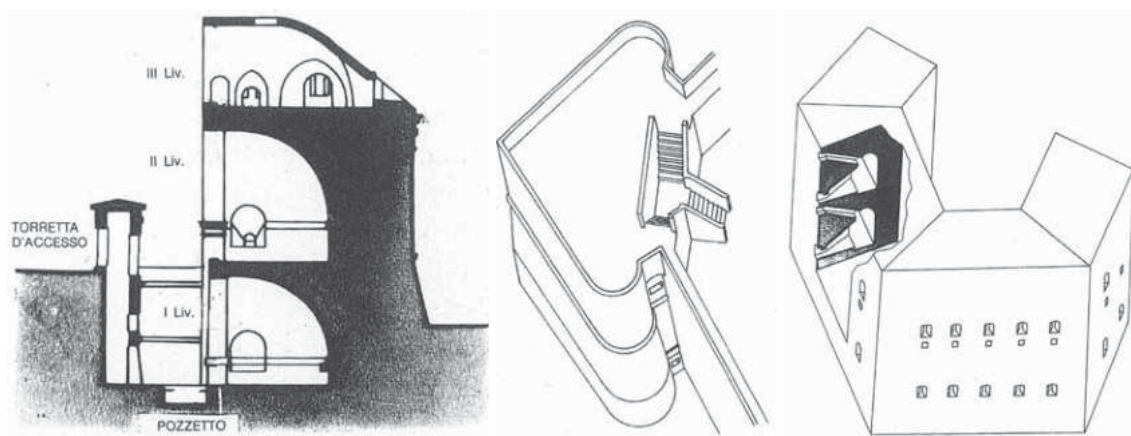
Fortino di Porta Laterina; particolari della faccia e dell'orecchione meridionali.



Particolare del fortino tratto dalla grande veduta di Siena rilevata da Ettore Romagnoli nel 1801 (disegno a penna).
Siena, palazzo comunale. (pubbl. in *Fortificare con Arte III*, p. 142).



Nella pianta delle mura di Siena le principali fortificazioni erette dal Peruzzi sono indicate in numeri romani: I, San Vienne; II, Laterino; III, Pescaia; IV, San Marco; V, San Prospero. (pubbl. in *Fortificare con Arte III*, p. 136).



belle arcate aperte a disegnarne la sezione. Sono del tutto assenti le rampe per il trasporto dei grossi pezzi di artiglieria, all'epoca già in uso e che lo stesso Peruzzi propose in altri progetti di fortificazioni.

Delle fortificazioni erette o progettate per la Repubblica Vasari non fa commento. Si tratta, evidentemente, di opere che esulano dall'attività artistica propriamente intesa nella visione del biografo. Eppure l'atteggiamento di Baldassarre nell'affrontare il tema è particolarmente indicativo del suo fare, che lo stesso Vasari sottolinea per gli altri settori di attività, come si scriverà più avanti.

Già nei primi mesi del 1528 furono richieste al maestro verifiche e progetti di adeguamento delle difese delle città più esposte al nemico. Il suo nome compare nei documenti a riguardo delle mura di Torrita, Montorio e Castellottieri, di Asciano, di Chiusi, Monte Follonico, Sarteano, Cetona, Chianciano. A Chiusi, in particolare, si recò più volte tra l'inizio del 1529 e la fine del 1533.

La sua competenza del tema era nota, tanto che Vasari riporta come "*Sua Santità*", "*venuto l'esercito imperiale e del papa all'assedio di Firenze*", "*mandò Baldassarre in*

campo a Baccio Valori commissario, acciò si servisse dell'ingegno di lui (...) nell'espugnazione della città". Durante la permanenza a Firenze tuttavia, "*amando più la libertà dell'antica patria che la grazia del Papa*", l'artista "*non si volle mai adoperare in cosa alcuna*" a riguardo dell'assedio.

Delle molte piante schizzate dal maestro in questi sopralluoghi per il territorio, quasi nulla venne realizzato²². Il suoi progetti per Chiusi furono discussi da una commissione di esperti che si riunì ad aprile del 1529.

Evidente rispondenza con quanto poi realizzato si riscontra invece nel piccolo schizzo per Orbetello, che compare, affiancato al rilievo delle mura, nello stesso foglio conservato agli Uffizi dov'è raffigurato il battistero fiorentino²³. La posizione dei bastioni proposti corrisponde al fronte bastionato oggi rilevabile, che i documenti assegnano all'operato del Lari e del Cattaneo. Forse gli stessi si sono serviti dell'idea peruzziana, realizzandola dieci anni dopo la sua stesura²⁴. Dei lavori proposti per Talamone, e per le torri delle Saline alla foce dell'Ombrone e dell'Albegna, non disponiamo di notizie successive ad una lettera del 1532²⁵. Documentato ma non individuabile è il ripristino dei magazzini di Orbetello, che gli venne affidato il 21

²² Un documento del 1528 riporta la delibera della comunità di Torrita relativa allo stanziamento di 150 scudi per la riparazione e il restauro delle mura e delle torri "*secundum designum et ordinem magistri baldassarri perutii architectoris*" (ASS, Balia, 96, c. 93, cit. in S. DEL SANTO, *Le mura di Torrita, vicende costruttive e notizie storico-critiche*, in *Fortificare con Arte I*, a cura di E. Pellegrini, Siena 2009, pp. 19-41, p. 34), ma non si rinviene traccia di questi lavori.

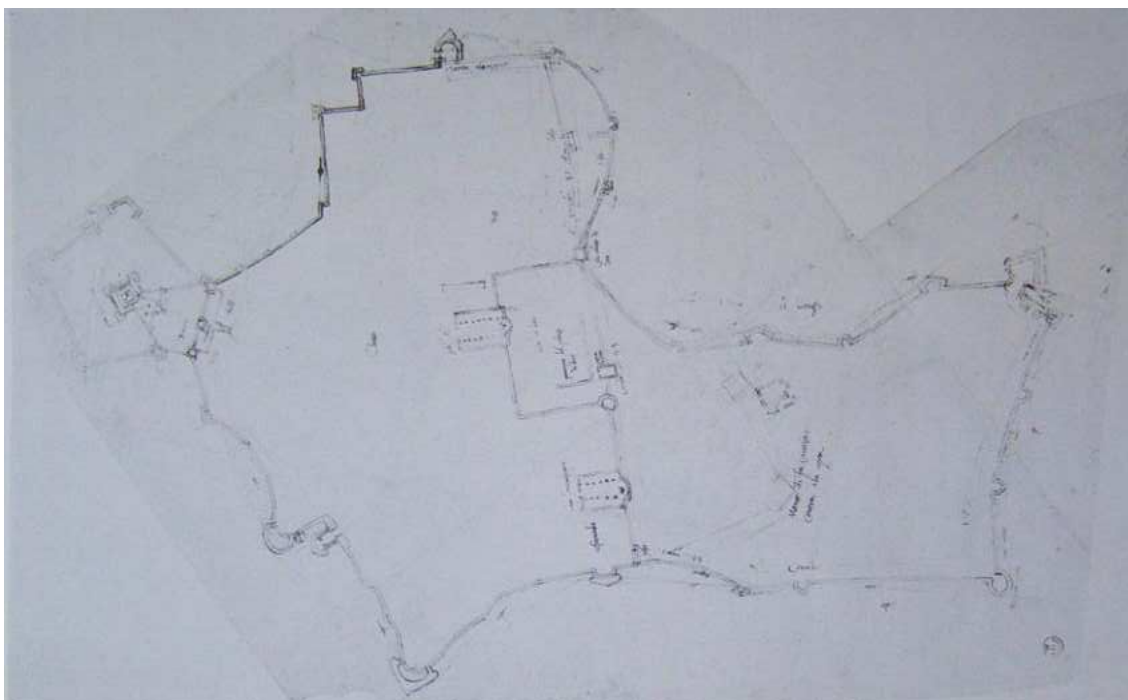
²³ (GNDSU 361 Av). Nello stesso foglio Peruzzi riproduce tratti dell'apparecchiatura muraria della cinta etrusca che, rialzata, merlata, e interrotta da torri di pianta quadrata, era stata trasformata nella difesa allora ancora in uso. In altro disegno (GNDSU 582 Ar) compare lo stesso rilievo, a scala maggiore e più dettagliato, sul verso di un foglio che riproduce uno studio di chiesa ispirato ad esempi fiorentini. Gli schizzi risalgono probabilmente al 1530, quando Peruzzi si recò in Maremma al ritorno da Firenze.

²⁴ La tradizione ascrive al Peruzzi il bastione di Santa Maria, forse per l'attribuzione al maestro, ritenuta dai più non corretta, di un bel disegno glossato

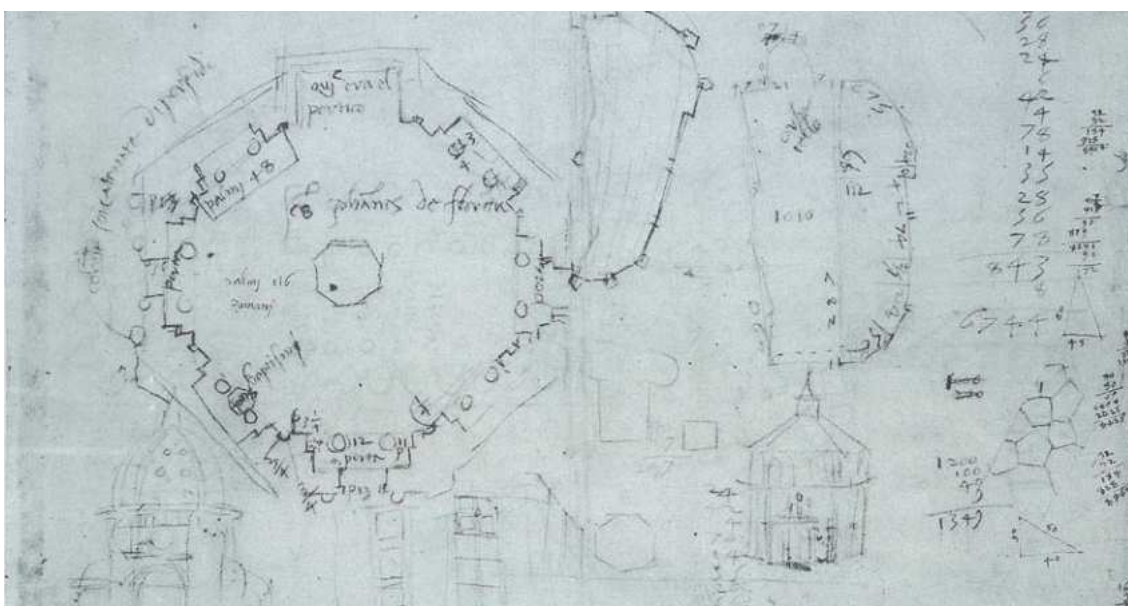
conservato all'ASS (*Concistoro*, 2207), ora esposto nella piccola mostra permanente. In esso compare il bastione fortezza già delineato, con una proposta di spostamento, per maggiore sicurezza della porta a terra, in posizione più riparata. Sulla sinistra, oltre "*la porta che fecesi nel passato*", ovvero la vecchia porta Senese della città, è "*il bastione che s'alza hora*", l'attuale bastione di Santa Maria. Dalla lettura della corrispondenza del Lari con i Magnifici Signori, si evince che lo spostamento della porta fu discusso dal maestro nel corso dei lavori di costruzione del fronte bastionato, pertanto il disegno potrebbe essere suo.

Il paramento del bastione Santa Maria è comunque diverso dal resto, così come la sua architettura. L'assegnazione del cit. disegno al Peruzzi è stata contestata da N. Adams, *Postille ad alcuni disegni di architettura militare di Baldassarre Peruzzi*, in M. Fagiolo, M. L. Madonna, *Baldassarre Peruzzi*, op. cit., pp. 205-239, p. 205.

²⁵ In G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, III, 1854-56, pp. 115-117.



Ipotesi di rafforzamento delle difese della città di Chiusi (GNDSU 617Ar, pubbl. in Wurm, p. 185).



Il foglio della raccolta di disegni degli Uffizi contenente il rilievo e una soluzione per il rafforzamento delle mura di Orbetello. La vecchia cinta utilizzava in gran parte le antiche mura poligonali, la cui trama è rilevata dal Peruzzi nello stesso foglio (a destra verso il margine inferiore del disegno, vedi pure fig. di Orbetello p. 86). (GNDSU 361 Av, pubbl. in Wurm p. 178).

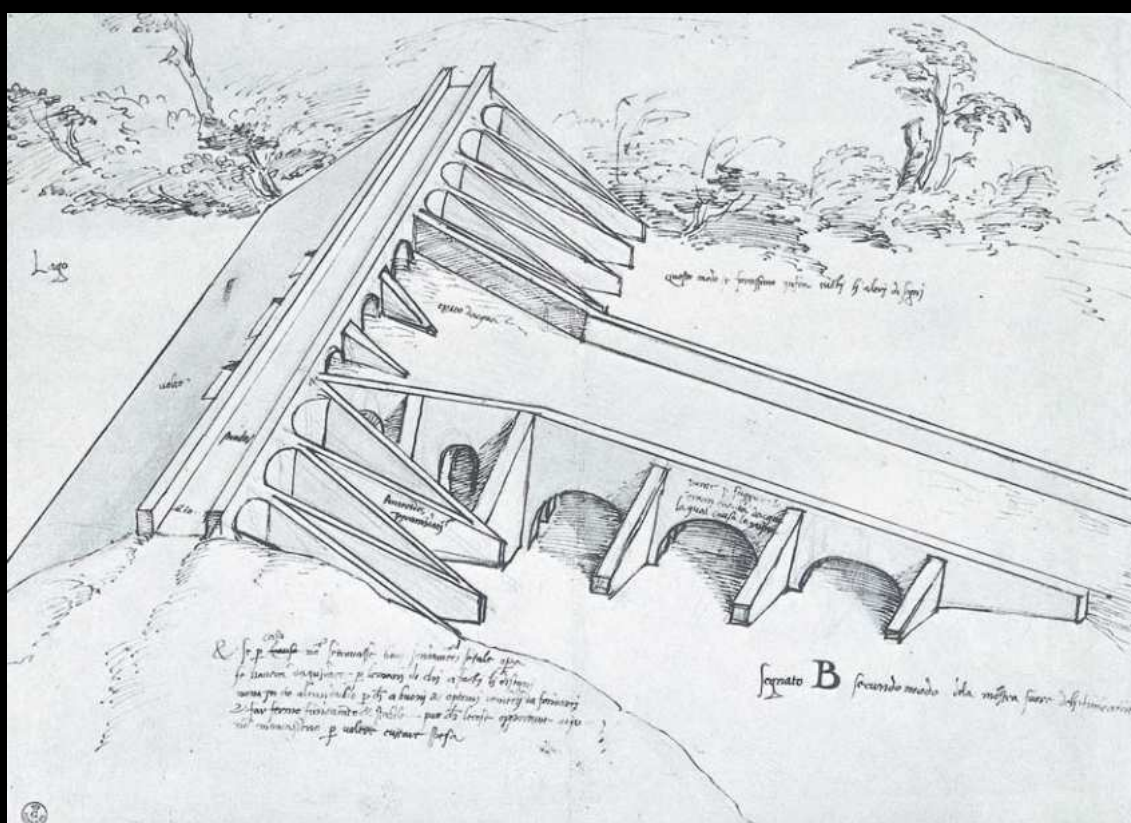
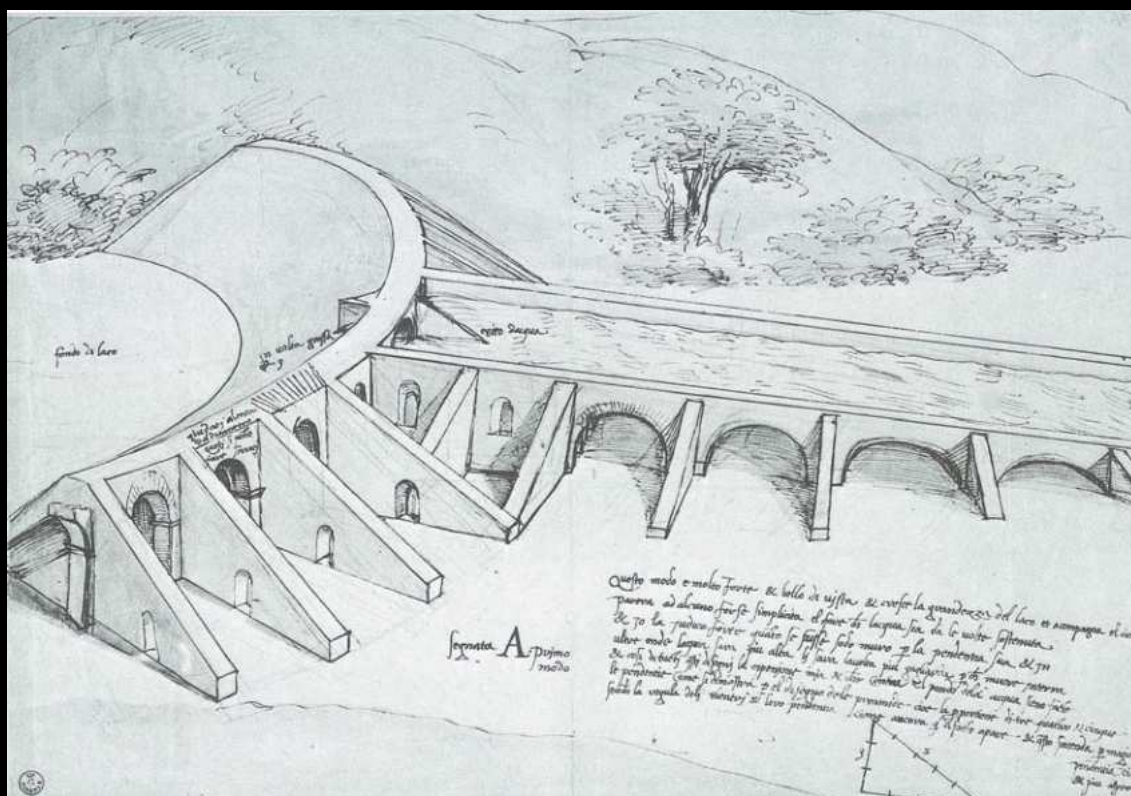
agosto 1532²⁶, ed il restauro della casamatta di Porto Ercole²⁷.

Nel campo dell'idraulica e dell'ingegneria, al poliedrico Peruzzi fu chiesto di occu-

²⁶ ASS, *Balia*, 107 c. 38, cit. in AA. VV., *Baldassarre Peruzzi architetto: 1481 – 1981*, cat. della mostra (20 luglio-20 agosto 1981, Ancaiano di Sovicille); Sovicille, 1981, a cura di Alessandro Biagi, p. 148.

²⁷ Era "molto mal fondata e erecta malamente in più luoghi", con il basamento già in parte disciolto, e rischiava di "andarsene in mare" (doc. a nota 25). Si tratta con tutta evidenza del bastione (ora sul molo e che

ingloba i resti di una torre trecentesca), eretto, secondo lo studio di Mussari, per Agostino Chigi da Cola da Caprarola (B. MUSSARI, *Agli esordi della fortuna chigiana: 'Il Magnifico' Agostino e la rocca di Porto Ercole tra politica, economia, architettura*, in *Il palazzo Chigi Zondadari a San Quirico d'Orcia, architettura e decorazione di un palazzo barocco*, a cura di M. Eichberg e F. Rotundo, San Quirico d'Orcia 2009, pp. 285-298).



Progetti peruzziiani per la ristrutturazione della diga sul Bruna (Firenze, GNDSU, a 584-589)

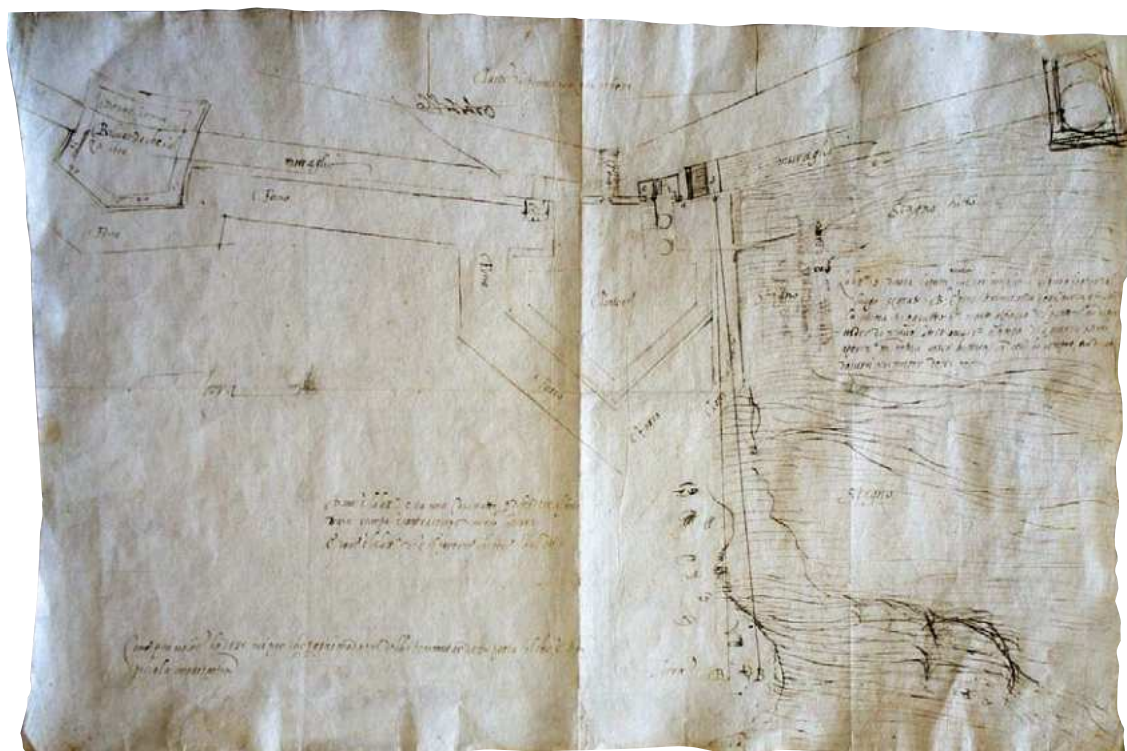


La torre-porta del borgo di Pereta, realizzata alla fine del XIV secolo, restaurata alla metà del XVI secolo e all'inizio del XX. La sezione a tutto sesto dei due ambienti voltati, sottolineata dall'arcata in pietra, e il rapporto tra la base scarpata e il tratto di parete verticale, sono vicini all'architettura del peruzziano bastione di S. Viene.





Porto Ercole, la “casamatta” “molto mal fondata e erecta malamente in più luoghi”, restaurata da Baldassarre.



(ASS, *Concistoro* 2207) Il disegno glossato di un tratto del fronte bastionato di Orbetello, assegnato al Peruzzi. L'esame della grafia e del tratto grafico ne esclude, secondo l'Adams, la paternità dell'artista, mentre la presenza del bastione Fortezza già realizzato ne fissa la datazione almeno ad un periodo successivo al 1540. (Aut. ASS n. 1786 cl. 28.13.10/1, del 1 giugno 2012).

parsi della bonifica della Val di Chiana e di restaurare una diga sul Bruna²⁸.

I disegni per l'aggiornamento delle difese elaborati dal Peruzzi nel corso delle sue ispezioni presentano soluzioni variegata, con elementi di minore o maggiore aggiornamento tecnico, talvolta compresenti nella stessa proposta. Il disegno per Chiusi è quello che contiene il maggior numero di soluzioni contemporaneamente raffigurate. Come negli altri casi di cinte esistenti è proposta l'aggiunta di bastioni, con orecchioni o meno, e torri cilindriche. La rocca penta-

gonale che si spinge sulla collina ricorda gli schizzi teorici di Baldassarre, tracciati elaborando idee martiniane.

La ragione di questo campionario di proposte è trovata dall'Adams in un disegno per Piacenza (UA 460), che *"ci dà una chiara testimonianza del carattere"* del maestro. Sarebbe *"tipico del suo metodo di offrire più alternative (...)".* E aggiunge che *"nei disegni militari di Baldassarre c'è lo stesso equilibrio tra buon senso e fantasia, logica pratica e varietà, che troviamo in gran parte delle sue opere di altro tipo"*²⁹.



Orbetello, il bastione Santa Maria, attribuito dalla tradizione locale al Peruzzi, forse per l'assegnazione all'artista (decisamente discussa) del disegno conservato all'ASS e riprodotto alla p. prec.; il bastione Fortezza visto dal tratto di cortina adiacente a levante. Nella sezione non rivestita si scorge un tratto di muro dall'andamento curvilineo, forse parte delle sostruzioni del vecchio cassero rilevate negli schizzi del Peruzzi con andamento tondeggianti (sotto)



²⁸ Per questi incarichi cfr. N. ADAMS, *Baldassarre Peruzzi ...*, op. cit., p. 263. Si occupò anche del ponte sull'Orcia a Bagno Vignoni (*ibidem*).

²⁹ N. ADAMS, *Postille ad alcuni disegni di architettura militare di Baldassarre Peruzzi*, in M. FAGIOLO, M. L. MADONNA, *Baldassarre Peruzzi*, op. cit., pp. 205-239,

p. 223. *"Come nella sua architettura civile"*, scrive, *"il disegno fornisce la strada principale per l'invenzione e la scoperta"*, pertanto *"non dobbiamo prendere ogni riga tracciata con la stessa serietà, perché Peruzzi stesso non lo faceva"*.

Le case per i cittadini senesi

La letteratura artistica senese ha attribuito al maestro ora questo ora quell'edificio, e solo recentemente si sta facendo chiarezza, con alcune conferme e qualche smentita, sulle più note di queste realizzazioni³⁰.

A Santa Colomba è stato il bel disegno della scala elicoidale, che ricorda la "luma-ca" del Bramante nel Belvedere innocenziano, ad orientare l'attribuzione della villa al Peruzzi. L'analisi del monumento recentemente condotta ha datato a tempi recenti la costruzione (forse ricostruzione) della chiocciola, successiva alle offese subite dalla villa con l'attacco del Marignano (1553), contribuendo a smentire l'attribuzione tradizionale³¹.

È sua per certo la lunga casa di via dei Fusari, da tempo identificata in un disegno degli Uffizi³², come i due palazzi Francesconi e Vescovi. Gli approfonditi studi della Ceriani hanno dimostrato che il primo dei due edifici, commissionato a Baldassarre da Bernardino, novesco e filo oligarchico, caratterizzato da un evidente aspetto di "non finito", costituisce l'avvio di un progetto ambizioso, colto e raffinato, ispirato alle facciate romane dei palazzetti dei primi anni del secolo³³: sopra un'altra zoccolatura comprendente l'intero pianterreno doveva posarsi un ordine a paraste, raddoppiate agli angoli della

facciata, la cui traccia evidente è nel doppio piedistallo realizzato all'angolo meridionale. Il palazzo avrebbe rappresentato il "culmine nello sviluppo della facciata all'antica a Siena"³⁴. Avviato già nel '20, e interrotto nel '27, il progetto venne radicalmente ridimensionato nel '31, alla ripresa dei lavori, con una facciata senza ordini, a mattoni, "articolata da una complicata versione dell'edicola ionica ridotta, dalle volute raddoppiate e sovrapposte, realizzata solo nella seconda metà del secolo al piano principale"³⁵.

Anche per il secondo, poi Celsi Pollini, le "nebbie" si stanno diradando, trasformando in certezza le plurisecolari ipotesi attributive. Guardando la facciata su Pian dei Mantellini si apprezza la "sobria ed altera eleganza dei caratteri dell'architettura senese", in particolare nell'uso della "cortina compatta, tutta in mattoni ordinari", nella fascia centrale, nell'elaborata cornice sporgente, e nelle finestre di semplice disegno, tutti elementi che ricordano "i modi di Francesco di Giorgio". Commissionato da Jacomo, esponente del governo popolare insediatosi dopo la battaglia di Camollia (1526), va ascritto con certezza al Peruzzi anche per le analogie con il bastione di San Viene, terminato nel dicembre 1528. Li accomuna il disegno del cordone che divide la parte di parete a scarpa da quella verticale, e il cornicione corinzio con mensole,

³⁰ L. FRANCHINA, *Sviluppo e variazioni...*, op. cit., 1982, pp. 127 – 141. L'a. ha notato come la lista delle "case" attribuite al Peruzzi si allunghi sensibilmente nel Settecento, con Guglielmo Della Valle, che gli attribuisce una miriade di opere a Siena e dintorni: Palazzo Palmieri, Belcaro, Vicobello, S. Colomba. Ma è lo stesso accademico a puntualizzare: "Vogliono alcuni senesi che tutte le lor fabbriche di quel tempo, e di qualche merito, si debbano attribuire a Baldassarre". Dove il "merito", secondo la Franchina, è il "gusto del tempo".

³¹ A. FESTA, *La villa di Santa Colomba presso Siena. Metodo di ricerca, obbiettivi e questioni aperte*, in "Accademia dei Rozzi" n. 29, dicembre 2008, pp. 53 – 68. La ricostruzione dell'aspetto dell'edificio precedente gli interventi sei-settecenteschi ricorda uno schizzo del maestro con una chiocciola inserita in un bastione (GND SU 069 Av). Qui, come del resto in molti disegni del Peruzzi è presente nell'edilizia civile isolata il fronte bastionato, "elemento innovativo, peraltro, del primo cinquecento" (Ivi, p. 64).

³² G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Un edificio senese ideato dal Peruzzi*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario*

Salmi, Roma 1963, 3, pp. 9 – 20.

³³ G. CERIANI SEBREGONDI, "Fece molti disegni di case ai suoi cittadini": architetture e committenti di Baldassarre Peruzzi a Siena, in *Archivi, carriere, committenze: contributi per la storia del patriziato senese in età moderna*, atti del convegno (Siena 8-9 giugno 2006), a cura di M. R. Gramatica, E. Mecacci, C. Zarrilli, Siena, Accademia degli Intronati 2007, pp. 369-385, e della stessa autrice, *Bernardino Francesconi e la sua nuova domus: committenza senese per Baldassarre Peruzzi*, in *L'ultimo secolo della Repubblica di Siena: arti, cultura e società*, atti del convegno (Siena 28-30 settembre 2003, 16-18 settembre 2004), a cura di M. Ascheri, G. Mazzoni, F. Nevola, Siena Accademia Senese degli Intronati, 2008, pp. 189-212.

³⁴ M. QUAST, *I palazzi del Cinquecento a Siena: il linguaggio delle facciate nel contesto storico-politico*, in *L'ultimo secolo...*, op. cit., pp. 153-170, p. 161. Francesconi era legato a Raffaele Petrucci, filomediceo e vicino ai pontefici Leone X e Clemente VII. Naturale fu quindi il richiamo alla Roma di Raffaello.

³⁵ Ivi, p. 162.

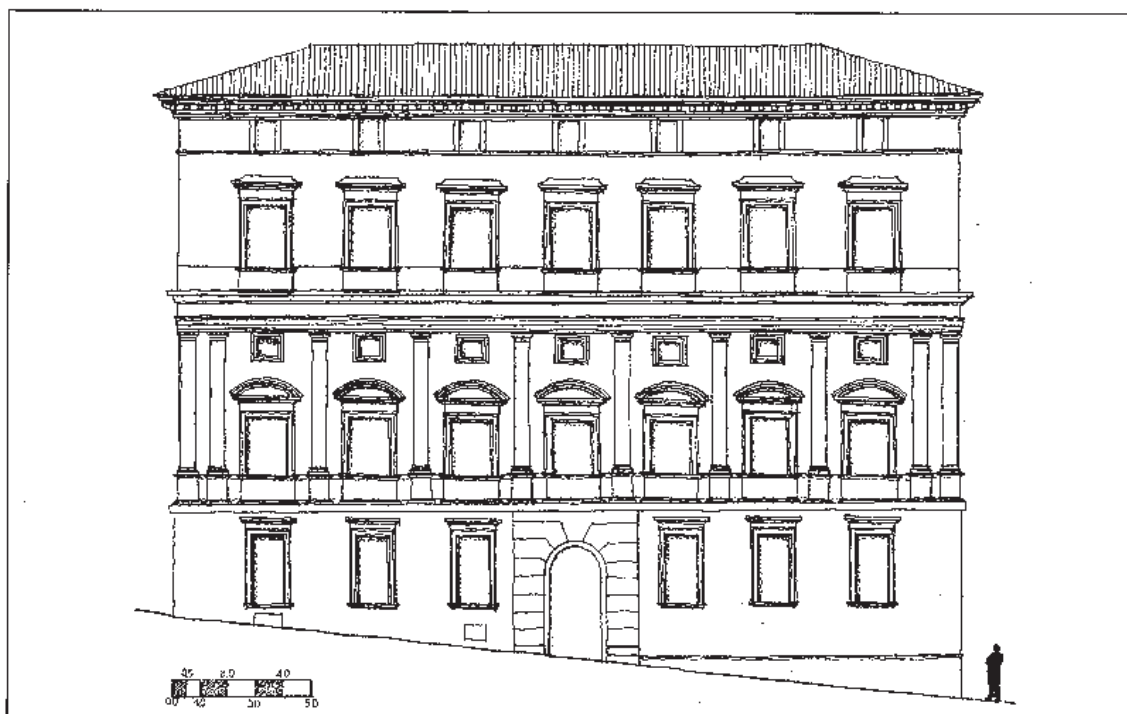


Siena, incompiuto prospetto meridionale di Palazzo Francesconi. Particolare dell'edicola del piano nobile prossima all'angolo, dove, sulla fascia marca piano, si sorgono le basi della coppia di paraste del progetto peruzziano (sotto a destra). Particolare del cornicione (sotto a sinistra).





Siena, palazzo Celsi Pollini, già Vescovi;
prospetto anteriore (in alto), un dettaglio
del cornicione (al centro a sinistra)
e dettagli della facciata



Ipotesi di ricostruzione del prospetto sud del palazzo Francesconi a Siena
(da Ceriani Sebgondi, *Architettura e committenza a Siena nel Cinquecento. L'attività di Baldassarre Peruzzi e la storia di palazzo Francesconi*, Firenze 2011)

qui più elaborato e arricchito da elementi a stampo³⁶. Il progetto per un terzo palazzo di committenza senese, rimasto sulla carta, è stato recentemente riconosciuto in un disegno degli Uffizi, l'UA 596 Ar, finora non associato ad alcun edificio. Si tratterebbe del palazzo di Girolamo Ghiandaroni, vescovo di Massa dal 1530 alla sua morte, nel 1536. I rapporti del prelado con Clemente VII, i legami del padre con Agostino Chigi e i Petrucci, l'amore per la letteratura romana, i richiami all'architettura delle ville antiche, confermati dalla terminologia degli spazi usata nel disegno, collocano il progetto sulla

stessa linea aulica anticheggiante del palazzo Francesconi, mentre la sua planimetria, sebbene deformata dalla forma del lotto, richiama la Farnesina nell'adozione dell'impianto ad ali³⁷.

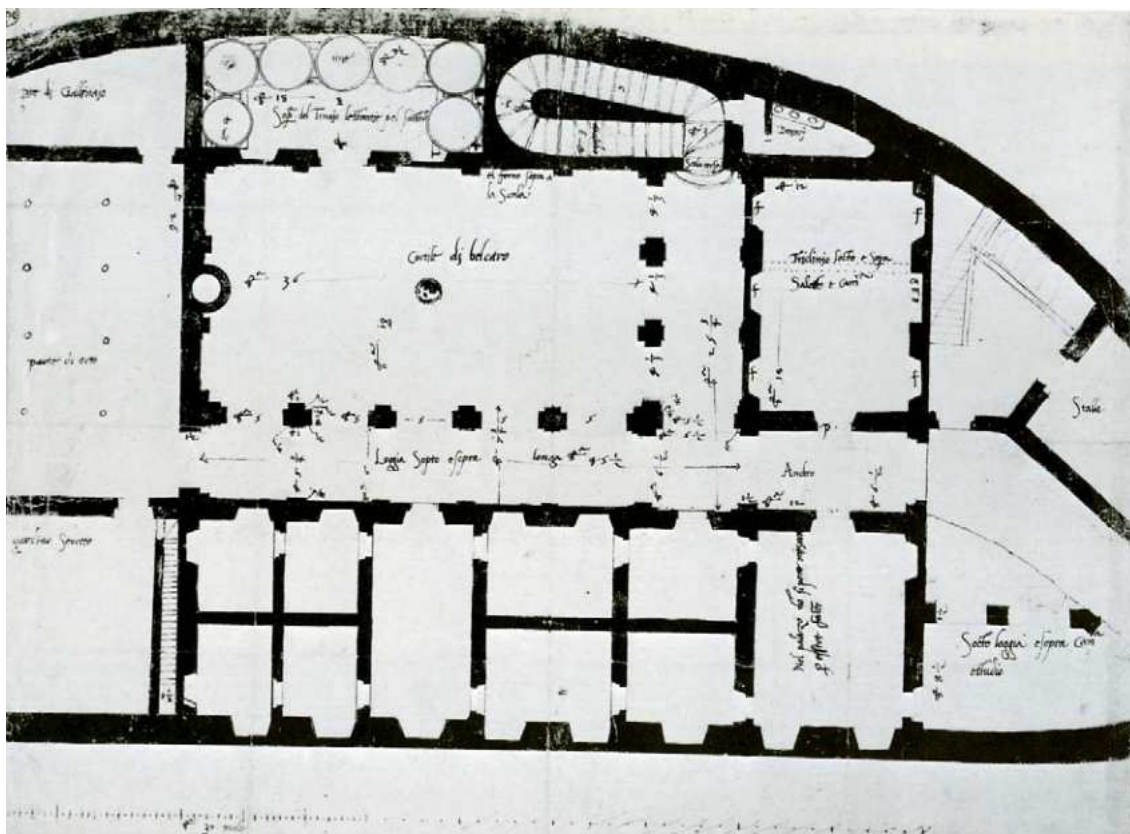
Va ricordato, infine, il contributo del Peruzzi al castello di Belcaro, tramandato dalla tradizione e non smentito dalle recenti indagini³⁸. L'architetto progettò in modo approfondito la ristrutturazione del complesso per il banchiere Crescenzo Turamini, forse già prima del suo stabilimento a Siena nel '27, vista la frequentazione romana del nobiluomo senese. Del disegno peruzziano agli

³⁶ G. CERIANI, "Fece molti disegni...", op. cit., p. 377. Il cordone è posto a circa 1/3 dell'altezza come fa Peruzzi, e prima di lui il Martini; un secondo cordone più sottile è sotto l'elaborata terminazione, che traduce in materia la cornice del tempio di Venere Genitrice rilevata da Baldassarre nel periodo romano (U389Ar, 1518-23). Nota la Ceriani che nella posizione occupata il riferimento del palazzo all'architettura militare è anche simbolico, considerato che si trova alla porta di S. Quirico di Castelvecchio, parte dell'antica cerchia, ancora esistente al tempo del Vanni.

³⁷ L'attribuzione e le considerazioni delle righe precedenti sono in G. CERIANI, "Fece molti disegni...", op. cit., pp. 382-383. Già il Milanese aveva identificato l'"arci... de Amalfi" citato nel disegno con Girolamo,

mentre la scritta "via Romana" sul foglio ha consentito di confermarne l'ubicazione a Siena, e di precisarne la posizione. La studiosa nota che i termini all'antica come "criptoportico", "peristilio", "vestibulo", "triclinio" nel disegno peruzziano sono un consapevole richiamo alle ville antiche descritte da Vitruvio. Forse Girolamo ha visto la villa Chigi alla Lungara e chiesto un magniloquente palazzo all'antica nascosto dietro una facciata austera...

³⁸ R. SAMPERI, *Baldassarre Peruzzi e il castello di Belcaro: il progetto e gli interventi*, in *L'ultimo secolo...*, op. cit. pp. 171-187. Le sue riflessioni sono partite dall'esame dell'atto di divisione del castello, inedito, del 1525, tra gli eredi di Leonardo Bellanti, che poco dopo lo vendettero al Turamini.



Progetto del Peruzzi per la trasformazione del castello di Belcaro presso Siena (GNDSU 346 Ar, pubbl. in Wurm, p. 257).

Uffizi, caratterizzato dall'inserimento di un grande cortile al posto della piazza esistente e di un'articolata scala cordonata, così da trasformare in un palazzo l'essenziale struttura difensiva, poco o nulla venne realizzato. Di quanto oggi visibile fanno pensare a Baldassarre il bugnato dell'*opus isodomum* e le porte doriche astratte della facciata del palazzo, la loro posizione, "e l'estroso ritmo del pianterreno"³⁹. Ma per alcune sgrammaticature, e sulla base di raffronti con le opere di Serafino Belli e di Giuseppe Partini, che intervennero sul castello nel corso del XIX secolo, si tende ad escludere la paternità peruzziana del prospetto. Alla mano del maestro si potrebbero ricondurre solo i portali

dorici, con i triglifi che si concentrano sul vano aperto, e il complesso ridisegno del muro verso il giardino, con le aperture incorniciate da edicole che si inseriscono nella parete del palazzo denunciandone la precedenza temporale⁴⁰. La commistione di arcaismi, come i capitelli corinzieggianti di tipo quattrocentesco tutti diversi tra loro, di raffinate novità come i timpani ribassati, tratti da monumenti romani antichi e già adottati dai maestri del primo Cinquecento romano, e di pregevoli rifiniture come il paramento di mattoni, tagliati, graffiati e sagramati, sembrano ricondurre l'opera a Baldassarre. Anche la cappella nel giardino, con la pianta rettangolare absidata e voltata a vela, sul

³⁹ C. L. FROMMEL, "A la maniera e uso de ly bonj antiqj": Baldassarre Peruzzi e la sua quarantennale ricerca dell'antico, in Baldassarre Peruzzi..., op. cit., pp. 3-82, p. 74.

⁴⁰ Per la Samperi la parte centrale della facciata della villa, avanzata leggermente rispetto agli estremi, in modo non corretto perché viene ad invadere lo sporto del gocciolatoio, denuncia il rivestimento recente di questa zona del prospetto e dunque più in generale la sua rifinitura superficiale; il bugnato del pianterreno,

del resto, è troppo simile a quello basamentale di palazzo Piccolomini Bellanti, ridisegnato nell'Ottocento, per essere ascrivito a Baldassarre. Nelle edicole del muro verso il giardino la studiosa nota inoltre i tanti dettagli desunti dall'antico quali la gola schiacciata alla base del piedistallo, o libermente variati rispetto ai modelli secondo un modo di fare tipicamente peruzziano.

tipo del coro bramantesco della Madonna del Popolo a Roma, affiancata da due arconi di diverso spessore, rimanda ai tanti progetti di Peruzzi per chiese e cappelle schizzati nei fogli degli Uffizi⁴¹.

Altre ville della campagna senese, o in Maremma, secondo la tradizione e la letteratura locale sarebbero state realizzate o ridi-

segnate dal Peruzzi. Si tratta delle ville Chigi a Vicobello, Celsa a Sovicille, La Suvera a Casole d'Elsa, L'Apparita a Siena, Montepò a Scansano; le prime caratterizzate dai loggiati ad arcate, l'ultima dalla pianta regolare con bastioni d'angolo, ritoccata con l'eliminazione dei merli sporgenti e la realizzazione della copertura a tetto.



Architettura peruzziana nelle ville senesi: (da sinistra, in alto) Belcaro, La Suvera, L'Apparita, La Fratta.

⁴¹ Si tratterebbe – conclude la Samperi – dell'unico esempio costruito di una lunga serie di proposte e

sperimentazioni del maestro, che avrà un suo lungo seguito, a partire dalla Santa Marta del discepolo Lari.

Il rientro a Roma

Della celebre villa Trivulzio di Salone, vicino Roma, nella quale Peruzzi dette prova della sua inventiva di architetto del verde sperimentando un giardino di pianta ovale, e si cimentò nell'uso di un ordine sintetico, Vasari non fa cenno⁴². Si limita a scrivere che Baldassarre “*aveva in molte cose amorevolmente serviti*” “*i cardinali Salviati, Triulzi e Cesarino*”. Essi lo aiutarono a ricucire i rapporti con il papa, che per la mancata collaborazione nell'assedio di Firenze gli aveva portato “*per un pezzo non piccolo odio*”. Così, “*finita la guerra*” contro Firenze, Baldassarre riprese i viaggi a Roma, dove tornò definitivamente nel 1534.

Agli anni precedenti il Sacco risalgono “*i due bellissimi palazzi per i signori Orsini che furono fabbricati in verso Viterbo*”, che Vasari colloca erroneamente “*dopo non molti giorni*” dal suo rientro a Roma. Alla fine del 1519 il principe accantonò l'idea di realizzare una nuova residenza romana nei pressi della Rotonda. Il grandioso edificio avrebbe riutilizzato i resti delle terme di Agrippa, trasformati in spunti progettuali come e più di quanto Peruzzi aveva fatto nel palazzo Savelli al teatro Marcello, opera inspiegabilmente taciuta dal Vasari (vista la suggestione che il dorico tuscanico del primo ordine del monumento esercitò sul Peruzzi). A dicembre dell'anno seguente l'artista stipulò come appaltatore il contratto per l'erezione di un palazzo a Bomarzo, da lui stesso progettato. E' quanto risulta dai recenti studi sull'edificio, che ne hanno approfondito la conoscenza documentale, e associato la pianta

ad uno schizzo a penna tracciato sul foglio U579Ar degli Uffizi⁴³.

Nonostante le successive trasformazioni l'edificio reca l'impronta evidente del maestro senese. Sono nello stile del Peruzzi il portale, ricollocato da altro luogo del palazzo, con la sua “*mescolanza di rustico e dorico*”, la fitta sequenza d'attacco alla parete delle “*bugne a cuscino*” (avvicinabile alle realizzazioni del Sanzio e di Giulio Romano della fine degli anni Dieci), e quasi una firma del maestro le finestre a edicola timpanata con acroteri terminali⁴⁴. A Baldassarre, nella cittadina del viterbese, si ascrivono anche lavori urbanistici di un certo peso, comprendenti il tracciamento di una strada e l'avvio di una lottizzazione fuori dal borgo vecchio, il ridisegno della parte di paese prossima al palazzo, e la realizzazione di un grosso magazzino (stalla al primo livello, fienile al secondo), certamente uno degli “*edifizii per la Paglia*” citati nella vita vasariana, che si caratterizza per il basamento a scarpa e il bugnato angolare. Gli studi non escludono, infine, un ruolo del Peruzzi nella prima configurazione del celebre giardino di Bomarzo, successivamente reso “*mostruoso*” dal Ligorio per Vicino.

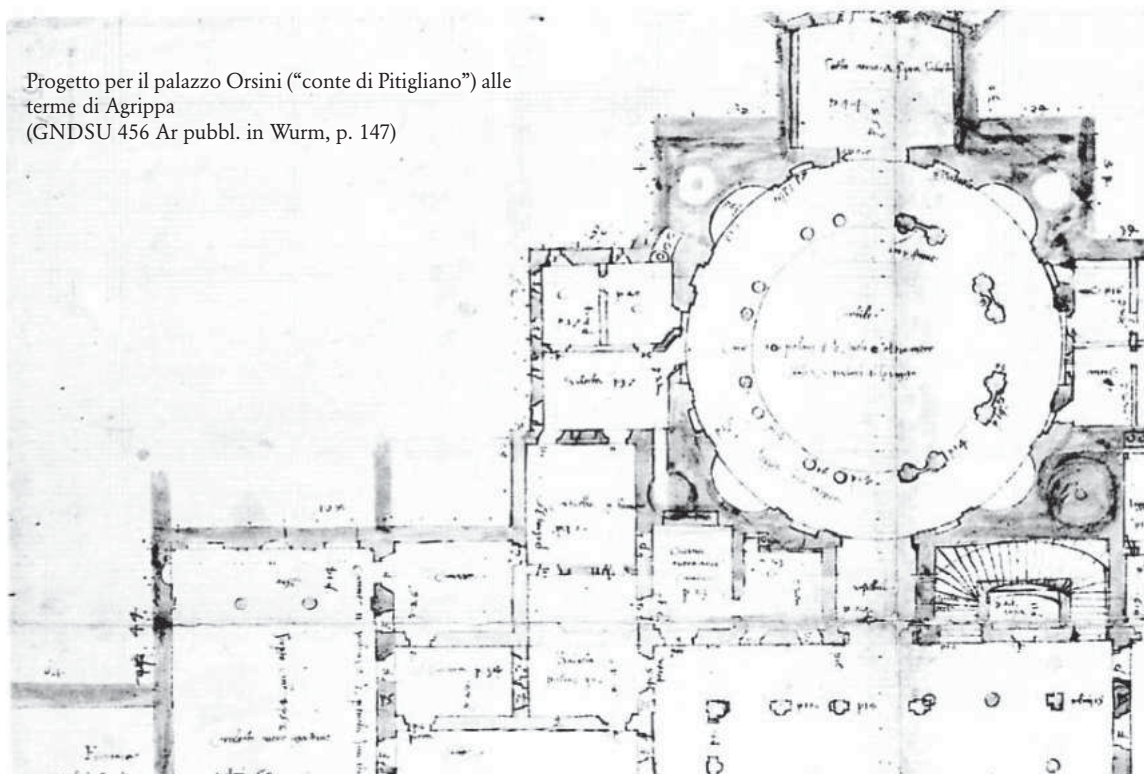
Un'evidente analogia planimetrica con i disegni per ville fortificate conservati agli Uffizi, lascia supporre che anche il palazzo oggi Ruspoli a Vignanello, legato a membri della famiglia Orsini e Farnese, tradizionalmente attribuito ad Antonio il Giovane, sia stato realizzato su suo progetto. Potrebbe trattarsi, ipotesi forse azzardata, dell'altro “*bellissimo palazzo*” citato dal biografo⁴⁵.

⁴² Qui Baldassarre assimilò la semplificazione degli elementi del telaio architettonico operata da Giulio Romano a palazzo Stati Maccarani.

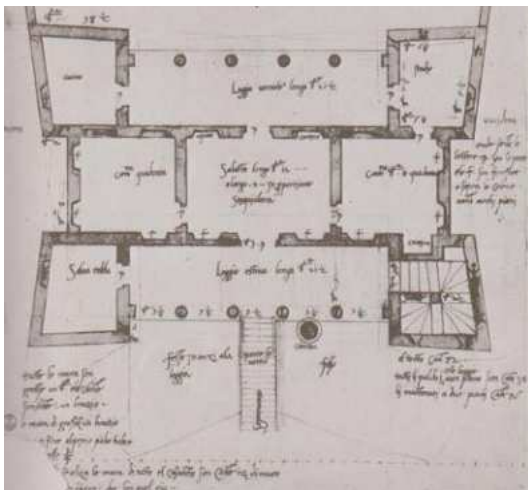
⁴³ C. L. FROMMEL, T. F. FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO, *Il Palazzo Orsini a Bomarzo: opera di Baldassarre Peruzzi*, 7–134, in *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana - Inhalt der einzelnen Bände* 32 (1997/98) [2002], pp. 7-134. Lo schizzo è stato individuato dall'arch. E. Santucci nella ricerca per la tesi di laurea in Restauro. Nel foglio compare il progetto per la Rocca Sinibalda nel reatino, ricondotta con certezza alla mano del maestro. Su altri fogli degli Uffizi sono raffigurate epigrafi romane e i resti del teatro di Ferento nel viterbese, non lontano dal paese di Bomarzo, che confermano la presenza dell'artista nel cantiere ursineo, poi seguito dal fratellastro Pietro d'Andrea.

⁴⁴ Nell'analisi degli elementi Frommel nota i rimandi delle edicole alla porta ionica della bolognese San Michele in Bosco (1522), mentre per il portale rinviene il modello nella raffaellesca villa Madama. Delle finestre sottolinea l'alto timpano, evidentemente studiato per una vista dal basso, raffinatezza confermata dal posizionamento in alto della rosa araldica. La costruzione del palazzo fu preceduta, intorno al 1510, dalla ricostruzione della vicina chiesa di Santa Maria, sulla quale non si esclude un preliminare contributo di idee del Peruzzi.

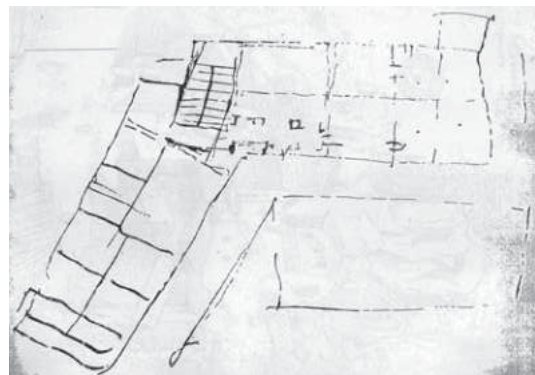
⁴⁵ L'ipotesi è di F. T. Fagliari Zeni Buchicchio che sta conducendo ricerche in merito. Per il tipo cfr. *Piacevolezza e difesa: Peruzzi e la villa fortificata*, in *Baldassarre Peruzzi ...*, op. cit., 2005, pp. 333-351 et 597-606.



Progetto per il palazzo Orsini ("conte di Pitigliano") alle terme di Agrippa
(GNDSU 456 Ar pubbl. in Wurm, p. 147)

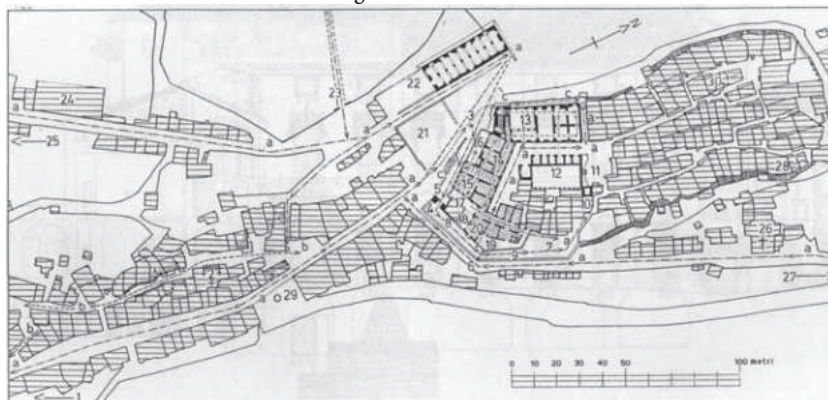


Progetto di villa fortificata. (GNDSU 616 Ar, pubbl. in Wurm p. 263).



Particolare del disegno peruziano contenente uno schizzo di palazzo Orsini a Bomarzo
(GNDSU579 Ar, pubbl. in Wurm, p. 193)

Pianta del borgo e del castello di Bomarzo.



Porte nuove (5-6),
piazza nuova (7),
chiesa di S. Maria (12),
palazzo iniziato dal Peruzzi nel 1520
(13),
secondo palazzo (14-20),
piazza triangolare (21),
stalle (22),
giardino (23),
magazzini (24)

da Fabiano Tiziano Fagliari Zeni
Buchicchio, Il palazzo di Baldassarre
Peruzzi a Bomarzo per Giovanni
Corrado Orsini, in "Römisches
Jahrbuch für Kunstgeschichte" della
Biblioteca Hertziana di Roma, 32,
1997-1998 (2001).



Bomarzo, palazzo Orsini, il portale d'ingresso



Bomarzo, palazzo Orsini, una finestra del piano nobile



Uno scorcio del centro di Bomarzo, con lo spigolo di palazzo Orsini e, in basso, uno degli "edifici per la paglia" "fatti" da Baldassarre



Roma, prospetto esterno del teatro Marcello, trasformato dall'artista in palazzo Savelli, riutilizzandone per intero le strutture antiche

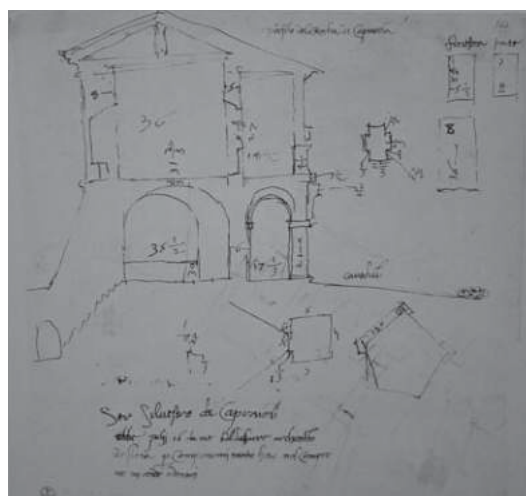
Accertate da disegni autografi sono infine le sue idee di palazzo fortificato delineate per Caprarola. Per il Frommel è forse Peruzziana la forma del palazzo Farnese, evidentemente derivata dagli esempi di fortezze illustrati nei trattati martiniani,

dove al perimetro pentagonale è associato l'interno della stesa forma. Il Maestro inserì all'ingresso uno scalone a tripla rampa, ancora presente nel 1556 alla ripresa dei lavori di costruzione del palazzo interrotti nel 1534.



Caprarola, palazzo Farnese.

Proporzioni e soluzione di attacco tra corpo pentagonale e bastioni sembrano tratti dai disegni peruzziani



Disegni per la Rocca Farnese a Caprarola:

(a sinistra) pianta (GNDSU 506 Av, pubbl. in Wurm, p. 143); (a destra) sezione (GNDSU 500 Ar, pubbl. in Wurm, p. 141).

Dall'idea di Baldassarre sembrano derivare le arcate di raccordo del fianco dei bastioni con la parete, adattamento degli orecchioni a spigolo vivo dei suoi disegni.

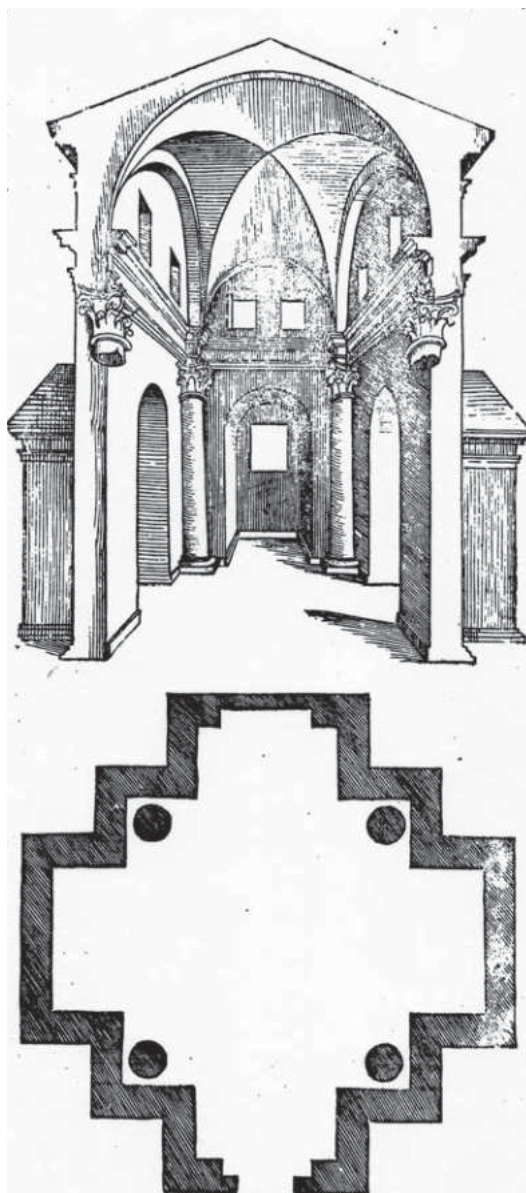
L'architettura colonnare

Dei lavori bolognesi Vasari omette un piccolo capolavoro: la cappella Ghisilardi in San Domenico, che denuncia l'attenzione del maestro verso il mondo tardoantico e paleocristiano, confermando la sua apertura a *"tutte le belle maniere"* di cui parla già il contemporaneo Cellini. La ripresa del San Bernardino urbinato, martiniano, non impedisce di cogliere il legame del piccolo sacello bolognese con il prototipo antico del tipo, il Mausoleo dei Cercennii nel cimitero di Pretestato, certamente conosciuto dal Peruzzi, e recepito dal Serlio – attraverso i suoi rilievi – nel Libro delle Antichità. Quattro colonne angolari staccate dalle pareti sorreggono la volta a crociera configurando una sorta di baldacchino⁴⁶.

Anche la chiesa senese di San Sebastiano in Vallepiatta presenta riferimenti con il mondo dell'architettura paleocristiana. Secondo Tafuri e Mussolin sarebbe peruziano l'intero volume dell'edificio a livello dell'aula, strutturalmente e formalmente staccato dallo spazio inferiore di paternità martiniana. Configurato a triconco, con l'interno scandito dall'epigrafe dedicatoria sul fregio, rappresenta una *"riflessione progettuale a distanza"* su quanto veniva elaborato in quegli anni, ovvero all'inizio del '500, nel cantiere bramantesco per la nuova basilica di San Pietro⁴⁷.

A Siena – dove l'attività del maestro è ancora in corso di approfondimento – sembrano ricondurre a Baldassarre anche gli schemi di San Giovannino della Staffa e San Giuseppe⁴⁸.

Dall'osservazione e dai rilievi del S. Spirito e del battistero fiorentini, dove la colonna svolge un ruolo di primo piano, e dalla rifles-



Il mausoleo dei Cercennii nell'antico cimitero di Pretestato a Roma, nell'incisione del Serlio forse tratta dal rilievo del Peruzzi.

sione sugli esempi dell'architettura tardoantica e paleocristiana, come S. Costanza e S. Stefano Rotondo, scaturì nel Peruzzi, all'ini-

⁴⁶ Nel corso dei secoli il modello strutturale del mausoleo, presente in più sacelli tardoantichi, venne recepito – forse indirettamente – nelle cappelle annesse al battistero lateranense, nel sacello di San Zenone a Santa Prassede e in una cappellina dei Ss. Quattro a Roma, per essere ripreso in altri esempi moderni.

⁴⁷ M. MUSSOLIN, *San Sebastiano in Vallepiatta*, in *Baldassarre Peruzzi...*, op. cit., pp. 95-122. Il disegno per la chiesa (GNDSU 1311 A) gli è stato attribuito da Tafuri, notandone variazioni quali l'allungamento dei bracci fino alla proporzione quadrata e la soluzione

per i pilastri sotto la cupola (M. TAFURI, *La chiesa di San Sebastiano in Vallepiatta a Siena: 1493 circa e sgg.*, in *Francesco di Giorgio architetto*, cat. della mostra (Siena 25 aprile-31 luglio 1993) a cura di F.P. Fiore, Milano, Electa, 1993, pp. 302-317).

⁴⁸ La prima, che la storiografia locale dava al Peruzzi, è stata assegnata al Pelori o al Lari. Per le opere senesi ancora incerte, comunque, la Ceriani (2011) è convinta che *"il suo ruolo potrebbe essere stato in molti casi quello di consulente"*. San Giuseppe dei Legnaioli meriterebbe invece, a suo avviso, maggiori approfondimenti.



Bologna, San Domenico, la cappella Ghisilardi.

zio del quarto decennio del Cinquecento, la volontà di cimentarsi nell'uso dei sostegni a colonne, per anni evitato. Accostate alle pareti, e disposte a disegnare trame parallele, le colonne creavano un *"misterioso chiaroscuro"* carico di misticismo e suggestione⁴⁹.

Nascono così le tante variazioni sul tema (ignorate dal Vasari) per la ricostruzione di San Domenico, sempre a Siena, devastata da un incendio nel 1531. L'artista pensò di decorare i muri, rimasti intatti, con edicole e nicchie, e di scandire lo spazio, chiuso con un'edera sul muro d'ingresso, con una successione di volte a vela con lunette forate da serliere. In altra ipotesi progettuale due file di colonne colossali sorreggono una volta a botte⁵⁰.

Architetto responsabile del Duomo di Siena dal suo arrivo in città nel '27, solo negli anni '30 trovò il coraggio di proporre un'ambiziosa soluzione per il completamento del progetto trecentesco di ampliamento dell'edificio⁵¹. Concepì uno spazio cupolato di pianta ottagonale, che con i suoi 28 metri di diametro e la sua copertura con l'estradosso a gradoni, doveva ricordare il Pantheon. Un disegno fine a se stesso, evidentemente, perché nel confronto con la grossa cupola sarebbe scomparso ogni altro segno dell'intorno, dal campanile alla facciata medievale della basilica.

Il tentativo utopico di trasformare Siena in una seconda Roma trova riscontro in uno schizzo elaborato dal Peruzzi per il ridise-

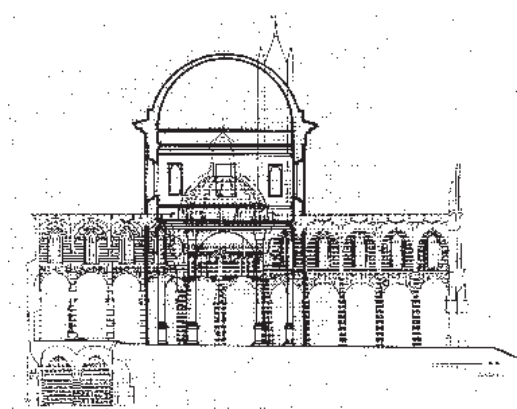
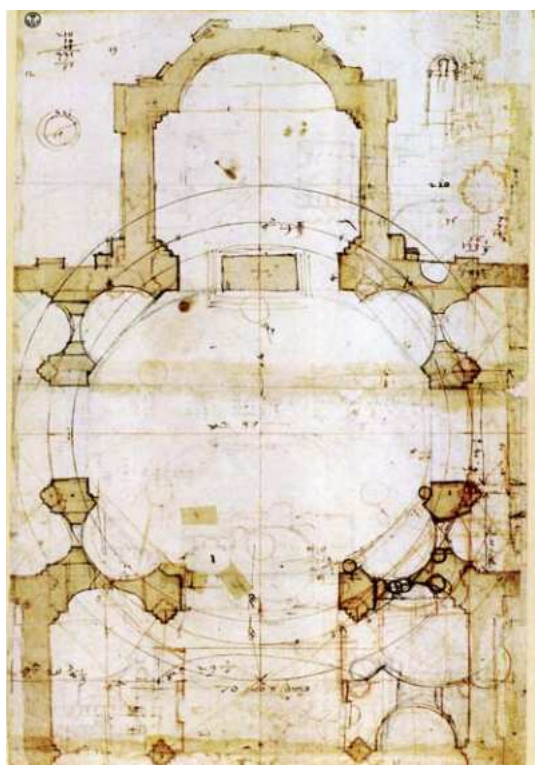
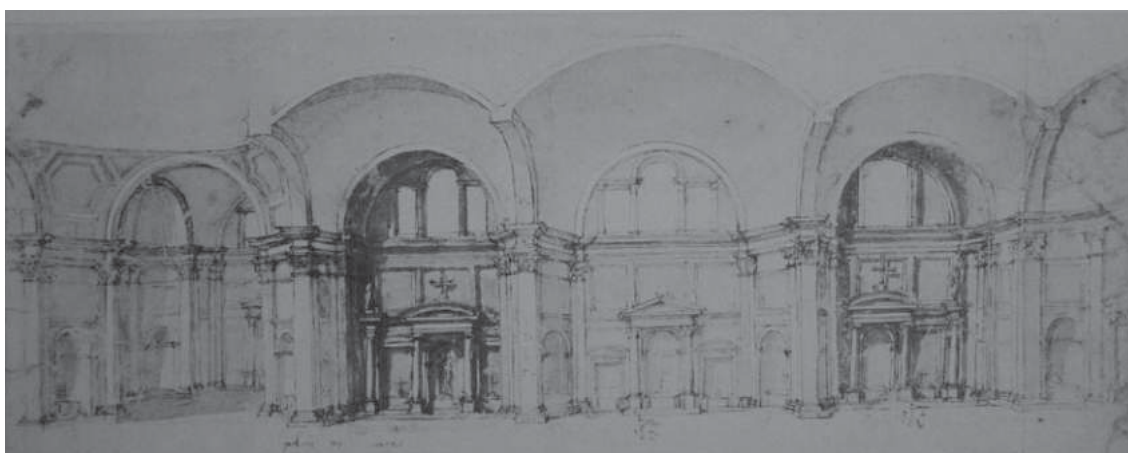
⁴⁹ C. L. FROMMEL, *"A la maniera..."*, op. cit., p. 64.

⁵⁰ Frommel afferma che se realizzato, questo progetto, con il suo colossale ordine composito e con il suo piccolo corinzio prolungato fino agli angoli con le edicole simili a quelle del Pantheon, con le serliane e con le finestre termali, e la cupola a tamburo della crociera, *"sarebbe stato tra gli spazi interni più magnifici del rinascimento ed avrebbe tenuto testa alla loggia di villa madama"*.

⁵¹ Già prima del '27, quando venne formalmente assunto dall'Opera del Duomo, l'artista fece progetti e lavori per il ridisegno di parti specifiche: le nuove porte bronzee, l'altare, il ridisegno dell'ambone, la nuova tribuna. Per i progetti del nuovo duomo senese cfr. M. QUAST, *Baldassarre Peruzzi's Entwürfe für einen Umbau des Sieneser Doms um 1531-32*, in *Die Kirchen von Siena*, 2006, pp. 574-583.

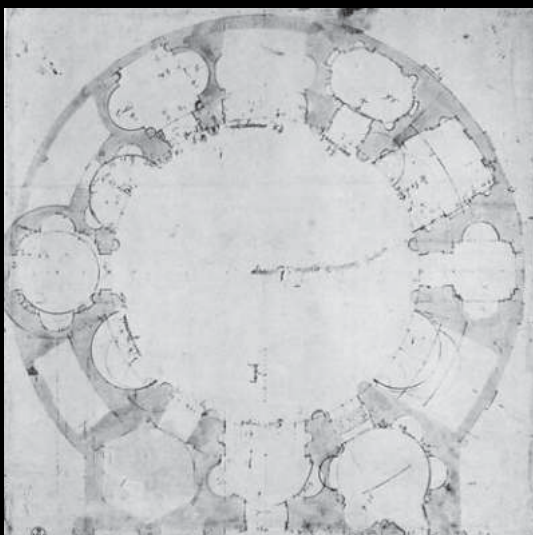


La chiesa di S. Sebastiano in Vallepiatta in una veduta delineata da Remigio Cantagallina (1615 circa), che ne evidenzia le forme articolate e l'indipendenza dalla sala sottostante, nell'impostazione a triconco che richiama architetture paleocristiane. Questo edificio è bene evidenziato verso il margine destro della figura, mentre dalla parte opposta domina la grande struttura della basilica di San Domenico, per la quale Peruzzi aveva effettuato alcuni progetti di ristrutturazione come quello sotto riprodotto.

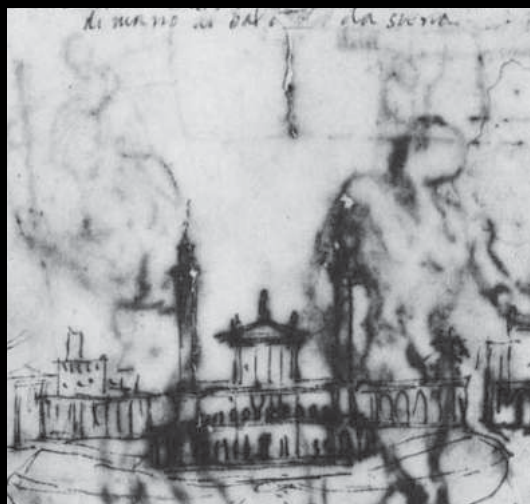


Siena, progetto per il Duomo (GNDSU 494 Ar, pubbl. in Wurm, p. XXIII) (a sinistra) e ricostruzione della cupola pensata dal Peruzzi (pubbl. in *Rilievi di fabbriche attribuite a Baldassarre Peruzzi*, p. 66) (a destra).

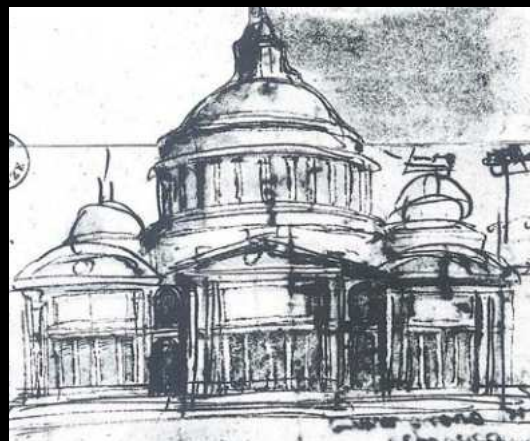
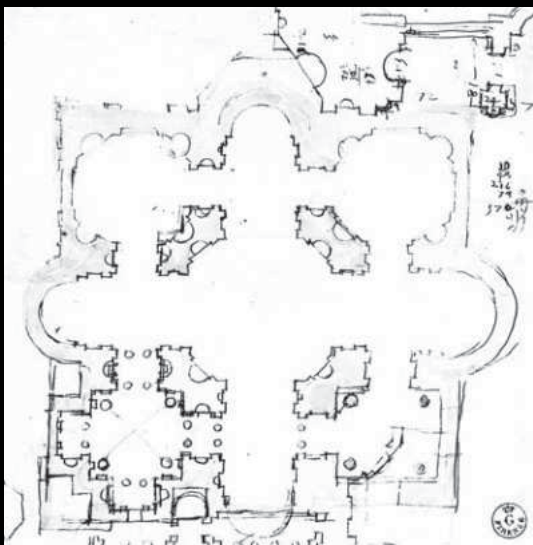
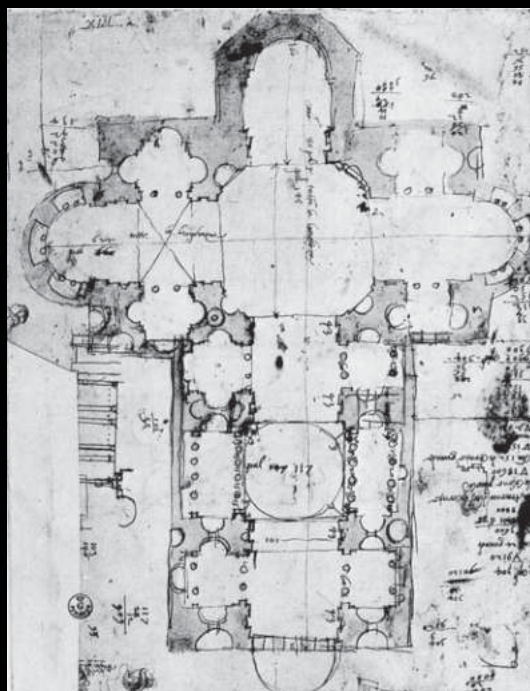
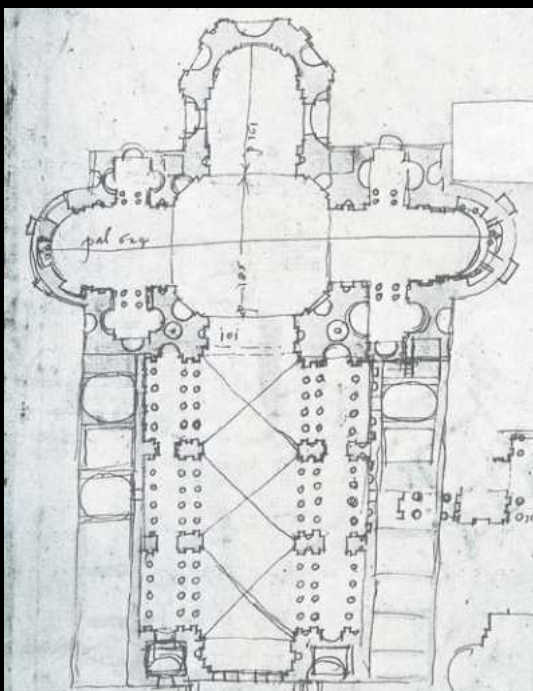




Roma, Progetto per S. Giovanni dei Fiorentini (GNDSU 510).



Progetto per il rinnovamento di Piazza del Campo (attr. rinnovata) (Parigi, Ec. Nat. des Beaux Arts, dis. 249v)



Alcuni progetti per la Basilica di San Pietro.
(GNDSU, pubbl. in Wurm, pp. 485-501).



Roma, palazzo Massimo "alle Colonne", particolare di una delle estremità dell'atrio "a forcipe" di pianta curva.

gno di piazza del Campo, dove due colonne coclidi trionfali affiancano il Palazzo Pubblico, a sua volta modernizzato con una terminazione a timpano⁵².

Come può il Vasari definire *"di non molta importanza"* queste "cose"?

Forse per la loro mancata attuazione; forse – più probabilmente – per una diversa disposizione di giudizio verso le opere romane, che descrive nei dettagli, realizzate o rimaste sulla carta, esaltandone gli aspetti positivi.

Di tutta l'architettura colonnare del maestro (il *"bello e nuovo modo di fabbrica"*), il biografo ricorda, a Roma, solo la *"casa de' Massimi"*, con disegno *"girato in forma ovale"*. Qui l'andamento della strada antistante genera il colonnato curvo del portico, memoria dei teatri romani, ma con elementi a

diverso interesse per sottolineare l'ingresso al palazzo e ampliare le dimensioni del *"vestibulo"*, *"molto artificioso"* oltre che *"proporzionato"*. Con le due absidi terminali presenta la forma *"a forcipe"* derivata dall'esempio tardoantico di S. Costanza e del Battistero lateranense, denunciando ancora una volta le molteplici fonti dell'architettura di Baldassarre. Nella ristrettezza degli spazi trova posto comunque la successione canonica del cortile e dei loggiati (il *"bello spartimento nel cortile e nell'acconcio delle scale"*), allusivi alla grandiosità richiesta dalla committenza.

Per Frommel la *"grandiosa architettura colonnare degli ultimi anni"* rappresenta il punto di arrivo del *"percorso tanto faticoso quanto coerente"* compiuto dall'artista verso l'antico.

Nella continua ricerca di invenzioni spaziali, Baldassarre affrontò il tema della pianta centrale su schemi policentrici che risalgono a Bramante, con un impeto sperimentalista che non trovò realizzazione, tanto nei progetti per San Giovanni dei Fiorentini (fra i quali uno con cappelle radiali a pianta esagonale), quanto nelle ipotesi per il completamento della basilica di San Pietro, per la quale arrivò ad elaborare una soluzione a pianta centrale quadrilobata, con deambulatori diaframmati da colonne. In più punti della sua *"Vita"* Vasari ricorda i progetti del Peruzzi per la basilica vaticana: il *"modello magnifico e veramente ingegnoso"*, fatto *"con tanto buon giudizio, che d'alcune parti di quello si sono poi serviti gl'altri architetti"*. Alla morte dell'artista – scrive – *"massimamente fu la sua virtù desiderata che papa Paulo Terzo si risolse di far finire San Piero, perché l'avidero allora"* quanto *"avrebbe (...) meglio veduto in compagnia di Baldassarre alcune difficoltà di quell'opera"*.

⁵² Nel novembre 1508 il Consiglio comunale di Siena decise *"in ornamentis fiendis et maxime in porticu faciundo circum plateam in Campo fori Civitatis Senarum"*. Di quest'opera si conservano più disegni, di studio del tema, o semplicemente schizzi visionari, elaborati per lo più negli anni '30. Sulla paternità dei disegni conservati a Siena, parte all'Opera metropolitana, parte alla BCSI, gli studiosi non sono concordi,

ma si trovano d'accordo nell'assegnare a Baldassarre il *"progetto per il Palazzo Pubblico di Siena"* schizzato a penna conservato all'Ecole National des Beaux Arts a Parigi (dis. 249V). Cfr. M. QUAST, *Baldassarre Peruzzi e la visione di una Siena all'antica*, in *Architetti a Siena. Testimonianze della Biblioteca comunale tra XV e XVIII secolo*, Milano, Silvana editoriale 2009, pp. 89-109.

“Cominciò un libro dell’antichità di Roma e a comentare Vitruvio”

La generosità del Peruzzi nel condividere le sue conoscenze, e tramandare l’esperienza maturata, si concretizzò nell’avvio di un trattato. Vasari scrive che fece “*i disegni di mano in mano delle figure, sopra gli scritti*” dell’antico trattatista; disegni che riferisce visibili “*appresso Francesco da Siena*”, “*dove in alcune carte sono i disegni dell’antichità e del modo di fabricare alla moderna*”. Il “Terzo libro dell’architettura” e il “Quarto dell’antichità di Roma misurate”, pubblicati negli anni Quaranta dal Serlio, allievo ed “*erede di molte cose di Baldassarre*”, resero note le “*fatiche*” dell’artista, “*parte messe in margine*” e parte d’“*aiuto all’autore*”⁵³.

Alle xilografie del bolognese si deve la diffusione di tanti motivi peruzziani. Baldassarre delineò la mensola triglifata (con le medesime dimensioni e la stessa superficie dei triglifi, una delle sue invenzioni più efficaci), e quella commistione di dorico e ionico per le aperture che prevedeva la combinazione di un fregio dorico a triglifi con le mensole e le fasce della porta ionica. Apprezzò elementi del mondo classico quali i fregi pulvinati e le terminazioni con acroteri dei timpani, direttamente derivati da esempi rilevati, che utilizzò in più occasioni e in più luoghi.

Lo sviluppo delle tante “*belle maniere*” da parte di Baldassarre fu favorito indubbiamente dalle attività di pittore e di scenografo, esercitate (tra le altre) dall’artista. Vasari descrive in più punti della sua biografia gli scenari e gli sfondi architettonici delle pitture, “*la varietà e bella maniera de’ casamenti, le diverse loggie, la bizzarria delle porte e finestre*”. La facilità nel riprodurre architetture e decorazioni, del mondo antico e moderno, ha generato in Peruzzi una personale appropriazione delle forme, con la definizione di nuovi elementi, poi diventati di maniera. Oltre, naturalmente, ad aver favorito quella compresenza di antico e moderno, di aggiornate impaginazioni dei volumi e attardati elementi tardoquattrocenteschi, o aspetti tardogotici quali le proporzioni allungate di certi elementi e i “pieni in asse”.

Vasari non nasconde l’apprezzamento convinto dell’operato dell’artista, “*artefice (...) che (...) non ha mai avuto pari nelle cose d’architettura, per avere egli, oltre l’altre cose, quella professione con bella e buona maniera di pittura accompagnato*”. Un giudizio positivo che trova motivazione nella vicinanza di Baldassarre alla figura dell’artista ideale concepita dall’aretino. Tranne un particolare, non trascurabile, della sua personalità.



Allegoria di Mercurio (Parigi, Louvre). L’opera del Peruzzi attesta significativamente l’attenzione del maestro per forme architettoniche antiche e moderne e la sua particolare attitudine a riprodurle in schemi originali poi divenuti di maniera.

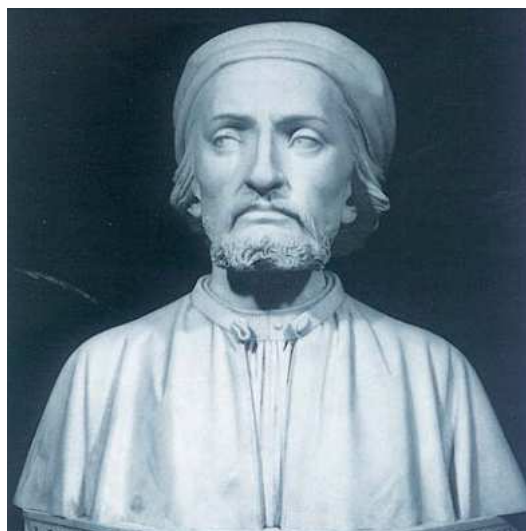
⁵³ All’apertura del suo IV libro Serlio scrive che “tutto quello che voi troverete in questo libro che vi piaccia non lo darete laude a me: ma si bene al precettor mio Baldassarre Peruccio da Siena: il quale

non solamente fu dottissimo in quest’arte e per teorica e per pratica: ma fu anche cortese e liberale assai; insegnandola a chi se ne è diletato: e massimamente a me...”.

La dappocaggine del Peruzzi e il “suo creato”

Accanto ai tanti elogi sulla “diligenza”, “bontà”, e l’innegabile “*virtù che fu in lui infusa dal cielo*”, Vasari parla di un suo difetto, che spiegherebbe la sua triste fine, descritta dal biografo con toni tragici, e gettando il sospetto che l’artista sia rimasto vittima dell’invidia di qualche ambizioso rivale⁵⁴. Accanto alla “*timidità e troppa modestia*”, che l’avrebbero ostacolato nelle giuste pretese dei suoi compensi, compare la sua “*dappocaggine*”. Su questa caratteristica del maestro hanno indagato più studiosi, cercando di verificare dai dati documentari l’attendibilità del duro giudizio vasariano. Secondo l’analisi di Pacciani⁵⁵ sarebbe stata aggiunta nella seconda edizione delle vite, quella del 1568, quasi per giustificare l’inspiegabile “patetica” fine di Baldassarre, “*povero e carico di famiglia*”, che morì “*malissimo contento*” “*ancor che tante fussero*” state le sue “*virtù e le fatiche*”. Come è possibile che un artista tanto apprezzato e operoso sia finito “povero”? Sarebbe stato, a detta di Vasari, poco “*importuno*” e “*fastidioso*” “*con gl’avari, ingrati e discortes*”. Eppure dalla lettura dei documenti risulta ben retribuito dalla committenza pubblica ed ecclesiastica, con retribuzioni fisse e incarichi speciali retribuiti a parte. A questo vanno aggiunti i lavori per i tanti privati, nobiluomini, banchieri, mercanti⁵⁶.

La sua mala sorte viene preceduta nella biografia vasariana dalla descrizione delle sventure occorse al padre, colpito dal sacco di Volterra come Baldassarre lo fu a Roma. E proprio da questo tragico evento occorre



Il busto di Baldassarre Peruzzi scolpito da Giovanni Duprè.

partire per dare una spiegazione alle condizioni economiche dell’artista negli ultimi tempi della sua vita, e alle accorate richieste di denaro fatte per suo conto a questo o quel debitore da qualche premuroso mediatore. L’origine di tanta tanta ricerca di denaro andrebbe rintracciata in un forte prestito, contratto al tempo del suo rapimento per pagare la “taglia” sulla sua vita⁵⁷. La necessità di dover restituire una gran somma lo espose a più di una “tentazione”. Gli spagnoli lo cercarono, gli fecero “*assai carezze*” perché collaborasse come spia con gli assediati di Firenze. Ma Baldassarre non cedette, e anzi per tutta la vita, fu “*costumatissimo*”, e “*modesto*” nelle richieste ai committenti, ricorrendo più che ai potenti all’aiuto della Chiesa.

Il movente di tanta “modestia” è rintrac-

⁵⁴ Scrive Vasari che non poté “*veder finito*” palazzo Massimo perché fu “*sopraggiunto da morte*” perché “*amalato gravemente*”, “*o pure che così avesse a essere (come si crede) sollecitatagli la morte con veleno da qualche suo emulo che il suo luogo desiderava*”.

⁵⁵ R. PACCIANI, *La “dappocaggine” di Peruzzi: fortuna di un giudizio di Vasari*, in M. FAGIOLO, M. L. MADONNA, *Baldassarre...*, op. cit., pp. 539 – 549.

⁵⁶ Un’analisi delle sole retribuzioni note dell’artista è stata condotta dall’Adams. Nei numerosi saggi sul tema lo studioso nota come Baldassarre abbia acquistato – nel giro di pochi anni – case a Siena e a Roma, e i suoi compensi fissi siano stati a più riprese aumentati. Dal 1530 risulta peraltro ciclicamente retribuito dalla Fabbrica di San Pietro, e solo il 25 gennaio 1535 verrà revocato dalla Balìa il suo incarico retribu-

ito come architetto della Repubblica.

⁵⁷ Adams parla di una somma in denaro versata dall’ambasciatore senese Girolamo Massaini, per favorire l’allontanamento di Baldassarre da Roma (N. ADAMS, *Baldassarre...*, op. cit., p. 257), che gli fu restituita dal maestro solo alla fine dell’anno (ma contraendo un altro prestito). Si tratta dello stesso Massaini commissario della Repubblica che favorì la sua assunzione e che si avvalse di lui per i sopralluoghi, le consulenze, i progetti in materia di aggronamento delle difese del territorio. Peruzzi, inoltre, durante la fuga da Roma aveva perso i 350 ducati per i due anni e 4 mesi come architetto di San Pietro.

⁵⁸ Balìa 600, f. 16, in N. ADAMS, *Baldassarre Peruzzi...*, op. cit., p. 265.

ciato da Pacciani non solo nella possibile adesione ad un movimento religioso radicale, ma nel suo carattere “saturnino”. La sua volontà di mantenersi indipendente, di selezionare gli incarichi, di assolverli forse con un po’ di lentezza o di distrazione, di dedicarsi alle sue ricerche sull’antico, alle sue sperimentazioni tipologiche, all’elaborazione di dettagli originali lo rese forse inaffidabile. “*Ha molto el capo costà a quelli suoi archi trionfali*” scrisse l’ambasciatore senese Faleri ai suoi concittadini riferendo di Peruzzi⁵⁸. Mentre soggiornava a Firenze infatti, Baldassarre rilevava i monumenti medievali, e delineava le forme dell’apparato scenografico per l’arrivo a Siena di Carlo V, evitando di collaborare con l’uno o l’altro degli eserciti. Non facendo, cioè, quanto gli era stato chiesto. Cosa nobile, visto il caso, in altri casi un comportamento irritante.

Forse non si dedicò volentieri al turbinio di incarichi che gli furono affidati negli anni del servizio alla Repubblica, mai tanto ben pagati da consentirgli l’arricchimento o anche solo l’estinzione del debito; così come non sempre fu pronò ai desideri di questo o quel signore. È questo, probabilmente, il significato dell’affermazione presente nell’edizione delle Vite del 1550: “*non facendo servizio ad alcuno non poté essere, mentre che visse, aiutato da nessuno*”.

È stato scritto dal Frommel che Peruzzi

fu forse il primo artista capace di soddisfare le esigenze della raffinata committenza del pieno Rinascimento, che ricercava artisti umanisti oltre che tecnici dotati di conoscenze specifiche e forte senso pratico. L’affermazione non è in contrasto con quanto sopra scritto. Perché “*per far questo*”, scrive lo studioso, “*si emancipò sempre più dall’esecuzione delle opere*”.

Baldassarre fece tanto e finì poco, condusse con passione una personale ricerca sull’antico, rilevando moltissimo e raccogliendo dati, ma furono altri a sistematizzare le sue conoscenze, le sue ricerche, le sue teorie. A pubblicare quel “*libro dell’antichità di Roma*” e quel Vitruvio commentato “*facendo i disegni (...) delle figure, sopra gli scritti di quell’autore*”, e “*i disegni dell’antichità e del modo di fabricare alla moderna*” di cui parla Vasari. E, infine, a mettere “in pulito” su carta, e tradurre in materia, le idee e gli schizzi delineati negli anni. Non sono forse solo una leggenda le tante attribuzioni a Baldassarre di case, chiese, palazzi.

Se molte, ma non moltissime, sono le opere certe dell’artista, altri – tanti – suoi lavori vanno riconosciuti nelle realizzazioni e negli scritti teorici dei suoi collaboratori e allievi. Le opere del Peruzzi sono anche in quelle di quanti furono i suoi eredi, anzi più propriamente, come scrive Vasari, di quanti furono “*suo creato*”.



La villa Chigi-Farnese alle Volte Alte nei pressi di Siena.

V I T E
DE PIÙ ECCELLENTI
PITTORI SCULTORI
E ARCHITETTI

SCRITTE

DA M. GIORGIO VASARI

PITTORE E ARCHITETTO ARETINO

IN QUESTA PRIMA EDIZIONE SANESE

ARRICCHITE PIÙ CHE IN TUTTE L'ALTRE PRECEDENTI
DI RAMI DI GIUNTE E DI CORREZIONI

PER OPERA

DEL P. M. GUGLIELMO DELLA VALLE

MINOR CONVENTUALE

SOCIO DELLE RR. ACCADEMIE DELLE SCIENZE
DI TORINO E DI SIENA, DELL'ISTITUTO
E BELLE ARTI DI BOLOGNA ec. ec.

TOMO PRIMO.

IN SIENA

A SPESE DE' PAZZINI CARLI E COMPAGNO

Con Licenza de' Superiori

M D C C X C I

Il frontespizio del primo volume delle *Vite* vasariane, nell'edizione senese
annotata da Guglielmo della Valle, prodotta dai Pazzini Carli nel 1791-5.

“Accademia dei Rozzi” e la storia dell’antica architettura senese

Con legittima soddisfazione “Accademia dei Rozzi” accoglie tra le sue pagine gli atti del convegno:

*Gli architetti senesi Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura,
Francesco di Giorgio Martini e Baldassarre Peruzzi, nelle Vite di Giorgio Vasari,*
frutto dei diligenti e appassionati studi di Felicia Rotundo, Bruno Mussari e Margherita Eichberg.

Tenutesi lo scorso settembre nella Chiesa della Visitazione alle Sperandie con il patrocinio della Soprintendenza per i beni Architettonici e Paesaggistici di Siena e Grosseto e sotto gli auspici della Questura senese, le conferenze dei tre autorevoli studiosi hanno offerto un apprezzato contributo alla conoscenza dell’antica architettura senese, materia che solo negli ultimi anni e per merito di storici soprattutto stranieri è stata sollevata da un ingiustificato e inopportuno oblio.

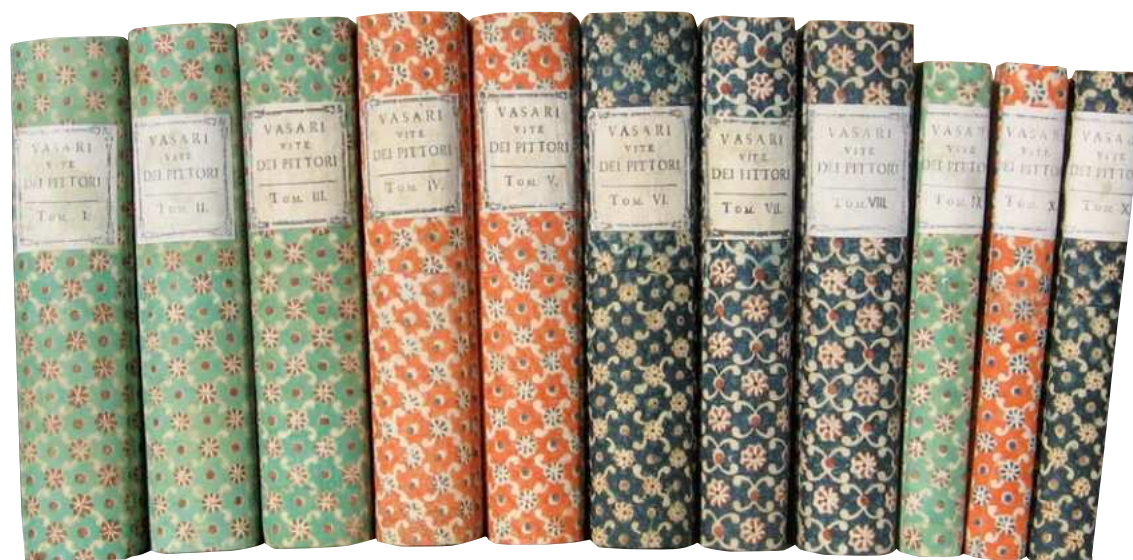
Si è trattato di un accrescimento critico e di un’evoluzione disciplinare che la nostra rivista ha sempre seguito con convinto impegno, sia pubblicando saggi di specialisti come Maria Antonietta Rovida, Matthias Quast, Antonella Festa e, non a caso, Margherita Eichberg, Felicia Rotundo e Bruno Mussari; sia fornendo utili indicazioni bibliografiche. Lo stesso impegno che oggi favorisce la pubblicazione di questi atti, arricchiti di un vasto corredo figurato, nel chiaro di intento di valorizzare le celebrazioni per Giorgio Vasari dando contemporaneamente lustro all’opera architettonica di alcuni artisti formati nella nostra città, la cui biografia era stata inserita dallo storiografo aretino nella celebre galleria antologica delle *Vite*.

Vasari aveva ben presente la non modesta dimensione interdisciplinare di questi maestri senesi e ne aveva puntualmente illustrato pure i meriti acquisiti nel campo dell’architettura. Specialmente nei riguardi di Francesco di Giorgio Martini e di Baldassarre Peruzzi, altri studiosi avrebbero poi analizzato soprattutto le opere figurative, con la conseguenza di condannare ad una ingiusta emarginazione il significato e i pregi di quelle architettoniche. In realtà personaggi poliedrici come Francesco e Baldassarre, certamente affermati pittori e scultori, al loro tempo non erano meno famosi come architetti e proprio in qualità di architetti avrebbero scritto pagine fondamentali per la formidabile evoluzione di questa disciplina nel Rinascimento. Il loro successo è stato certificato da una vasta produzione trattatistica e dalla formazione di modalità tecnico stilistiche destinate, se non a costituire una vera e propria scuola, a formare, almeno, una corrente di pensiero, alla quale specie nel campo della poliorcetica si sarebbero ispirati molti altri progettisti, loro concittadini e non. Ad alcuni ingegneri militari senesi sarebbero state assegnate commesse di fortificazioni costiere e di terra da celebri sovrani e da potenti signori in diversi paesi d’Europa fin verso la metà del XVII secolo e personaggi come Mariano di Jacopo “il Taccola”, Girolamo Bellarmati, Giovanni Battista Pelori, Anton Maria Lari, Lorenzo Pomarelli, Tiburzio Spannocchi, avrebbero meritato molta maggiore attenzione da parte della critica di quanto fin ora non si sia verificato.

Solo recentemente qualcuno si è accorto di questa che a buona ragione può definirsi un'altra eccellenza della cultura senese. Un'eccellenza che appare oggi sostenuta da accurate ricerche specialistiche, dalle pubblicazioni che ne sono derivate, da grandi mostre – memorabile quella sullo studio delle “macchine a Siena nel Rinascimento” – e da fortunati convegni – memorabili quelli di Urbino su Francesco di Giorgio – che hanno efficacemente contribuito alla valorizzazione dell'opera architettonica di questi talentuosi artisti. Nel convegno senese ne è stata data puntuale notizia ed è stato proficuamente aggiornato il quadro critico relativo alla storia dell'architettura locale, consentendo pure una valutazione più precisa dei rispettivi crediti maturati tra architetti di Siena e di Firenze nel primo Rinascimento e ridimensionando il concetto che questo ambito disciplinare fosse sostanzialmente dominato della cultura fiorentina.

Un piccolo merito, infine, da riconoscere a “Accademia dei Rozzi” è quello di aver riprodotto alcune incisioni su rame tratte dalla “prima edizione senese” delle *Vite* di Giorgio Vasari - pubblicata dai Pazzini Carli in 11 tomi ad iniziare dal 1791 - e di aver così posto in evidenza una delle più insigni e antiche riproposizioni di questa opera, sia per la ricchissima serie delle stampe che la corredano, sia, soprattutto, per il congruo commento di Guglielmo della Valle, lo studioso settecentesco che proprio nelle note alle biografie vasariane, oltre che nelle *Lettere Senesi*, avrebbe affermato il concetto di una cultura artistica senese non subordinata alla fiorentina e assolutamente capace di raggiungere una dimensione disciplinare tanto pregevole, quanto originale.

E. P.



Indice

EMANUELA CARPANI, <i>Gli architetti senesi Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, Francesco di Giorgio Martini e Baldassarre Peruzzi, nelle Vite di Giorgio Vasari</i>	pag.	3
FELICIA ROTUNDO, <i>Le vite di Giorgio Vasari: Agostino et Agnolo scultori et archietti sanesi</i>	»	4
BRUNO MUSSARI, <i>Francesco di Giorgio Martini, Sanese, nelle “Vite” di Giorgio Vasari</i>	»	26
MARGHERITA EICHBERG, <i>Antiquaria, decorativismo, antiaccademia. Le belle “maniere” del “modesto” Baldassarre, tra Siena e Roma, sulla traccia del Vasari</i>	»	64
ETTORE PELLEGRINI, <i>“Accademia dei Rozzi” per la storia dell’architettura senese</i>	»	108



In Fiorenza appresso i
GIUNTI