BOLLETTINO D'ARTE

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
DIREZIONE GENERALE PER IL PATRIMONIO STORICO, ARTISTICO E DEMOETNOANTROPOLOGICO
Direttore MARIO SERIO

125-126 ANNO 2003 LUGLIO–DICEMBRE ANNO LXXXVIII SERIE VI

SOMMARIO

ALESSANDRA GIANNOTTI: *Gli Alberti di Sansepolcro e la venustà perduta. Una riscoperta e una rilettura* 1

ILARIA SGARBOZZA: *L'"Armato" soggiorno di Carlo di Borbone a Velletri nei dipinti murali della villa Antonelli (1763–1768). Storia e arcadia a confronto* 19

ANGIOLA CANEVARI, GIULIA FUSCONI: *Andrea Appiani e Roma e nuove acquisizioni per il catalogo dei disegni dall'Istituto Nazionale per la Grafica* 41

MARCELLO BARBANERA: *False impressioni. La polemica sui "Tondi di Centuripe" tra Giulio Emanuele Rizzo e Carlo Albizzati* 79

TUTELA E VALORIZZAZIONE: Argomenti e Notizie

AGOSTINO BURECA, MICHELE CAMPISI, MARIA TERESA CUTRÌ: *Il muraglione di Urbano VIII nel porto di Civitavecchia: indagini storiche per il restauro* 101

LIBRI:

VINCENZO FARINELLA, SILVIA PANICHI: *L'eco dei marmi. Il Partenone a Londra: Un nuovo canone della classicità*, con il saggio introduttivo di SALVATORE SETTIS: *Acropoli futura*, Roma 2003, recensione di MARCELLO BARBANERA 137

GIULIA TAMANTI (a cura di): *Gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo. Le storie dell'Antico e del Nuovo Testamento*, Napoli 2003, recensione di ENRICO PARLATO 142

SERGIO BETTINI: *Baldassarre Peruzzi e la Cappella Ghisilardi. Origine, occultamento e recupero di un'opera nella Basilica di San Domenico a Bologna*, Reggio Emilia 2003, recensione di MAURIZIO RICCI 147

Abstracts 155

Sommari e Indice degli Autori dell'anno 2003 159

visione di Dio è a questo punto qualcosa che si connette con una tradizione di immagini romane che, forse, dal Medioevo giunge fino alla volta michelangiolesca della Sistina. In quest'ultima le scene del *Genesi* sono immaginate come un'apparizione nel cielo visibile attraverso il fittizio aprirsi della volta e dove — come è ben noto — tale "visione" si prolunga oltre la 'Cacciata', fino all'"Ebbrezza di Noè'. Mi sembra che il riferimento alla Sistina possa, in qualche modo, offrire una chiave di lettura per la presenza a Ferentillo di almeno una scena della storia dei progenitori dopo la 'Cacciata' che, di certo, era stata dipinta sulla parete sinistra dell'abbaziale umbra. Così, nella lettura di Kessler, la tettonica intelaiatura decorativa dei due registri inferiori segnala il maggiore distacco dell'uomo da Dio, del quale può solo intendere la voce — 'Rimprovero di Caino' — riceverne i messaggeri — 'Ospitalità di Abramo' — o averne una meno chiara visione onirica — 'Sogno di Giuseppe' — Kessler non si limita ad esplorare il modello romano, ma ad individuarne le varianti nelle quali ritorna la questione dei libri di modelli a disposizione degli artisti, del ruolo importantissimo dell'immagine miniata, comprese le bibbie atlantiche, nonché una incredibile varietà di fonti tra le quali la citazione virgiliana nella prima scena del *Genesi* indica un contesto di dotta committenza. Di grande interesse l'esegesi proposta per 'Adamo che dà il nome agli animali', qui la figura stante del progenitore sta ad indicarne la superiorità dell'uomo sulle altre creature e si relaziona, anche da un punto di vista visivo, con Cristo — secondo Adamo, in una consolidata tradizione esegetica — nell'"Entrata in Gerusalemme' dipinta nella parete opposta. Kessler nel suo saggio riesce a ricostruire in maniera convincente una serie di rimandi tra le immagini che si riferiscono alla concreta distribuzione degli spazi di Ferentillo, ad esempio in rapporto alla posizione del monaco donatore e con l'accesso al chiostro (questione discussa anche da Serena Romano), nonché alla divisione dello spazio liturgico della chiesa. A questo proposito, presentando il volume, Chiara Frugoni sottolineava quanto tali varianti rispetto al modello romano facessero emergere un'identità interpretativa, da accostarsi, per la studiosa, al mondo benedettino. Mi sembra che la citazione proposta da Kessler di un passo di Bruno da Segni, abate di Montecassino nel XII secolo, possa costituire il migliore viatico per tale lettura dei dipinti di S. Pietro in Valle: «Quando l'ornamento giunge alla vista con chiarezza, tutta la chiesa si solleva alla contemplazione e si innalza dal regno terreno a quello di Dio così che, se anche l'edificio resta materialmente nel mondo degli uomini, la sua realtà è celeste» (p. 109).

1) Il libro è stato presentato il 17 maggio 2004 a Roma, nella Sala Ex Chiesa di Santa Marta; oltre a Maria Andaloro e Chiara Frugoni, sono intervenuti Giorgio Capriotti e Giovanni Carbonara.

2) G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo*, II, *Secoli XI–XIV*, aggiornamento scientifico di F. Gandolfo, Roma, 1988; F. Gandolfo, *La pittura romana tra XI e XII secolo e l'Antico*, in *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI: da Martino V al Sacco di Roma 1417–1527*, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano 1989, pp. 21–32; Idem, *La pittura medievale nel Lazio e in Toscana e i suoi rapporti con i mosaici marciani*, in *Storia dell'arte marciana*, II, *I mosaici*, a cura di R. Polacco, Venezia 1997, pp. 157–175.

3) E. Parlato, *La pittura medievale in Umbria*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, Milano 1994, pp. 180–196, in particolare p. 187. L'identità di Sozio è invece ribadita e argomentata da M. Bonfioli, *Un caso particolare: Spoleto e l'Umbria in pittura*, in *L'Ellenismo italiota dal VII al XII secolo*, Atti del Convegno internazionale, Atene 2001, pp. 273–304, in particolare p. 292, nn. 61 e 62.

4) Parlato, *La pittura ...*, *cit.*, pp. 192 e 193.

5) M. Meiss, L. Tintori, *The Painting of the Life of S. Francis in Assisi with notes on the Arena Chapel*, New York 1962; B. Zanardi, *Il cantiere di Giotto: le storie di San Francesco ad Assisi*, Milano 1996; S. Romano, *La basilica di San Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative*, Roma 2001, con bibliografia precedente.

6) H. L. Kessler, *Old St. Peter's and Church Decoration in Medieval Italy*, Spoleto 2000; Idem, *La decorazione della basilica medievale di San Pietro*, in *Romei & Giubilei*, a cura di M. D'Onofrio, Milano 1999, pp. 263–270; Idem, *"Caput et speculum omnium ecclesiarum": Old St. Peter's and Church Decoration in Medieval Latium*, in *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance: Functions, Forms, and Regional Traditions*, a cura di. W. Tronzo, Bologna 1989, pp. 119–146.

Enrico Parlato

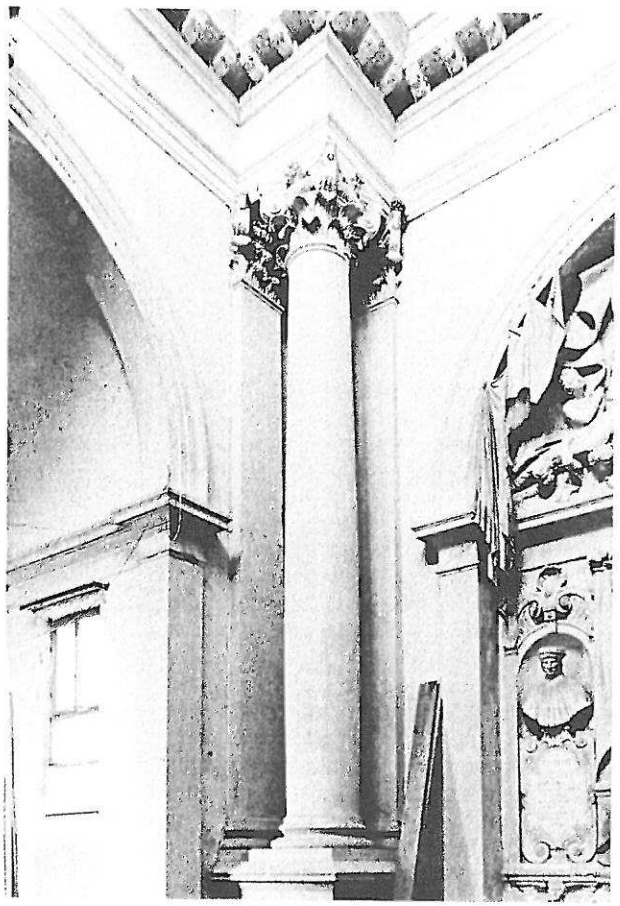
Sergio Bettini, *Baldassarre Peruzzi e la Cappella Ghisilardi. Origine, occultamento e recupero di un'opera nella Basilica di San Domenico a Bologna*, con introduzione di Howard Burns, Reggio Emilia 2003, pp. 174, ill.

Fino a non molto tempo fa, come mostra una foto scattata nel 1994, la Cappella Ghisilardi in San Domenico a Bologna era ridotta a deposito, tristemente ingombra di sedie e d'altri oggetti (*fig.* 1). Nonostante un primo progetto di restauro, risalente al 1956, a firma dell'architetto della Soprintendenza ai Monumenti Stanzani, e malgrado un saggio di Cristina Acidini Luchinat dal significativo titolo *Nota preliminare al restauro della Cappella Ghisilardi a Bologna* — pubblicato nel 1987 ma presentato come relazione al convegno su Baldassarre Peruzzi tenutosi nel 1981[1] — persino gli organismi statali preposti alla tutela erano rimasti indifferenti allo stato di abbandono di questo monumento, non solo uno dei più importanti di Bologna, ma anche una delle poche opere architettoniche rimasteci del Peruzzi. La cappella era stata sottoposta ad una sorta di *damnatio memoriae*, almeno a partire dal XVIII secolo, da quando cioè Carlo Francesco Dotti, col suo intervento in San Domenico, aveva brutalmente tagliato parte di essa (e di altre due cappelle

poste sullo stesso fianco sinistro della chiesa) per creare la nuova Cappella Ceslao (e le due altre cappelle successive).

Si deve alla volontà dei frati domenicani, e all'insostituibile sostegno finanziario della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna, se oggi si è potuto, se non riportare l'opera alla *facies* originaria, il che sarebbe stato impossibile, perlomeno reintegrarne parzialmente l'immagine, comprensiva anche degli arredi pittorici e scultorei (*fig.* 2). I lavori, realizzati su progetto e con la direzione dell'arch. Sergio Bettini, sono stati eseguiti, per il restauro vero e proprio, dal Laboratorio degli Angeli condotto da Maricetta Parlatore.

Fatto ancor più insolito ed encomiabile, l'incarico professionale è stato conferito all'autore di una tesi dottorale in storia dell'architettura discussa presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, *tutor* i professori Howard Burns e Richard Schofield. Ragion per cui, in occasione della felice conclusione dei lavori, è stato possibile pubblicare, sempre col sostegno finanziario della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna, un importante volume sulla storia dell'edificio, della sua fortuna critica, nonché del suo restauro e recupero.



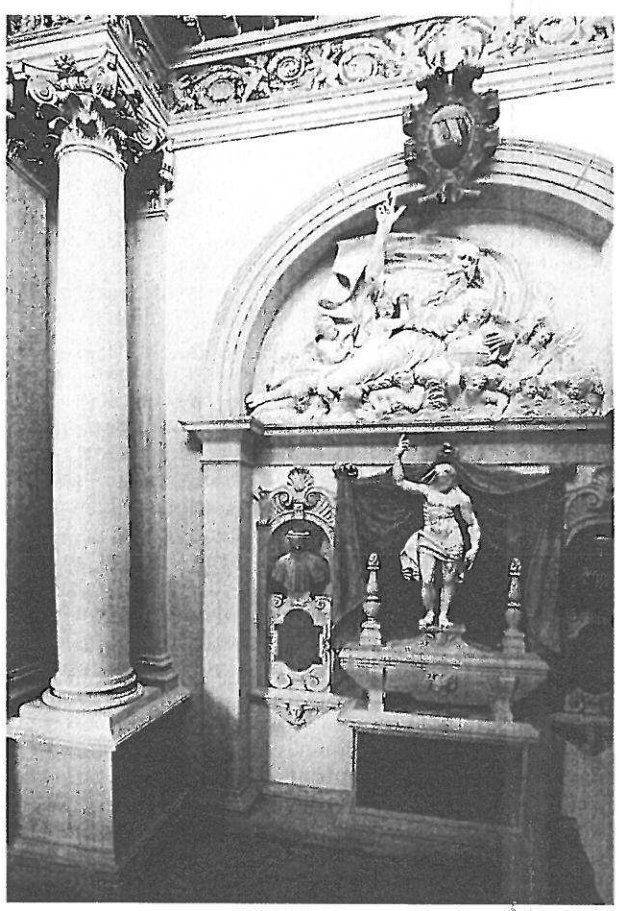
1 – BOLOGNA, CHIESA DI SAN DOMENICO, CAPPELLA GHISILARDI INTERNO PRIMA DEI LAVORI DI RESTAURO, 1994
(foto M. Ricci)

Il libro, il cui nucleo centrale, qui rivisto, era stato anticipato come relazione ad un convegno tenutosi a Bologna nel 2001,[2] presenta due capitoli completamente inediti, il primo e il quarto. Nel primo, *L'umanesimo di Ludovico Ghisilardi tra le righe dei letterati del tempo* (pp. 21–28), l'autore ricostruisce la figura di Ludovico (nato il 29 luglio 1474), figlio di Bartolomeo Ghisilardi e di Elena Cospi, abitante nel quattrocentesco palazzo nel ramo di Galliera, oggi via Manzoni, e discendente dal ramo notarile di famiglia, notaio egli stesso come il padre Bartolomeo. Bettini offre un quadro di prima mano della figura umana e del *milieu* intellettuale di Ludovico, legato a Giovanni Andrea Garisendi (presso il quale intercede in favore di Achille Bocchi), anch'egli notaio ed umanista. Particolarmente notevole il riferimento a Ludovico, e alle sue doti letterarie, in uno degli epigrammi del Codro (1446–1500), esponente di primo piano dell'Umanesimo bolognese, e nel *Viridario* (1513) di Giovanni Filoteo Achillini. In ottimi rapporti anche con Romolo Amaseo (1489–1552), che lo sceglierà come padrino del figlio, Ludovico è molto vicino al grande filologo Giovanni Battista Pio (1475/76–1542?), allievo di Beroaldo e in relazione con gran parte dei letterati e signori del tempo, che ne traccia un efficace ed intimo ritratto in molte sue opere.

Nel secondo capitolo del libro, *La Cappella Ghisilardi in San Domenico* (pp. 29–69), è dapprima delineata la storia dell'edificio sulla base dei documenti rintracciati in un archivio privato, di cui aveva già dato parzialmente conto Guido Zucchini.[3] Bartolomeo dispone nel proprio testamento (11 marzo 1500) che, in assenza di figli maschi legittimi, suo figlio Ludovico dovrà rinunciare a gran parte dell'eredità paterna ed erigere, nel palazzo familiare, un ospedale per i poveri sul modello dell'Ospedale della Morte, intitolandolo a Santa Maria dello Spirito Santo. Ludovico — secondo l'autore — appena dopo l'elezione di Clemente VII (19 novembre 1523), chiede al pontefice la modifica del testamento: in cambio edificherà in San Domenico una cappella «pulchra & honorabilissima» in ricordo del padre, che sarà officiata quattro volte al giorno. Clemente, con *literae appostolicae* accetta subito la richiesta del nobile bolognese (il 19 gennaio 1524, secondo Bettini: ma dovremo tornare su questa data) e, un anno dopo (il 9 gennaio 1525), i domenicani concedono di poter edificare la cappella nella loro basilica. La cappella sarà cominciata solo nella seconda metà del 1530, ma secondo un progetto che il Peruzzi avrebbe eseguito durante il suo soggiorno bolognese del 1522–1523 (p. 30: anche su questa datazione torneremo più avanti) e che, noto a Clemente VII, estimatore del senese, lo avrebbe spinto ad accordare al Ghisilardi la modifica del testamento paterno. Il disegno del Peruzzi, secondo un documento pur-

troppo scomparso del 27 agosto 1530, sarebbe stato «limitatum», cioè messo in pulito, dal bolognese Giacomo Ranuzzi, non troppo esperto di architettura «all'antica»: il che, spiega convincentemente Bettini, sarà la causa di non pochi fraintendimenti del progetto originario. Se il direttore dei lavori ebbe molte incertezze nella conduzione del cantiere, un contratto dell'11 giugno 1531 documenta, per i dettagli architettonici, un esecutore di prim'ordine, lo scultore Alfonso Lombardi, cui si deve l'altissima qualità dell'interno. Nel 1534 la cappella era sostanzialmente terminata. Aggiunte più tarde furono la pala di Lorenzo Sabatini raffigurante 'Cristo in Gloria con i Santi Bartolomeo, Luigi di Francia e Antonio da Padova' (1572) e alcune opere dell'architetto Pietro Fiorini, come la bella ancona del presbiterio (di cui rialzò pure il coperto) e il monumento funebre familiare (1588).

Una parte importante del capitolo è dedicata alla brillante ricostruzione della lunga storia, risalente all'antichità, del tipo sepolcrale con quattro colonne agli angoli, che caratterizza l'impianto interno della cappella. La rassegna ripercorre il tipo dai sepolcri ipogei tagliati nella roccia, a quelli romani già fuori terra (dal III secolo d.C.), agli esempi dell'Alto e Basso Medioevo, sino ai tipi rinascimentali più noti, come San Bernardino a Urbino, «responsabile della diffusione del tipo nel Quattrocento» (p. 35). Dalla corte urbinate il tipo passa a quella mantovana (distrutta cappella maggiore in San Francesco a Mantova), quindi a Fiesole (Cappella Martini in San Domenico), Firenze (Cappella Nerli in San Salvatore in Monte) e Venezia (Cappella Corner in Santi Apostoli). E poi, nel XVI secolo, è ripreso da Giulio Romano (tomba di Baldassarre Castiglione nel Santuario delle Grazie a Curtatone, iniziata nel 1529; foglio del Codice Chlumczansky (Praga, Biblioteca del Museo Nazionale); cappella della residenza di Landshut, 1537–1543) e Girolamo Genga (presbiterio di San Giovanni Battista a Gradara).



2 – BOLOGNA, CHIESA DI SAN DOMENICO, CAPPELLA GHISILARDI INTERNO DOPO I LAVORI DI RESTAURO, 2003
(foto S. Bettini)

Rispetto a questi esempi, però, nella Cappella Ghisilardi assistiamo a qualcosa di diverso, in quanto «la colonna libera ribatte su due lesene a muro — legate dalla trabeazione e dal basamento — cui corrispondono paraste all'esterno» (p. 35). È qui sintetizzata efficacemente la novità introdotta da Peruzzi: la corrispondenza interno–esterno attraverso la mediazione dell'ordine architettonico. Così, mentre all'interno le altissime colonne composite rialzate su piedestallo rimandano al tema del sepolcro funerario, all'esterno le stesse colonne, proiettate in paraste d'ordine dorico e raddoppiate a inquadrare la ghiera d'arco, riprendono l'*exemplum*, sia pur mediato da ricordi senesi (la Cappella di Piazza), dell'arco trionfale romano. Altro elemento innovativo, che stacca l'edificio dalla serie in cui si colloca, è rappresentato dalla «violenta invasione di luce dall'alto, volontariamente in contrasto con il pacato e silenzioso fluire della luce degli antichi *martyria* o con l'algida chiarezza tardo-quattrocentesca» della pianta (p. 45).

Bettini indaga analiticamente la *facies* interna ed esterna della cappella, individuandone i caratteri stilistici e rintracciandone, con acribia filologica, fonti e derivazioni. Quanto a queste ultime, un'unica omissione ci sembra meritevole di essere segnalata. Oltre a Michelangelo (progetti per San Giovanni dei Fiorentini e per la Cappella Sforza), Palladio (San Giorgio Maggiore, Redentore) e i due Tibaldi, Pellegrino (San Fedele a Milano e Santuario di Rho) e Domenico (presbiterio di San Pietro a Bologna), un altro grande architetto, Vignola, anch'egli probabilmente discepolo di Peruzzi e conoscitore *de visu* del mausoleo Ghisilardi sin dal tempo dei suoi *Bildungsjahre*, riprende il tipo con quattro colonne agli angoli in un progetto per la cappella sepolcrale della famiglia Del Monte in San Giovanni dei Fiorentini, secondo la pianta riportata da Oreste Vannocci Biringucci nel suo taccuino (Biblioteca Comunale di Siena, S.IV.1, *fol.* 39*v*, metà sinistra).[4]

Nel terzo capitolo, *Il progressivo occultamento della cappella e la sua fortuna critica* (pp. 71–83), Bettini affronta, con ricchezza e novità di riferimenti, il pro-

blema della fortuna o, per meglio dire, sfortuna critica della cappella. Quando si scriverà la storia della storiografia architettonica bolognese, apparirà evidente quanto l'assenza di un Vasari abbia pesato sulla promozione e la conoscenza della cultura architettonica cittadina (non solo al di fuori dei suoi confini). L'occultamento fisico dell'opera procede infatti di pari passo con la disattenzione critica nei suoi confronti. Da un'unica ma significativa menzione contemporanea — Leandro Alberti nelle sue *Historie di Bologna* (1541) — attraverso l'indifferenza e i silenzi della storiografia bolognese del XVII–XVIII secolo, sino all'importante menzione di Jacob Burckhardt nel *Der Cicerone* (1884), la presenza della cappella (visibile soprattutto dall'esterno) è a tal punto negata da arrivare a prevederne, ancora nella seconda metà del XIX secolo, la totale demolizione, complice il futuro primo direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti dell'Emilia, Raffaele Faccioli: diretta conseguenza del suo non "riconoscimento" in quanto opera d'arte (e conferma del noto principio alla base della *Teoria del restauro* di Cesare Brandi).

L'ultimo capitolo, *Il restauro* (pp. 85–88), dà brevemente conto dei lavori effettuati a partire dal 2002. Essi hanno portato, tra l'altro, al recupero di una delle colonne della cappella, occultata ma non distrutta (la quarta fu invece eliminata dall'intervento del Dotti); al ritrovamento, sotto una scialbatura, dello spendido fregio della trabeazione, con amorini tra girali d'acanto su fondo azzurro; al ripristino della pala di Lorenzo Sabatini, in passato rimossa dalla cappella e conservata altrove, e al restauro dell'apparato scultoreo e delle superfici di finitura esterne e interne del monumento.

Completano il volume le tavole con il progetto di restauro della cappella (pianta piano terra e mezzanino, una sezione longitudinale, due trasversali, i prospetti Nord e Ovest), un *Atlante iconografico* (pp. 97–127), ove vengono pubblicati due importanti disegni del 1731 relativi all'intervento del Dotti (il secondo dei quali, inedito, presenta la pianta e la sezione della cappella con indicate le modifiche da apportare: pp. 100 e 101) e numerose belle illustrazioni a colori dello stesso Bettini (cui non sempre rende giustizia la qualità di stampa), una notevole appendice documentaria (pp. 129–151) e gli apparati bibliografici (pp. 153–168).

Pur nel generale apprezzamento del volume, appare difficile condividere l'ipotesi, «attraente» come la definisce Howard Burns nell'introduzione (p. 16), che Ludovico Ghisilardi fosse in possesso di un progetto del Peruzzi per la cappella già dall'aprile 1523, prima del suo ritorno a Roma, e che proprio per questo il nuovo pontefice Clemente VII avrebbe accettato di modificare il testamento del padre Bartolomeo. Sarà utile ripercorrere la storia fin dall'inizio, con l'ausilio dei documenti già noti e di quelli, importantissimi, pubblicati in appendice al libro.

Il senese è documentato in città, scrive Bettini, «fra il 12 luglio del 1522 e il 30 aprile del 1523» (p. 30). L'affermazione, che ricorre frequentemente nella letteratura, si basa su due documenti di pagamento della Fabbriceria di San Petronio, già resi noti da Angelo Gatti.[5] Occorre tener conto, tuttavia, del fatto che il pagamento del 30 aprile 1523 è preceduto da quello, di due giorni antecedente, della Fabbriceria di San Pietro a Roma (28 aprile 1523). Come già osservato da Christoph Luitpold Frommel e poi da Markus Brandis,[6] uno dei due non può essere stato riscosso personalmente. Poiché anche l'11 febbraio 1523 il Peruzzi è documentato a Roma,[7] non può affermarsi con certezza che si sia trattenuto a Bologna sino alla fine di aprile, essendo altrettanto possibile che il suo soggiorno si sia interrotto con l'inizio del 1523. Anche l'estremo cronologico inferiore, il 12 luglio 1522, costituisce semplicemente la prima data certa della presenza del senese in città, non già l'inizio dei suoi contatti con l'ambiente felsineo.[8]

Se si osserva la forma epistolare di alcuni dei disegni, conservati al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, relativi allo scomparso Palazzo Lambertini in via degli Orefici a Bologna (352 A, 353 A), e la presenza, sul verso del 352 A, dell'indirizzo «Al ms Baldessera da siena Archite(ct)o quanto fr(at)ello honoran(do) jn Roma», è forse lecito ipotizzare che i rapporti con Cornelio Lambertini risalissero a prima del soggiorno del 1522–1523. Anche la richiesta del Lambertini di poter demolire un portico su vicolo del Pavone, per potervi ubicare la stalla del proprio palazzo con la sovrastante cucina, collegata alla dimora da un «corridore» (1521), parrebbe anticipare il programma del committente, ed i rapporti, magari solo epistolari, col Peruzzi, a prima del 1522–1523.[9]

Come si è visto, Bartolomeo Ghisilardi, morto nel 1505, aveva fatto testamento l'11 marzo 1500 (doc. 2 dell'appendice, pp. 131–136). Nell'atto, da cui trapela forse un certo risentimento nei confronti del figlio, si disponeva che, in assenza di eredi maschi legittimi, Ludovico, a parte la percentuale dovutagli per legge, avrebbe dovuto rinunciare a disporre liberamente dell'eredità paterna, dovendo fondare, invece, nel palazzo avito, un ospedale per i poveri infermi. Esecutori delle volontà testamentarie, e della costruzione e gestione amministrativo-finanziaria dell'ospedale, erano nominati l'abate di San Procolo ed i priori dei conventi di San Domenico, San Salvatore e San Giovanni in Monte di Bologna. A ciascuno di questi, inoltre, erano assegnate cinquanta lire annue «pro mercede et labore dictorum rectorum et gubernatorum» (p. 133). Nel caso poi che, alla morte del testatore, la rendita ereditaria risultasse inferiore, dedotte le duecento lire assegnate annualmente ai quattro esecutori testamentari, a complessive mille lire, era stabilito che il numero di infermi accolti nell'ospedale dovesse essere fissato tenendo conto dei redditi effettivamente disponibili. In più Bartolomeo, prevedendo che le sue ultime volontà sarebbero state impugnate dal figlio, esortava gli esecutori testamentari prescelti, anche in ragione del loro personale interesse, «et dignum sit quod qui sentit comodum etiam onus sentire debeat et

bona ipsa defendant et ne de et super illis modo aliquo colludere possit» (p. 135), a difendere il testamento nelle liti, disponendo che ciascuno ne ricevesse una copia. Infine, vietava espressamente, dopo la sua morte, ogni tipo di alienazione, obbligazione o qualsivoglia atto che impegnasse i beni trasmessi in eredità, in particolare del palazzo familiare e del mulino fuori Porta Castiglione, distraendo fondi dallo scopo per essi previsto («in perpetuum prohibuit et vetavit venditionem et allienationem omnem et quancumque ac omnem et quancumque obbligationem et hypotechationem bonorum immobilium suorum et sue hereditatis fieri posse per dictos Ludovicum et alios decendentes masculos et heredes suos»: p. 134).

Solo il 19 dicembre 1524 (non il 9 gennaio 1524, come si afferma nel testo[10]), poco più di un anno dopo l'ascesa al soglio pontificio di Clemente VII (19 novembre 1523), il papa concedeva a Ludovico Ghisilardi che fosse modificato il testamento paterno e che, in cambio, il nobile bolognese costruisse una cappella in una chiesa di sua scelta, facendola officiare quattro volte al giorno («in aliqua ecclesia civitatis predicte de qua sibi videbitur loco dicti erigendi hospitalis unam Capellaniam pro quatuor perpetuis capellanis qui inibi singulis diebus ut prefertur celebrari teneantur erigi faciendi»: doc. 8, pp. 138 e 139), accordandogli un tempo massimo di dodici anni per dotarla. Bettini non indica la data della *petitio* di Ghisilardi (non pubblicata in appendice), verosimilmente inviata a Roma qualche tempo prima,[11] ma suppone che, avendo il nobiluomo indicato la chiesa di San Domenico in Bologna come luogo in cui edificare la cappella, questi fosse già in possesso di un disegno del Peruzzi risalente a circa due anni prima. Ghisilardi, insomma, secondo la tesi del libro, avrebbe chiesto ed ottenuto dal Peruzzi, al più tardi agli inizi del 1523, un progetto per un edificio del quale non era ancora stabilita l'ubicazione (che risulterà definita solo all'inizio del 1525): un disegno che è difficile immaginare, stante l'accorta collocazione della cappella nel contesto urbano (su cui pone giustamente l'accento Bettini), in asse con via Marsili e in prossimità della tomba di Rolandino de' Passegeri, e considerata la consueta attenzione del Peruzzi proprio per gli «accidenti», la sua poetica capacità di valorizzare e sfruttare i vincoli imposti dal sito e dalle preesistenze.

Anche l'appellativo «pulcherrimam capelam», con la quale, il 9 gennaio 1525 (doc. 10, p. 143), i domenicani concedono a Ludovico di costruire il sepolcro familiare sul fianco sinistro della chiesa, nel punto più estremo della facciata, pare debba interpretarsi come semplice formula di rito, vista anche la celerità con la quale, appena tre settimane dalla data delle *literae appostolicae*, giunge la delibera del capitolo. È interessante osservare che Ludovico, per la dote della cappella, prometta una somma di duemila lire in contanti o in beni immobili («vel pro suma dictarum duarum milia librarum aliquam rem conventus stabilem consignare quae sit pro dotte dicte capele» e, più avanti, «pro quantitate predictarum duarum mille librarum tantum de possesione Codalunge pro dote dicte capelle illi consignetur»), da potersi impiegare subito per i bisogni del convento; promessa la cui formalizzazione era rimandata ad un atto pubblico successivo («de quo instrumentum publicum appareat»). È evidente il contrasto con la clausola del testamento di Bartolomeo che proibiva espressamente l'alienazione dei beni trasmessi in eredità, e destano sospetti la prontezza della decisione dei domenicani, l'importo e anche il versamento anticipato della dote.[12] Nel testo della delibera non si fa alcun cenno alle *literae appostolicae*: i domenicani, il cui priore Stefano Foscherari era uno degli esecutori testamentari, ne erano a conoscenza?

Un documento proveniente da Roma e datato 12 marzo 1525[13] (doc. 9, pp. 140–143) ribadisce l'autenticità delle *literae appostolicae* («literas sanctissimi in Christo patris et domini nostri domini Clementis Pape septimi cum filis siriceis rubei croceique colorum nera bula plumbea ipsius sanctissimi domini nostri Pape more Romanae Curie impendente bullata sanas siquidem et integras non viciatas non cancelatas neque in aliqua sui parte suspectas sed omni prorsus vitio et suspitione carentes ut in eis prima facie apparebat nobis») e la volontà papale di modificare il testamento di Bartolomeo, non ammettendo alcuna ingerenza esterna. Dal tono e dal contenuto del documento si evince come a Bologna doveva essersi scatenata, da parte degli esecutori testamentari, una vera guerra legale, e forse non solo tale, contro Ludovico Ghisilardi («nec non ipsum Ludovicum et descendentes predictos desuper per quatuor priores certorum monasteriorum civitatis Bobonie in eisdem preinsertis literis appostolicis designatos exequutores predictos seu quoscumque alios quomodolibet indebite molestari non permitatis nec in aliquo molestetis per vos vel alium seu alios publice vel occulte directe vel indirecte quovis quesito colore vel ingenio sed in omnibus et per omnia huiusmodi mandatis appostolicis atque nostris in omnibus et per omnia pareatis et obediatis realiter et cum effectu»).

Non sappiamo se, dopo il 12 marzo 1525, le acque si siano calmate. Il mancato inizio dei lavori, per più di cinque anni, fino al 27 agosto 1530, data del contratto di costruzione della cappella in cui è citato il nome del Peruzzi,[14] lascia presumere qualche potente ostacolo all'adempimento di quanto stabilito con le *literae appostolicae* del 19 dicembre 1524. E difatti, in un atto successivo del 30 agosto 1530 (doc. 11, pp. 143 e 144),[15] Ludovico dichiarava che, con l'erezione della cappella, ormai sul punto di iniziare, intendeva proprio adempiere quanto disposto nelle *literae appostolicae*, «et non alia de causa non obstante quacumque alia assertione forsan per ipsum aliotempore facta». A cosa si riferisse Ghisilardi con tali parole, in assenza di ulteriori documenti, non è facile dire.

Dalla ricostruzione documentaria qui prospettata, pare escludersi che Ghisilardi fosse in possesso di un progetto del Peruzzi già dall'epoca del suo soggiorno bolognese. Ma è proprio l'analisi stilistica a fornire ulteriore sostegno a questa interpretazione. È lo stesso

Bettini a riconoscere i riflessi della cappella in opere di Peruzzi degli anni '30, dai disegni per San Domenico a Siena (*post* 1531), ad un foglio, non autografo, forse per San Sebastiano in Valle Piatta a Siena (U 115 Ar), a quelli per San Pietro (1534 circa), che «ripropongono, quasi ossessivamente, il tema della colonna libera proiettata in angolo o lungo le pareti delle navate» (p. 52), portandolo a ritenere la Cappella Ghisilardi «il laboratorio ove sperimentare soluzioni da adottare nei progetti senesi e romani, di poco successivi» (p. 54).

Alla fine del 1529 Peruzzi, oramai in patria alle dipendenze della repubblica, accetta con qualche riluttanza di recarsi a Firenze per fornire la propria consulenza come architetto militare durante l'assedio della città da parte delle truppe spagnole.[16] Non sono solo le difficoltà della vita militare che lo spingono a por fine quanto prima allo sgradito incarico, quanto la circostanza, come recita la lettera dell'ambasciatore Faleri del 2 gennaio 1530, «che ha molto el capo costà a quelli suoi archi trionfali e non vuole pigliare denari dello exercito ma lassarlo certi disegni e tornarsi ...».[17] Il 7 febbraio 1530, infatti, l'artista è menzionato in relazione ai preparativi per i festeggiamenti per l'ingresso di Carlo V a Siena,[18] in corso già dal 4 dicembre 1529,[19] un evento che, con la decisione di incoronare l'imperatore in San Petronio, in realtà avrebbe avuto luogo solo alcuni anni dopo.[20]

È facile immaginare lo sconforto del Peruzzi per il vanificarsi dell'incarico, ritenuto probabilmente, per il suo spiccato carattere scenografico, particolarmente consono alla propria formazione ed esperienza di architetto-pittore.[21] Né può essere casuale che, pochi mesi più tardi, a Bologna, dopo lo storico incontro tra Clemente VII e Carlo V, e l'incoronazione di quest'ultimo in San Petronio (24 febbraio 1530), e dopo l'erezione di importanti architetture effimere — tra le quali, giusta Gaetano Giordani, proprio due archi dorici quadrifronti, di cui uno in Piazza Maggiore[22] — , si sia dato inizio, con un contratto (27 agosto 1530), ai lavori della Cappella Ghisilardi, vera e propria traduzione in pietra di quegli archi trionfali provvisori amorosamente e ossessivamente studiati per Siena tra il 1529 ed il 1530.[23] Hans Hubert ha convincentemente sostenuto che nell'arco eretto a Bologna nel 1529 erano presenti tutti gli elementi significativi del portale poi disegnato dall'Alessi per il Palazzo Comunale (1552–53).[24] Ma finora nessuno aveva messo in evidenza come lo stesso arco effimero anticipasse pure, e di pochi mesi, non solo l'inizio dei lavori per la Cappella Ghisilardi, ma anche alcuni dei suoi più evidenti caratteri formali. Sia il tipo sepolcrale con quattro colonne angolari, che caratterizza il vano interno, sia l'arco trionfale quadrifronte, che informa l'esterno della cappella, possono meglio spiegarsi, dunque, supponendo una datazione del progetto al 1530, poco prima dell'apertura del cantiere.[25]

Se poi la conoscenza tra Ghisilardi e Peruzzi risalisse al soggiorno del 1522–1523 o se il rapporto di committenza fosse invece frutto della mediazione dei domenicani, o dello stesso Clemente VII durante il suo soggiorno bolognese, il quale avrebbe potuto ricordare al nobiluomo il mancato adempimento delle *literae appostolicae*, non è facile affermare con sicurezza.[26] Non sono ancora del tutto chiarite, infatti, le frequentazioni bolognesi di Baldassarre Peruzzi. Ospite «in casa del conte Giovambatista Bentivogli», come afferma Vasari nelle *Vite*,[27] per lui eseguì il celebre cartone con l' 'Adorazione dei Magi', oggi alla National Gallery di Londra. Certamente ebbe rapporti con Barnaba Cevenini, priore del convento di San Michele in Bosco, per il quale nel 1522 disegnò il magnifico portale, ma che poteva aver conosciuto sin dal 1515.[28] È probabile frequentasse già Sebastiano Serlio, col quale collaborò in San Petronio e, forse, anche nel cantiere del palazzo di via degli Orefici; mentre i rapporti con Cornelio Lambertini, si è detto, potevano anche risalire a qualche tempo prima. In tale contesto non è facile stabilire se Ghisilardi avesse già incontrato l'artista nel 1522–1523 o, nel 1530, senza conoscerlo personalmente, abbia seguito il suggerimento di qualche dotto competente, ad esempio Leandro Alberti, legato a Cornelio Lambertini e al suo circolo, come mostrano le *Annotationi della volgar lingua* di Giovanni Filoteo Achillini (1536). Potrebbe non essere casuale che il dottissimo Alberti, unico nel Cinquecento, citi la «superba capella di Ludovico Ghisilardi» nelle sue *Historie di Bologna* (1541).[29]

Se è corretta la datazione qui proposta, la Cappella Ghisilardi va considerata un'opera fondamentale nella produzione del tardo Peruzzi, ricca di progetti grandiosi ma povera di edifici effettivamente costruiti. Il tema dell'arco trionfale, sperimentato come architettura effimera per la città natale tra il 1529 e gli inizi del 1530, quando *malgré soi* deve essere accantonato, sarà ripreso, questa volta in un edificio concreto, nel monumento funebre per Ludovico Ghisilardi (1530) e, infine, forse un'ultima volta, tra il 1535 ed il 1536, poco prima della morte, nei disegni preparati — anch'essi invano — per l'ingresso a Roma di Carlo V.[30]

1) C. Acidini Luchinat, *Nota preliminare al restauro della Cappella Ghisilardi a Bologna*, in *Baldassarre Peruzzi, pittura scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo e M. L. Madonna, Roma 1987, pp. 79–102.

2) S. Bettini, *La cappella Ghisilardi in San Domenico: ultima traccia di Baldassarre Peruzzi a Bologna*, in *L'architettura a Bologna nel Rinascimento (1460–1550): centro o periferia?*, Atti della giornata di studi (Bologna, 2 marzo 2001), a cura di M. Ricci, Bologna 2002, pp. 97–119.

3) G. Zucchini, *Opere di Pagno di Lapo e di Baldassarre Peruzzi in San Domenico*, in *Il Comune di Bologna*, XXI, 1934, 9, pp. 3–10, sulla Cappella Ghisilardi, in particolare, pp. 6–10.

4) Cfr. Ch. L. Frommel, *San Giovanni dei Fiorentini a Roma*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, catalogo della mostra (Vignola, 30 marzo–7 luglio 2002), Milano 2002, pp. 244–247, in particolare scheda 129, p. 247.

5) A. Gatti, *La fabbrica di S. Petronio. Indagini storiche*, Bologna 1889, p. 110, docc. 208 e 211.

6) Chr. L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner* (Beiheft zum Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte, 11), Wien–München 1967–1968, p. 15, nota 41; M. Brandis, *Ein gotisches St. Peter? Peruzzis Entwürfe für S. Petronio in Bologna*, in *Architectura*, XXX, 2000, 2, pp. 97–139, in particolare pp. 102–104. Cfr. anche M. Ricci, *Peruzzi e Serlio a Bologna*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, *cat. cit.*, pp. 119–124, in particolare pp. 119 e 120.

7) Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler ..., cit.*

8) Brandis, *Ein gotisches St. Peter? ..., cit.*, p. 105, nel quadro cronologico riassuntivo pubblicato suppone la presenza del Peruzzi a Bologna tra il 15 marzo e il 12 luglio 1522.

9) Del 5 aprile 1521 è la concessione rilasciata al senatore Cornelio Lambertini per demolire «et in priuatos eius usus habendi» un portico su vicolo del Pavone, dinanzi ad alcune case di proprietà poste di fronte alla *domus magna* di sua abitazione (Archivio di Stato di Bologna, Senato, Partiti, n. 2, preced. segnat. 16, *fol.* 50). Cfr. M. Ricci, *Peruzzi falsineo. Lo scomparso palazzo Lambertini in via degli Orefici e l'architettura bolognese del primo Cinquecento*, in *Bollettino d'Arte*, s. VI, LXXXV, 2000, 111, pp. 79–102; Idem, *Peruzzi e Serlio a Bologna ...*, *cit.*, in particolare schede 11–12, pp. 121 e 122.

10) La bolla è datata «anno Incarnationis Dominicae millesimo quinquagesimo vigesimo quarto, quartodecimo Calendas Januarii, Pontificatus Nostri anno secundo» (doc. 8, p. 139), dunque nel secondo anno di pontificato di Clemente VII (eletto il 19 novembre 1523), il 19 dicembre (*quartodecimo Calendas Januarii*) dell'anno 1524. Cfr., per una conferma, il doc. 11 (30 agosto 1530, p. 143), dove Ludovico Ghisilardi afferma, in presenza di testimoni, che la bolla papale è datata «anno millesimo quingentesimo vigesimo quarto et die decima nona decembris pontificatus sanctissimi domini nostri Clementis anno secundo».

11) È assai probabile, come afferma Bettini, che Ludovico abbia strategicamente inoltrato la sua istanza a Roma solo dopo l'elezione al soglio pontificio di Clemente VII (19 novembre 1523), un pontefice certamente più disponibile ad assecondare la "permuta" proposta, al contrario dell'austero e rigorista Adriano VI.

12) Al priore dei domenicani, come ai tre esecutori testamentari, sarebbe spettata, secondo il testamento di Bartolomeo del 1500, una somma annua di cinquanta lire. La dote, quando infine furono iniziati i lavori e Ludovico fece testamento (3 maggio 1531), venne elevata da duemila a tremila lire (doc. 12, pp. 144–146).

13) Non si tratta di una bolla papale, come affermato nel testo (p. 29), quanto dell'atto di "notifica" della stessa (riportata per intero), redatto da Filippo da Siena, «Archivii Romanae Curiae corrector iudexque et exequutor», e indirizzata, oltre che a tutti gli aventi interesse, ai quattro esecutori testamentari di Bartolomeo Ghisilardi (cfr. *intitulatio* ed *inscriptio* del documento).

14) Originariamente pubblicato in Zucchini, *Opere di Pagno di Lapo ..., cit.*, il contratto non è stato rintracciato da Bettini nel corso delle sue ricerche.

15) Non si tratta, come affermato nel testo, de «l'elezione della cappella da parte dei frati» (p. 31).

16) Per una trattazione generale di questo periodo della vita del Peruzzi, cfr. N. Adams, *Baldassarre Peruzzi: Architect to the Republic of Siena 1527–1535*, Ph. D. Diss., Institute of Fine Arts, New York 1977; Idem, *Baldassarre Peruzzi as architect to the Republic of Siena 1527–1535: archival notes*, in *Bullettino senese di storia patria*, 88, 1981, pp. 256–267. Sulla partecipazione del Peruzzi all'assedio di Firenze, cfr. Idem, *Baldassarre Peruzzi and the Siege of Florence: Archival Notes and Undated Drawings*, in *The Art Bulletin*, LX, 1978, 3, pp. 475–482.

17) Archivio di Stato di Siena, Balia 600, N° 16, citato in Adams, *Baldassarre Peruzzi and the Siege of Florence ..., cit.*, p. 477, ma pubblicata precedentemente da P. C. Falletti Fossati, *L'Assedio di Firenze*, Palermo 1883, II, p. 111.

18) In realtà, già dal 1° febbraio 1530 era ormai stabilito che l'imperatore non sarebbe stato incoronato a Roma, ma a Bologna: Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler ..., cit.*, p. 21.

19) Archivio di Stato di Siena, Balia 99, *fol.* 10, in Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler ..., cit.*

20) Cfr. *Carlo V in Siena nell'aprile del 1536. Relazione di un contemporaneo*, a cura di P. Vigo, Bologna 1884.

21) Su tale tema, cfr. almeno F. Cruciani, *Gli allestimenti scenici di Baldassarre Peruzzi*, in *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, XVI, 1974, p. 155–172, con ampia bibliografia; A. Bruschi, *Da Bramante a Peruzzi: spazio e pittura*, in *Baldassarre Peruzzi, pittura scena ..., cit.*, pp. 311–337; *Scene prospettiche urbane nel Cinquecento: progettazione, costruzione, caratteri. La scena per le* Bacchidi *del 1531*, in *Origini della commedia nell'Europa del Cinquecento*, XVII Convegno del Centro Studi sul teatro medievale e rinascimentale (Roma, 30 settembre – 3 ottobre 1993), a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Roma 1994, pp. 177–192.

22) G. Giordani, *Della venuta e dimora in Bologna del Sommo Pontefice Clemente VII per la coronazione di Carlo V imperatore celebrata l'anno MDXXX, cronaca con note, documenti e incisioni*, Bologna 1842, p. 8, citato da Bettini a p. 45 del volume. L'ordine dorico, apparso a Bologna nel portale sinistro di Palazzo Albergati (progettato nel 1519, già costruito nel 1520), era stato ripreso, forse in forma contratta, nel loggiato della corte dello scomparso Palazzo Lambertini in via degli Orefici (1522–1523, ma forse già progettato nel corso del 1521) e, sotto il pontificato di Clemente VII, nel castello delle acque della fonte Remonda (il Vascello), fatto costruire dal vicelegato Altobello Averoldi nel 1524; infine, secondo Bettini, nel portale laterale di San Martino del 1530 (p. 65, nota 92).

23) Tra il dicembre 1529 ed il febbraio 1530 Carlo V aveva visitato, per ben due volte come ricorda Bettini (p. 55), la chiesa di San Domenico: la prima il 5 dicembre 1529, per rendere omaggio al sepolcro del santo; la seconda il 24 febbraio del 1530, dopo l'incoronazione imperiale in San Petronio; e, infine, tre anni dopo, nel febbraio 1533, quando poté vedere la cappella quasi ultimata. Sarebbe interessante capire che tipo di disegno del Peruzzi sarebbe stato «limitatum» da Giacomo Ranuzzi: forse uno di quelli per gli archi provvisori ideati per Siena?

24) H. Hubert, *Il progetto per il portale bolognese di Galeazzo Alessi*, in *Il restauro del Nettuno, la statua di Gregorio XIII e la sistemazione di piazza Maggiore nel Cinque-*

cento, Bologna 1999, pp. 297–352, in particolare pp. 320–325, con ipotesi ricostruttiva alla fig. 25.

25) Anche il supposto utilizzo, nel disegno originario per la cappella, di serliane al posto delle attuali finestre (p. 45), serliane già peraltro utilizzate nei progetti per Carpi, trova conferma nei disegni, di poco posteriori, per la ricostruzione di San Domenico a Siena (*post* 1531).

26) Accompagnava Clemente VII, tra gli altri, il cardinal Alessandro Cesarini, filoimperiale, protettore del Peruzzi, stando al Vasari, sin dagli anni '20. Per Cesarini il senese progettò, tra il 1530 e il 1531, la Rocca Sinibalda (U 555 A, U 579 A e U 613 A) e, nel 1531, le scene per le *Bacchidi* (pianta e alzato della scena: U 269 A e U 268 A). Sulle scene per le *Bacchidi* cfr. nota 21; sulla Rocca cfr. almeno G. Zander, *Due disegni di Baldassarre Peruzzi per il Castello di Rocca Sinibalda*, in *Palladio*, n.s., 1955, 3–4, pp. 124–134, che pubblica per primo i disegni U 579 A del Peruzzi e U 4204 A, che è invece di Bartolommeo de' Rocchi; A. Fara, *Il progetto di Baldassarre Peruzzi per la Rocca Sinibalda*, in *Bollettino ingegneri*, 1991, 9, pp. 17–19, che per primo mette in relazione l'U 613 A di Baldassarre con la Rocca Sinibalda e Idem, *La città da guerra*, Torino 1993, pp. 46–49; E. Bentivoglio, *Documenti sul castello di Ostia e su Rocca Sinibalda*, in *Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico*, VIII–IX, 1998–1999, 16–18, pp. 9–16, in particolare pp. 12–16 e, da ultimo, R. Ongaretto, *I disegni di Baldassarre Peruzzi per Rocca Sinibalda*, in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura*, n.s., 1998, 32, pp. 49–68. Un affresco staccato, un tempo nella Rocca ed ora in deposito nei Musei Capitolini, ideato forse dal senese nel 1534–1536 ed eseguito prima del 1549 da un suo collaboratore, mostra la 'Vergine Maria col Bambino', inquadrata da due monumentali colonne con base attica, di cui non si vedono i capitelli, poggianti, tramite un plinto, su alti piedestalli. Cfr. L. Traversi, *La ritrattistica di Margherita d'Austria (1522–1586) tra pittura, medaglistica e stampa (II)*, in *Margherita d'Austria (1522–1586). Costruzioni politiche e diplomazia, tra corte Farnese e Monarchia spagnola*, a cura di S. Mantini, Roma 2003, pp. 281–326, in particolare pp. 283–285 e fig. 1, p. 300.

27) G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze 1550, edizione a cura di L. Bellosi e A. Rossi, 2 voll., Torino 1991, II, pp. 686 e 687; Idem, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878–1885, IV, p. 597.

28) Cevenini aveva forse incaricato il Peruzzi di eseguire il suo ritratto, databile al 1515 circa, ora al Metropolitan Museum di New York, cfr. Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler ...*, *cit.*, p. 80, n. 41; Ricci, *Peruzzi e Serlio a Bologna*, *cit.*, in particolare p. 119.

29) Tra i testimoni delle ultime volontà di Bartolomeo Ghisilardi (1500), oltre a molti altri frati domenicani, compariva l'ancor giovane Leandro Alberti (1479–1552 circa) (doc. 2, p. 136). Lo stesso Alberti appare come testimone ed estensore del contratto, relativo alla cappella, tra Ludovico Ghisilardi, rappresentato da suo nipote Giovanni Boccadiferro, e lo scultore Alfonso Lombardi (11 giugno 1531: doc. 13, pp. 146 e 147).

30) Su tutta la questione, cfr. almeno H. Egger, *Entwürfe Baldassarre Peruzzis für den Einzug Karl V. in Rom. Eine Studie zur Frage über die Echtheit des sienesischen Skizzenbuches*, in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 23, 1902, pp. 1–44; G. De Angelis d'Ossat, *Gli archi trionfali ideati da Peruzzi per la venuta a Roma di Carlo V*, in *Capitolium*, 1943, 17, pp. 287–294; M. Toca, *Osservazioni sul cosiddetto 'Taccuino senese di Baldassarre Peruzzi'*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, I, 1971, pp. 161–179, mette in dubbio, per ragioni cronologiche, la possibilità che il Peruzzi possa aver partecipato all'impresa; G. De Angelis d'Ossat, *Tre progetti del Peruzzi per chiese romane*, in *Baldassarre Peruzzi, pittura scena ...*, *cit.*, p. 305 e nota 66, ribadisce la partecipazione del Peruzzi, sostenendo che la morte dell'artista non sia avvenuta all'inizio del 1536, bensì un anno più tardi. Il coinvolgimento del Peruzzi nella preparazione degli archi trionfali per l'ingresso di Carlo V a Siena (1529–1530), potrebbe spiegare il riutilizzo di alcuni disegni, pur senza un incarico ufficiale e prima della morte avvenuta il 6 gennaio 1536, in occasione dell'entrata dell'imperatore a Roma nello stesso anno.

Maurizio Ricci