

menico Veneziano. Sulla strada indicata si colloca l'intervento del Cavalcaselle, che con la sua raffinata sensibilità di conoscitore pone su più solide basi, sfoltendolo di riferimenti arbitrari, il catalogo delle opere, e ancora con le sue vaste esperienze di studioso postula i rapporti con la pittura fiamminga (van Eyck) e con l'Alberti. Gli studi successivi, sui quali può vedersi un minuto referto nel volume del Longhi, insistono sui temi accennati: sul collegamento della pittura di P. con quella fiamminga; sulla discendenza di P., che s'allarga, anche sulla base di più antiche intuizioni, all'Emilia, alle Marche, all'Italia centrale; sul catalogo dell'artista, sul quale concesce e sparisce, facendo perno sulle opere più tarde, l'inafferrabile figura di fra' Carnevale. Questo può dirsi fino al 1914, l'anno in cui apparve su *L'Arte* il primo saggio del Longhi, nel quale, sulla base di reali interessi critici, fondati su un'attiva esperienza della più viva cultura artistica contemporanea, è abbozzato un profilo dell'artista e precisata l'immensa portata storica della sua opera per lo sviluppo della pittura veneziana: Antonello è ricongiunto a P., e viene storicamente chiarito, nel ricorso pierfrancescano, « il buon fondamento della prospettiva » riconosciuto in antico, dal Pacioli al Boschini, all'opera belliniana.

Al saggio fece seguito, nel 1927 (la nuova edizione con aggiornamenti è del 1942), il volume in cui sono studiati, con una lucidità ed evidenza eccezionali, i precedenti dell'artista, il percorso seguito dalla sua opera e le diramazioni italiane e mediterranee di essa.

Gli studi e le indagini posteriori (si accenna qui, in modo particolare, a quelli di A. Venturi, di Focillon, Toesca, Salmi, Clark, di L. Venturi, del Bianconi) si muovono tutti sulla ferma base del saggio longhiano, anche se taluni di essi recano contributi di particolare importanza ed altri (Focillon, Clark, L. Venturi, Bianconi), per attrazione del modello, analisi e puntualizzazioni di grande raffinatezza e validità critica.

FONTI. - P. della Francesca, *De prospectiva pingendi* (ed. a cura di G. Nicco Fasola), Firenze, 1942; L. Pacioli, *Summa arithmeticae*, Venezia, 1494; L. Pacioli, *De divina proportione*, Venezia, 1509; Sabba da Castiglione, *Ricordi*, Venezia, 1554 (ricordi 109 e 110); Vasari, *Le Vite*, 1550; Vasari; E. Danti, *Le due regole della prospettiva pratica* di J. Barozio da Vignola, Roma, 1583 (prefazione).

BIBL. - Per una bibliografia sistematica fino al 1927 si veda R. Longhi, *Piero della Francesca*, Roma, 1927; nella seconda edizione (Milano, 1942) sono introdotti aggiornamenti essenziali nelle note aggiunte (pp. 155-59) e nel commento alle tavole aggiunte (pp. 185-89). Un utile repertorio è pure nel Catalogo della mostra di quattro maestri del primo Rinascimento, Firenze, 1954 (a cura di U. Baldini). Inoltre: L. Pungileoni, *Elogio storico di Giovanni Santi*, Urbino, 1822; E. Harzen, *Über den Maler Piero dei Franceschi und seinen vermeintlichen Plagiarius*, den Franziskanermonch Luca Pacioli, Archiv für die zeichnenden Künste, Leipzig, 1856, pp. 231-244; G. Milanese, *Le vite di alcuni artefici fiorentini scritte da G. Vasari: Vita di Piero della Francesca*, *Giornale storico degli Archivi Toscani*, VI, 1862, pp. 10-15; F. Corazzini, *Appunti storici e filologici su la Valle Tiberina, Sansepolcro*, 1875; C. Pini, G. Milanese, *La scrittura degli artisti italiani*, Firenze, 1876; G. Milanese, *Documenti*, II Buonarroti, s. III, II, 1885, p. 73 sgg.; G. Milanese, *Documenti*, II Buonarroti, s. III, II, 1887, p. 37 sgg.; V. Weisbach, *Ein verschollenes Selbstbildnis des Pietro della Francesca*, *RepfKw*, XXIII, 1900, pp. 388-391; G. Gronau, *Piero della Francesca oder Piero dei Franceschi*, *RepfKw*, XXIII, 1900, pp. 393-94; A. Cinquni, *Piero della Francesca a Urbino e i ritratti degli Uffizi*, *L'Arte*, IX, 1906, p. 56 sgg.; C. Grigioni, *Un soggetto ignorato di Piero della Francesca in Rimini*, *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, XII, 1909, pp. 118-121; E. Marini Franceschi, *Alcune notizie inedite su Piero della Francesca*, *L'Arte*, XVI, 1913, pp. 471-473; G. Mancini, *L'opera "De corporibus regularibus" di Piero Franceschi detto della Francesca*, *Atti della R. Accademia dei Lincei, Memorie della classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, XIV, 1915, pp. 446-487; M. Salmi, *I Bacci di Arezzo e la loro cappella nella Chiesa di S. Francesco*, *RArte*, 1915, pp. 224-237; M. Salmi, *La scuola di Pietro de' Franceschi nei dintorni di Arezzo*, *Rassegna d'Arte*, 1916, pp. 168-174; G. Mancini, *La madre di Piero della Francesca*, *L'Arte*, XII, 1918, p. 61 sgg.; G. Gronau, *ThB*, s. v.; G. Zippel, *Piero della Francesca a Roma*, *Rassegna d'Arte*, VI, 1919, p. 87 sgg.; Van Marle, XI; P. Toesca, *El*, s. v.; J. von Schlosser, *Xenia*, Bari, 1938; C. Gilbert, *New Evidence for the Date of Piero della Francesca's Count and Countess of Urbino*, *Marsayas*, 1941; M. Meiss, *A Documentated Altarpiece by Piero della Francesca*, *AB*, XXIII, 1941, pp. 53-70; M. Salmi, *Piero della Francesca e Giuliano Amedei*, *RArte*, XXIV, 1942, p. 26 sgg.; M. Salmi, *La Bibbia di Borso d'Este e Piero della Francesca*, *La Rinascita*, VI, 1943, pp. 365-382; M. Salmi, *Piero della Francesca e il Palazzo ducale di Urbino*, Firenze, 1945; M. Salmi, *Un'ipotesi su Piero della Francesca*, *Arti figurative*, III, 1947, pp. 78-84; K. Clark, *Piero della Francesca's St. Augustine Altarpiece*, *BM*, LXXXIX, 1947, p. 285; P. Rotondi, *Linee di livello, fondamenta ed altre divagazioni nel Palazzo ducale d'Urbino*, *Belle Arti*, I, 1947, pp. 127-131; J. Alazard, *Piero della Francesca*, Paris, 1948; B. Berenson, *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente*, Firenze,

1950; R. Longhi, *Piero in Arezzo*, *Paragone*, I, 11, 1950, pp. 3-16; K. Clark, *Piero della Francesca*, London, 1951; R. Longhi, *Piero della Francesca*, *La leggenda della Croce*, Milano, 1951; F. Wittgens, *La pala urbinata di Piero*, Milano, 1952; H. Focillon, *Piero della Francesca*, Paris, 1952; L. Venturi, *Piero della Francesca*, G. Seurat, J. Gris, *Diogenes*, 3, 1953, pp. 25-30; L. Venturi, *Piero della Francesca*, Genève, 1954; C. Brandi, *Restauri a Piero della Francesca*, *BARte*, XXXIX, 1954, p. 241 sgg.; M. Meiss, *Ovum struthionis. Symbol and Allusion in Piero della Francesca's Montefeltro Altarpiece*, *Actes du XVIIème Congrès International d'histoire de l'art*, L'Aja, 1955; M. Salmi, *L'affresco di Sansepolcro*, *BARte*, XL, 1955, p. 230 sgg.; P. Bianconi, *Piero della Francesca*, Milano, 1957, 1959; M. Salmi, *Arte e cultura artistica nella pittura del primo Rinascimento a Ferrara*, *Rinascimento*, IX, 1958, pp. 123-140; M. Salmi, *Pittura e miniatura a Ferrara nel primo Rinascimento*, Milano, 1961.

Stefano BOTTARI

(Illustrazioni: TAVV. 311-320).

PIETRO DA CORTONA. - Pittore e architetto. Nato nel 1506 a Cortona da Giovanni di Luca Berrettini, trasse dalla città natale l'appellativo di P. da Cortona, con il quale è universalmente noto. Morì a Roma nel 1669. La vicenda di P. è indissolubilmente legata alla storia del movimento barocco (v. BAROCCO). Non a caso, circa duecento anni fa, il fenomeno del "cortonismo" fu considerato tra le principali ragioni della decadenza pittorica italiana di più di un secolo. Basti qui ricordare che in un noto passo del Milizia è detto esplicitamente: « Borromini in architettura, il Bernini in scultura, Pietro da Cortona in pittura, il Cavalier Marino in poesia, sono la peste del gusto, peste che ha appetato gran numero di artisti ». Si può dire che da allora la fortuna e la sfortuna di P. coincidano quasi perfettamente con la fortuna storica del Barocco.

Non v'è dubbio infatti che, tra i pittori italiani, P. debba considerarsi la personalità più influente della sua generazione, ed è un merito questo che gli riconobbero già i contemporanei. La sua cultura e i suoi mezzi espressivi ben si accordavano con il nuovo senso di grandiosità e di ricchezza della società cattolica contemporanea e con lo spirito di quell'assolutismo monarchico che veniva affermandosi in Europa.

In questo accordo con il proprio tempo sono da ricercare le ragioni del successo ma anche i limiti di P. La sua superba eloquenza non costituì un punto positivo di rottura, né riuscì a coprire quei difetti interiori, che erano i difetti stessi della società italiana contemporanea. Ma dietro la solenne eloquenza si sentono affiorare quel sentimento di partecipazione universale, quella coscienza di una nuova visione della natura che è fra i più positivi risultati del Seicento e ne anima l'istinto figurativo di un ampio respiro cosmico. Con tale sua individuale partecipazione, P. mutò visibilmente il corso della pittura italiana, accompagnandosi sempre ad un movimento generale di cultura, di spirito, d'immaginazione, che si può individuare con chiarezza entro i limiti del secolo XVII e che, come si è detto, coincide appunto con la definizione più rigorosa e legittima del concetto, nato più tardi, di Barocco.

P. ebbe come primo maestro il fiorentino Andrea Comodi, scolaro di Santi di Tito, presente a Cortona dal 1609 al 1611. Gli insegnamenti del Comodi e, in generale, le suggestioni dell'ambiente artistico toscano del primo decennio del secolo, che P. ebbe modo di conoscere nella stessa Cortona, ove erano fra l'altro importanti opere del Cigoli, non ebbero tuttavia peso determinante nella sua formazione. Infatti già agli inizi del secondo decennio, ancora giovanetto, si trasferì a Roma, ove le prime impressioni e i primi insegnamenti furono cancellati dalla concreta presenza di impressioni più grandi e più vive. P. giunse a Roma nel 1612, al tempo del pontificato di Paolo V Borghese, ed ebbe quindi, prestissimo, la ventura di trovarsi al centro di quella straordinaria attività artistica che si svolse nella città papale nel secondo decennio del secolo, in quegli anni irrequieti in cui il gusto mutava rapidamente. È soltanto in quel gremio e complesso decennio di attività artistica romana che devono ricercarsi le basi della cultura di P., nelle impressioni e nelle esperienze che alimentarono circa dieci anni di tirocinio e lo condussero, con le prime sue opere note, a quella maniera che, per dirla con il Passeri, « per la novità fece cambiare faccia allo stile del dipingere ».

Le prime esperienze del giovanissimo P. in Roma furono condizionate dall'ambiente degli artisti toscani nel quale il Comodi l'aveva introdotto, e del quale egli non mancò di mettere a frutto il principio fondamentale, cioè la pratica del disegno. P. si dette con entusiasmo straordinario ad una sorta di ricognizione dei segni della passata grandezza di Roma, disegnando vasi, sarcofaghi, urne funerarie, statue, archi trionfali, fregi e bassorilievi: una personale e solitaria "accademia" che lasciò una traccia indelebile nella sua formazione ulteriore. Questo commosso rapporto con l'antico costituì per il giovane artista un modo per evadere dalla ristretta cerchia dell'ambiente toscano degli antichi compagni della bottega di Santi di Tito. Ma i limiti del gruppo in mezzo al quale tuttavia viveva (il Comodi, partendo da Roma nel 1614, lo affidò infatti ad un altro toscano, Baccio Ciampi, nella cui bottega P. rimase qualche tempo) gli furono additati soprattutto dalle maggiori imprese pittoriche del tempo, che non sfuggirono al suo sguardo e lo spinsero verso idee più grandiose e moderne. All'arricchimento culturale di P. in quel decennio di apprendistato romano che precede le sue prime pubbliche affermazioni contribuirono due fattori di natura diversa. Il primo di tali fattori si può indicare nell'ingresso, in un tempo non determinabile ad annum, ma certamente intorno al 1620, di P. nell'ambiente dei virtuosi, degli antiquari e dei nobili dilettanti, dove poté venire in contatto con casa Crescenzi, con Cassiano dal Pozzo, per il quale lavorò prima della partenza di questi per la Francia, e infine con Marcello Sacchetti, che fu poi suo mecenate. In tale ambiente si coltivava una particolare inclinazione verso il classicismo, dalla quale scaturivano riflessi di carattere più pratico e attivo che non dal classicismo teoretico dell'Agucchi e del Bellori. Il secondo fattore, che stabilisce in modo definitivo l'indirizzo della carriera pittorica del giovane P., consiste nella sua presa di coscienza del cambiamento di orientamenti che andava operandosi in pittura in quegli'anni col sorgere di una nuova maniera espressiva, che difficilmente può ricondursi all'autorità di un solo artista, ma rivela piuttosto un generale mutamento nei modi del rappresentare. Tale nuova espressione figurativa, delineatasi più concretamente nel secondo decennio del secolo, rappresentava l'affermarsi definitivo del patronato artistico dei committenti, l'adeguarsi degli artisti alle loro stesse idee, quindi l'invenzione di un modo di esprimersi più adatto a "rappresentare" che soddisfacesse le esigenze ormai antiche della classe dominante, che da anni si facevano sentire con sempre maggiore autorità.

Un notevole gruppo di opere di P., nelle quali è evidente l'inizio di un'espressione nuova, possono datarsi con sicurezza prima del 1624 (sono ricordate a questa data dal Mancini), dipinte quindi ancora sotto Paolo V e durante il triennale pontificato di Gregorio XV. Fra queste, gli affreschi della galleria di Palazzo Mattei, il Sacrificio di Polissena e il Trionfo di Bacco (TAV. 322), ora nella Pinacoteca Capitolina, ma entrambi dipinti per i Sacchetti. La pittura è libera, immediata, disciolta da ogni realistica precisione, e non indugia sull'illusione visiva dei particolari, non insiste piuttosto su una figura che su un'altra, più sul primo piano che sullo sfondo, ma si diffonde con la luce, imparzialmente, per tutta la superficie della tela o dell'affresco, creando quella verosimiglianza atmosferica che era il vero segreto dei veneziani, così vanamente inseguito nei primi anni del Seicento. Anche in questo senso P. afferma la sua priorità per una strada che ebbe tanto sviluppo negli anni seguenti, affrontando l'esperienza neo-veneta.

Dopo l'elezione al pontificato di Urbano VIII Barberini, P., che tramite i Sacchetti non tardò a stringere rapporti con la famiglia Barberini entrando nella cerchia degli artisti protetti dal cardinal Francesco, poté stabilire saldamente la sua fama. La prima opera importante eseguita sotto il pontificato di Urbano VIII fu la decorazione ad affresco di una parete della Chiesa di S. Bibiana, ove lavorò dal 1624 al 1626; la parete opposta fu affidata ad Agostino Ciampelli. Quando tale opera fu scoperta, nella primavera del 1626, l'inevitabile confronto con il Ciampelli era il più adatto a mostrare il distacco di due generazioni e, soprattutto, la grande novità dello stile di P. La storia dell'eroica fanciulla cristiana, recitata in costumi traianei con sublime gestire e patetici atteggiamenti, nella

cornice di pesanti costruzioni imperiali, nel mezzo di una selva di suppellettili classiche — il tutto così connaturale ai personaggi e alla scena da eliminare ogni apparenza di posticcio e i pericoli dell'erudizione archeologica, esclusi del resto anche dalla calda spontaneità del dramma — sembrò cosa stupendamente nuova in confronto al racconto del Ciampelli. Il successo di questa impresa procacciò a P. altro lavoro, e infatti proprio a partire dal 1626 incominciò per P. un periodo di intensa attività. Per i suoi primi protettori, i Sacchetti, P. dipinse fra l'altro il famoso Ratto delle Sabine (Roma, Pin. Capitolina; TAV. 323) che a distanza di poco più di cinque anni accompagnava la già ricordata tela di analoghe dimensioni del Sacrificio di Polissena, e diresse la complessa decorazione della villa di Castel Fusano, ove affrescò con paesaggi tutta la cappella. Conseguenza della posizione preminente assunta da P., con queste opere, nell'ambiente artistico romano, fu l'incarico affidatogli dai Barberini di quella che è da considerarsi la maggiore impresa pittorica del tempo: la decorazione dell'immensa volta (VOL. II, TAV. 238) del nuovo palazzo che la potente famiglia si era costruita alle Quattro Fontane tra il 1625 e il 1633. Per portare a fine quest'opera, P. impiegò sette anni, dai primi del 1633 a tutto il 1639. Il tema, suggerito da Francesco Bracciolini, era « il trionfo della Divina Provvidenza e il compimento dei suoi fini attraverso il potere spirituale e temporale del papato ». La volta di Palazzo Barberini ci dà per prima, in pittura, la vera misura della nuova espressione figurativa barocca, che, per sua natura, richiedeva complessità di temi da illustrare e grandi spazi con cui cimentarsi. P. non mancò di darne una prova nel suo gigantesco affresco, il quale, nonostante la molteplicità degli episodi, è concepito come una visione unitaria, attenendosi così ad una sorta di unità di tempo e di spazio. A ciò contribuisce soprattutto la composizione a gruppi collegati fra loro e distribuiti pittorescamente, quasi come per estro improvviso, seguendo un raggrupparsi e un diradarsi liberissimo, ma sapientemente calcolato, intorno al vuoto luminoso che fa da sfondo al gruppo centrale. La fedeltà ad una visione unitaria non contrasta con la libertà dell'esuberante immaginazione narrativa dell'artista. Singole prospettive si aprono entro la prospettiva centrale, dando vita ai vari episodi, nei quali, particolarmente, si afferma la vena pittorica ricca e felice di P. Sia nella tremula luce boschiva che palpita sul gruppo stupendo del Sileno ebbro e si diffonde per il giardino incantato di Venere perdendosi all'orizzonte, oltre la fontana e le ultime fronde degli alberi mossi dal vento; sia nel riflesso inquieto delle fiamme della fucina di Vulcano, che trae improvvisi bagliori dal gruppo di armi sparse al suolo, o nella frana improvvisa del gruppo dei Giganti, che sembra provocato dallo scrosciare turbinoso dell'aria intorno al volo di Pallade armata.

L'attività di P. si svolse oltre che a Roma anche a Firenze, ove l'artista, in tre tempi, trascorse almeno sette anni, nella casa dell'amico Michelangelo Buonarroti il giovane, al servizio del granduca Ferdinando II. La prima volta vi giunse nel 1637, interrompendo così i lavori dell'affresco di Palazzo Barberini, e vi soggiornò per breve tempo dipingendo i due primi affreschi della stanza della stufa a Palazzo Pitti: le incantevoli *Età dell'Oro* (TAV. 321) e dell'Argento. Vi ritornò nel 1640, rimanendovi sino al 1642, e alla fine del 1643, rimanendovi fino al 1647. Gli affreschi della Stanza della stufa — l'Età del Bronzo e l'Età del Ferro furono portati a termine nel 1640 — si possono considerare forse il capolavoro di P. o almeno fra le sue opere più ispirate, ma l'impresa di maggiore impegno che affrontò a Firenze fu la decorazione dei saloni del primo piano di Palazzo Pitti. Il nuovo accrescimento del palazzo, cui aveva già messo mano Cosimo II, ispirò a Ferdinando II e ai suoi fratelli l'idea di decorarne l'interno con principi nuovi e ambiziosi. P. si trovò quindi di fronte, nel 1641, ad un problema non dissimile da quello che aveva stimolato le sue idee otto anni prima nella decorazione della volta di Palazzo Barberini. Si trovò anche ora a dover tradurre in immagini visive i complessi suggerimenti di un letterato, Francesco Rondinelli, che aveva concepito un soggetto unitario, da svolgersi per le volte di ben sette stanze — tale era il progetto originario — il cui tema era quello di raffigurare quali fossero, sotto il segno dei Pianeti, le virtù necessarie ad un principe, dall'adolescenza fino all'età

senile. Nella Sala di Venere (TAV. 324), la prima ad essere compiuta dal 1641 al 1642, P. mise a profitto la recente esperienza della volta Barberini: nel riquadro centrale, soprattutto, rivivono quella natura, quell'ampio respiro atmosferico, quel determinarsi di ogni cosa nella luce che si erano così felicemente espressi, nell'affresco romano, nel riquadro con l'Ebrezza di Sileno, ma senza stanchezza, senza ripetizioni. Dopo la prima felice conclusione della Sala di Venere, finita in meno di due anni, i lavori a Palazzo Pitti si trascinarono faticosamente. Delle sette sale progettate, ridotte a cinque, P. ne portò a termine solo due, quella di Giove e quella di Marte; quella che invece doveva essere la seconda in ordine di tempo, la Sala di Apollo, appena cominciata, rimase per ben diciotto anni ingombra delle impalcature e fu finita su suoi cartoni da Ciro Ferri, il suo più fedele scolaro, che di propria invenzione fece anche la Sala di Saturno. La preponderanza delle decorazioni a stucco nell'economia decorativa delle sale di Palazzo Pitti è un fatto che deve prendersi in considerazione: era un'esperienza nuova per P., che nelle sue precedenti imprese aveva limitato gli stucchi alla semplice partitura classica del cornicione. Se ora essi invadono le volte con tanta lussureggiante ricchezza, limitando decisamente la parte pittorica, ciò non è da addebitarsi ad influenze ambientali, ma soltanto allo svolgersi interno, personalissimo, dei suoi propositi decorativi. I quali si possono rapportare ai nuovi interessi architettonici che da qualche tempo, da quando cioè P. aveva cominciato a prendere a cuore la fabbrica della Chiesa dei SS. Luca e Martina (v. sotto), andavano facendosi sempre più importanti nella sua mente.

Nel 1647 P. lasciò definitivamente Firenze per tornare a Roma. Nel frattempo Urbano VIII era morto e gli era succeduto Innocenzo X Pamphili; gli antichi protettori, i Barberini, erano fuggiti in Francia. L'ambiente artistico e il gusto figurativo avevano subito notevoli cambiamenti. Ma P., che aveva da poco passata la cinquantina, non tardò a riprendere il sopravvento. Dopo qualche anno di incertezza, in cui gli fu di conforto la perseverante stima dei Padri filippini, per i quali affrescò la cupola della Chiesa Nuova, una variante aggiornata del modello lanfranchiano di S. Andrea della Valle, anche Innocenzo X si mosse, incaricandolo di affrescare la volta della galleria che il Borromini aveva disegnato per il palazzo di Piazza Navona. Gli affreschi, con le Storie di Enea (TAV. 325), iniziati nel 1651 e terminati entro il 1654, sono l'opera più importante della tarda maturità di P. e la più notevole impresa pittorica del pontificato di Innocenzo X.

Con il pontificato di Alessandro VII Chigi, salito al trono nel 1655, P. vide crescere il suo prestigio di arbitro della situazione artistica romana ed ampliarsi oltre i confini d'Italia l'eco della sua rinomanza. Dedicò in quell'epoca la preponderanza dei suoi interessi all'attività di architetto (v. sotto), e dell'opera pittorica di maggior impegno che gli fu affidata dal nuovo pontefice, la decorazione della galleria del Palazzo del Quirinale, si riservò soltanto la direzione, limitandosi a scegliere gli artisti cui dovevano essere commesse le singole storie.

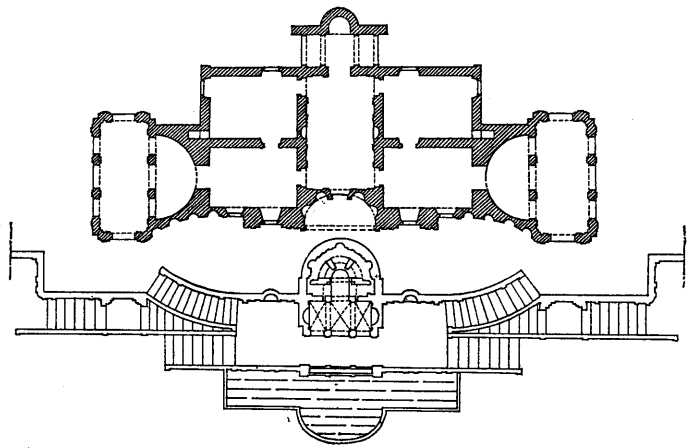
Tra le ultime opere pittoriche devono considerarsi come le più importanti l'affresco della navata centrale della Chiesa Nuova e la pala per l'altare maggiore di S. Carlo ai Catinari (rispettivamente del 1664-1665 e del 1667).

Giuliano BRIGANTI

Determinante è senza dubbio la personalità di P. nel quadro dell'architettura barocca, anche se solo pochi dei suoi numerosissimi progetti furono realizzati. Essi infatti presentano varie alternative che interessano una stessa struttura architettonica e spesso non si limitano alle sole varianti di decorazione. Sulla formazione stilistica del Cortona architetto, direttamente influenzata dalla sua stessa concezione pittorica, particolare importanza ebbero la suggestione michelangiolesca e quella del classicismo palladiano. La formazione di P. non può, in senso stretto, considerarsi quella di un architetto, tuttavia, per la sua provenienza da una famiglia di architetti e scarpellini, egli ebbe esperienza di tutti i problemi pratici costruttivi; inoltre la collaborazione col nipote Luca Berrettini, scarpellino di provata esperienza, consentì un'accurata e precisa esecuzione di gran parte delle sue costruzioni.

La prima opera di P. architetto sembra risalire al 1625 circa con il restauro del Casale Sacchetti a Castel Fusano, un piccolo edificio con carattere di casa di campagna fortificata, che non consentì però all'artista una totale libertà espressiva. Maggiore possibilità di esprimersi in modo originale egli ebbe qualche anno dopo, poco prima del 1630, con il palazzetto del Pigneto Sacchetti. L'edificio, oggi distrutto ma noto attraverso numerose riproduzioni (figura, col. 606), sorgeva su un declivio della Valle dell'Inferno, con una disposizione a terrazze, grotte e fontane. L'opera, pur di piccole dimensioni, aveva carattere monumentale, concepita da P. come un corpo centrale articolato da due ali più basse e concave e messo in evidenza da un nicchione nella parte centrale ispirato al cortile vaticano del Belvedere. È evidente infatti nella disposizione dei piani a terrazze l'affinità con il Cortile del Belvedere, con Villa d'Este e con il Tempio della Fortuna a Palestrina, per l'ultimo dei quali P. elaborò più tardi un progetto di rifacimento; tuttavia questi modelli sono interpretati e rivissuti in senso decisamente barocco nella visione scenografica dell'insieme.

Grazie a questa prima felice affermazione, l'architetto ebbe l'invito a partecipare a un concorso per il progetto di Palazzo Barberini alle Quattro Fontane (figura, col. 606), progetto respinto però da Urbano VIII - secondo quanto afferma Luca Berrettini - perché troppo costoso.



Pigneto Sacchetti, progetto del palazzetto secondo un disegno di P. L. Ghezzi (da R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, London, 1958).

Il Wittkower (1958, p. 154) mette in relazione con questo progetto una grandiosa pianta a quattro ali con angoli smusati e quattro vestiboli. Il 'ludus geometricus' di questa pianta è vicino allo spirito del Borromini. Nel Palazzo Barberini solo parte delle sistemazioni murarie del giardino furono realizzate su disegni di P.: cioè il portale e le finestre della parte poi riadattata per il teatro, la sistemazione della fontana all'angolo delle Quattro Fontane e l'originario portale del giardino nel lato orientale.

Prima del 1630 P. progettò alcuni monumenti funebri, in cui tutti i motivi del tardo manierismo sono già scomparsi per lasciar posto a semplici forme di un barocco classicheggiante; così nei monumenti Montalto in S. Girolamo della Carità, Leandro e Guglielmi in S. Lorenzo fuori le Mura e nel progetto, non realizzato, di una cappella funeraria (disegno a Lille, Mus. Wicar).

Nel 1633, su commissione del cardinale Francesco Barberini, P. realizzò per la Chiesa di S. Lorenzo in Damaso un apparato decorativo per le Quattro Fontane (disegno a Windsor Castle, Royal Library), che trasformava la chiesa in una specie di teatro, articolando lo spazio interno con una serie di nicchie con figure tra colonne e pilastri, disposizione scenografica questa direttamente ispirata ai teatri dell'Aleotti a Parma e del Palladio a Vicenza. Sopra l'altare, scenograficamente inquadrato da un'arcata, era sospeso un tabernacolo con una gloria d'angeli. Sorgenti nascoste di luce - secondo testimonianze contemporanee - potenziavano l'effetto d'insieme. L'influsso di tale apparato, costato al cardinale più di 2000 scudi, era