Originalveröffentlichung in: Monbeig-Goguel, Catherine (Hrsg.): Francesco Salviati (1510 - 1563), o la Bella Maniera : Roma, Villa Medici 29 gennaio - 29 marzo, 1998; Parigi, Musée du Louvre 30 aprile - 29 giugno 1998, Milano 1998, S. 66-70

Francesco Salviati e gli editori
1. Le incisioni

Alessandro Nova

I rapporti di Francesco Salviati con l'umanità variopinta cresciuta intorno al mondo dell'editoria – dai letterati già celebri quali l'Aretino, il Caro e Giulio Camillo Delminio ai poligrafi indaffarati a sbarcare il lunario come Ludovico Domenichi e Anton Francesco Doni, dagli stampatori attivi a Venezia come il forlivese Francesco Marcolini agli incisori emiliani Girolamo Faccioli ed Enea Vico – non hanno ancora attirato l'attenzione che meritano[1]. Data la sua brevità, questo contributo non può indagare approfonditamente un tema così vasto, ma basta sfogliare la *Vita* di Cecchino scritta dall'amico-rivale Vasari per imbattersi in una fitta rete di contatti eccellenti poiché, come ebbe a dire lo storico, "piacevagli il praticare con persone letterate e con grand'uomini"[2].

Le inclinazioni artistiche del Salviati – il suo talento straordinario per invenzioni concettose e l'amore per il dettaglio bizzarro – erano particolarmente adatte a soddisfare le richieste e il gusto di questo pubblico esigente, raffinato e immaginoso. La fantasia sfrenata delle sue composizioni ne faceva un interprete ideale per l'illustrazione libraria: se si mettono a confronto le invenzioni salviatesche per le xilografie che adornano *La Vita di Maria Vergine* (CAT. 135) dell'Aretino, pubblicata a Venezia dal Marcolini nell'ottobre 1539, con quelle disegnate dal Vasari per un altro libro dell'Aretino, *La Vita di Caterina Vergine e Martire* (CAT. 136), edita l'anno successivo[3], si coglie il divario di intelligenza interpretativa che separava i due coetanei. Un giudizio che si può estendere al paragone fra le illustrazioni concepite dal Salviati e quelle tracciate dal suo creato, Giuseppe Porta, per *Le ingeniose sorti intitulate Giardino di pensieri* del Marcolini, la cui prima edizione è del 1540[4]. E che dire dei disegni "anatomici" schizzati per illustrare il trattato del medico Guido Guidi (CAT. 133) – un campionario di eleganti sevizie e tormenti che sarebbe piaciuto al Robbe-Grillet dei primi anni Settanta[5]. Salviati era un vero maestro nel settore del libro illustrato e contribuì certamente a più opere di quante ne siano state sinora identificate[6]: una ricerca sistematica dei libri scritti e pubblicati dai suoi amici amplierà certamente le nostre attuali conoscenze; più complesso appare invece il ricupero del *corpus* delle incisioni tratte dai suoi disegni, vittime di un'immeritata sfortuna critica e di qualche malinteso.

Se si legge la lettera entusiastica dell'Aretino, dell'agosto 1545, in cui lo scrittore ringrazia l'artista per avergli inviato un foglio della *Conversione di san Paolo* incisa da Enea Vico (CAT. 29), si stenta a credere che un aspetto così rilevante della produzione salviatesca potesse in seguito cadere in oblio[7]. La lettera, fra le più lunghe del ricco epistolario, è una fonte cruciale per la storia della critica d'arte rinascimentale: oltre a rivelare lo straordinario talento dell'Aretino per l'*ekphrasis*[8], essa documenta l'alta stima goduta dalle stampe verso la metà del secolo, prima che il Vasari ne riducesse il ruolo a mera riproduzione di idee altrui[9]. I pregiudizi nei confronti dell'incisione e il declino delle fortune della Maniera fecero sì che questo campo dell'attività dell'artista restasse pressoché inesplorato. Dopo le avare e vaghe notizie vasariane[10], si deve saltare al 1912 per trovare la prima traccia di una ricostruzione attendibile del catalogo delle stampe tratte dai disegni di Salviati e da allora non si sono fatti molti passi in avanti. L'articolo fu scritto per fortuna da uno dei massimi conoscitori dell'arte italiana, Hermann Voss, il quale riuscì a raccogliere numerosi inediti in una quindicina di pagine[11]; per valutare la portata del suo contributo basti dire che alcune invenzioni oggi accettate come opera di Cecchino erano state attribuite dall'occhio esperto del Bartsch e dal Le Blanc a Perin del Vaga, alla scuola di Raf-

1. Enea Vico, Afra Mulier Vidua *(da un disegno di Giorgio Vasari).*

faello o all'ambito del Bandinelli. In seguito non sono mancate nuove proposte convincenti[12], ma un'analisi sistematica dei rapporti di Salviati con gli incisori non è stata ancora tentata. In questa sede si può solo accennare ai problemi che ostacolano il pieno ricupero di questa storia e proporre alcune novità.

Nonostante i monumentali repertori di Bartsch, Nagler e Passavant e nonostante le ottime sintesi offerte da E. Borea e D. Landau[13], le conoscenze sui singoli incisori italiani del XVI secolo sono tuttora lacunose. Se Marcantonio Raimondi è stato ben studiato[14], altrettanto non si può dire del Caraglio e di Enea Vico, benché non manchino importanti contributi specifici[15]. Il caso del bolognese Girolamo Faccioli (o Fagiuoli), più volte menzionato nelle *Vite* di Vasari, è ancora più desolante. Il Thieme-Becker gli dedica solo dieci righe[16] e i moderni a volte non hanno sfruttato neppure tutte le informazioni fornite da Vasari, che lo cita quattro volte e non tre come spesso si ripete[17]: oltre ai fogli affidatigli dal Salviati a Bologna nel 1539, Vasari ricorda che il Faccioli si rivolse al Parmigianino per ottenere disegni da incidere[18]; inoltre è menzionato nella *Vita* di Valerio Belli e soprattutto in quella di Niccolò Soggi, dove Vasari descrive un *Colosseo* disegnato "in prospettiva" da Domenico Giuntalodi, intagliato in rame dal Faccioli e pubblicato dal Salamanca[19].

Gli storici moderni hanno cercato di dare un volto a questo stimato incisore. Fu il Voss a porsi per primo la questione e a proporre di identificare la sua mano in tre stampe: *Adamo ed Eva con il piccolo Abele* (FIG. 2), *Adamo ed Eva piangono la morte di Abele* (CAT. 127) con l'uccisione dello stesso sullo sfondo e il *Supplizio di Marsia* (FIG. 3)[20]. La sua ipotesi ha riscosso un prudente consenso. Le tre immagini, note in diversi stati[21], sono accompagnate da testi latini e il loro disegno è stato attribuito al

2. Girolamo Faccioli, Adamo ed Eva con il piccolo Abele *(da Francesco Salviati).*

3. Girolamo Faccioli, Il supplizio di Marsia *(da Francesco Salviati).*

Salviati dallo stesso Voss, che le ha messe in relazione con la testimonianza vasariana. Un'attribuzione al Salviati intorno al 1539 è plausibile per la commistione di caratteri derivati da Parmigianino (la posizione del corpo di Abele non è pensabile senza l'incisione del *Compianto di Cristo*), da Perino e persino da Michelangelo: la muscolosa figura di Adamo nel ritratto di famiglia è una libera citazione, almeno nella parte bassa, della figura che sorregge l'enorme croce sulla destra del *Giudizio Universale* della Sistina[22]. Un tale omaggio potrebbe sembrare troppo precoce, dal momento che l'affresco venne inaugurato nel 1541, ma in realtà l'opera era già in uno stadio avanzato nel 1539 e Salviati era riuscito, in qualche modo, a copiarne alcuni dettagli, se l'11 luglio del 1539 l'Aretino, da Venezia, poteva scrivere allo scultore Leone Leoni: "Il suo [del Salviati] disegnar dotto e regolato mi rapresenta il Giudizio, con la cui discrezione Michelangelo distende e tondeggia l'artificioso de le linee"[23]. Parole

4. Issione e Giunone, *Santa Barbara, University Art Museum, collezione Feitelson.*

5. Nicolas Béatrizet, L'Immacolata *(da Francesco Salviati).*

che si adattano bene anche all'Adamo della nostra incisione.

Per quanto concerne il Faccioli, oltre all'ipotesi di Wilde già ricordata[24], altre due proposte meritano di essere discusse. Nel 1944 Erika Tietze-Conrat pubblicò un'incisione del monogrammista HFE, i cosiddetti *Vendemmiatori*, la cui invenzione, secondo la studiosa, potrebbe risalire al Salviati[25]. L'attribuzione non è facilmente dimostrabile, anche perché le due figure in primo piano derivano direttamente dai disegni di Raffaello per la *Resurrezione* da porsi nella Cappella Chigi in Santa Maria della Pace[26], e bene ha fatto Iris Cheney a respingerla[27]. Altrettanto improbabile è la proposta di sciogliere il monogramma HFE in "Hieronymus Fagiuolus Emilianus": in ogni caso i caratteri stilistici dei *Vendemmiatori* e delle altre stampe attribuite all'anonimo incisore non sembrano riconducibili ai tre fogli analizzati dal Voss[28].

Molto più interessante è l'ipotesi recente di Suzanne Boorsch: seguendo un ragionamento analogo a quello di Erika Tietze-Conrat ha pensato di identificare il maestro FG, che dovrebbe invece essere chiamato GF, con Girolamo Faccioli[29]. Cinque incisioni attribuite a questo maestro riproducono progetti eseguiti dal Primaticcio a Fontainebleau tra il 1541 e il 1544. Il pittore ritornò in Italia più volte tra il 1541 e il 1546; è pertanto possibile che egli portasse con sé i disegni e che li affidasse a Faccioli per far conoscere ai concittadini i dipinti che aveva eseguito in Francia. L'ipotesi è plausibile anche perché una delle stampe è siglata con le tre lettere GIR sovrapposte, seguite dalla lettera F[30]. Il Faccioli è l'unico incisore italiano conosciuto al quale si adatti bene questa sigla e il nuovo gruppo verrebbe così a documentare la fase dell'artista immediatamente successiva alla sua collaborazione con Salviati.

Se il rapporto Faccioli-Primaticcio può essere spiegato con facilità, ci si deve però chiedere perché il Salviati decidesse di affidare i propri disegni a un collega che probabilmente aveva conosciuto solo per poche settimane durante il suo soggiorno bolognese prima di recarsi a Venezia. È possibile che Salviati avesse incontrato il Faccioli già a Roma, quando l'incisore era attivo nella bottega di Antonio Salamanca, come dimostra la data 1538 sul grande foglio del *Colosseo* disegnato da Domenico Giuntalodi[31]; tuttavia è probabile che la vera risposta sul rapporto Salviati-Faccioli vada cercata nei contatti fra il Parmigianino e l'incisore. Quando Salviati giunse a Roma nel 1531 era un artista ancora profondamente segnato dalla sua esperienza nella bottega di Andrea del Sarto, come indica l'*Annunciazione* (CAT. 19) dipinta tre o quattro anni dopo (tra il 1534 e il 1535), ma la *Visitazione* dell'Oratorio di San Giovanni Decollato (TAV. I, p. 18), il suo primo capolavoro datato 1538, è un'opera ormai non più fiorentina: la svolta deve essere attribuita al confronto con la maniera tarda di Raffaello, soprattutto quello degli arazzi, e allo studio del Parmigianino romano, come rivela il disegno preparatorio per l'affresco, oggi al British Museum (CAT. 20)[32]. Lo schizzo dimostra come Salviati fosse pienamente consapevole dello stile del Parmigianino prima di trasferirsi in Emilia e, poiché il Faccioli si era già rivolto a Francesco per intagliare i suoi "disegni graziosissimi" (Vasari), è possibile che fosse Cecchino a contattare l'incisore, colpito dall'affinità dei loro interessi e attratto da un collega che gli sembrava adatto a tradurre le sue invenzioni per la stampa[33].

Salviati fu sempre pienamente consapevole della funzione "promozionale" svolta dalla stampa nella sua epoca. I modelli ai quali s'ispirò furono Raffaello – che aveva collaborato con il bolognese Marcantonio –, Giulio Romano, Parmigianino e il Rosso, il quale aveva fatto incidere le sue invenzioni più belle al Caraglio. E non è un caso che il "concetto" più ardito e complesso disegnato dal Salviati, la *Conversione di san Paolo* (CAT. 29), venisse dedicato nel 1545 a un importante committente, Cosimo de' Medici, e regalato all'Aretino perché ne amplificasse, come era suo costume, la risonanza. La *Conversione*, incisa dal giovanissimo parmense Enea Vico[34], ebbe un grosso impatto sulla pittura tosco-romana del quinto e del sesto decennio[35], persino superiore a quello dei grandi cicli affrescati sulle pareti dei palazzi romani, forse anche allora poco accessibili. Nella sua instancabile attività di inventore per libri mi-

niati (Clovio), cristalli (Giovanni Bernardi), medaglie (Cesati), oreficerie (Manno Sbarri), arazzi (Rost, Karcher) e persino mosaici, Salviati non si dimenticò mai di pubblicizzare il suo prodotto attraverso la stampa. Le incisioni furono il mezzo più adatto per comunicare la sua forte carica di erotismo (si veda, per esempio, *Issione e Giunone* [CAT. 77], il cui disegno preparatorio [FIG. 4] viene pubblicato qui per la prima volta con l'attribuzione a Cecchino)[36]; per dichiarare il carattere laico delle sue composizioni religiose, come quella di santa Caterina sul patibolo (CAT. 51), con i seni sostenuti da lacci degni di una "domina" moderna per essere esposti allo sguardo voyeuristico dell'ossevatore; oppure per far conoscere al pubblico francese, quando si trasferì alla corte di Enrico II, il suo talento impareggiabile per l'allegoria[37]. Se i dipinti di Salviati sono a volte compromessi dal pesante intervento degli aiuti o rovinati da restauri antichi poco rispettosi, come nella Sala dell'Udienza di Palazzo Vecchio, i suoi disegni bizzarri e le incisioni tratte dalle sue composizioni sregolate ci restituiscono l'anima più vera di un artista che non trovò una buona accoglienza in Francia, ma che dovrebbe piacere molto al pubblico di oggi.

[1] Le lettere indirizzate al Salviati da personaggi illustri sono citate spesso, ma si sente la mancanza di uno studio complessivo paragonabile a quelli dedicati al Vasari o al Mantegna: si vedano cat. mostra Arezzo, 1981 e Agosti, 1993-1997.
[2] Vasari, BB, V, p. 533.
[3] Le opere sono riprodotte in M., nn. 53-56. Le xilografie della *Vita di Caterina Vergine e Martire*, verosimilmente pubblicata dal Marcolini, sono state attribuite al Salviati da Dillon (si veda cat. mostra Venezia, 1981, p. 324) e Mortari (M., p. 306), ma la loro ideazione spetta a Vasari come sostiene Alessandro Cecchi.
[4] Per l'identificazione e un'analisi approfondita del contributo di Cecchino all'impresa, si vedano McTavish, 1981 e la relativa scheda in catalogo.
[5] Per questi disegni, un tempo attribuiti al Primaticcio, si veda il saggio fondamentale di Hirst, 1969, pp. 19-28 e la relativa scheda nel presente catalogo.
[6] Si veda il saggio di A. Cecchi nel presente catalogo.
[7] Aretino [1526-1554], ed. 1957-1960, II, pp. 84-87.
[8] La lettera viene minuziosamente commentata da Land, 1994, pp. 142-150.
[9] Aretino non si limita a esaltare l'invenzione salviatesca, ma loda anche la buona traduzione del Vico: "E perché nulla manchi nel felice invento, la diligenza del bolognese Marco Antonio è vinta dal sicuro e gagliardo stile del parmigiano Enea" (Aretino [1526-1554], ed. 1957-1960, II, p. 87). Sul ruolo inibitorio svolto dal Vasari, che forse venne influenzato dall'avversione all'incisione di Michelangelo come mi suggerisce Michael Hirst, hanno molto insistito negli ultimi anni Evelina Borea e David Landau: si vedano Landau, 1983, p. 3; Borea, 1989-1990, p. 18; Landau e Parshall, 1994, pp. 103-104. Il distacco del Vasari nei confronti dell'incisione è confermato dal fatto che egli non cita nelle *Vite* alcune delle opere da lui disegnate per la stampa: è il caso, per esempio, delle donne africane intagliate dal Vico (FIG. 1).
[10] Oltre alla *Conversione di san Paolo* incisa dal Vico, Vasari ricorda "alcuni disegni molto begli" lasciati dal Salviati nelle mani del bolognese Girolamo Faccioli nel 1539 "perché gl'intagliasse in rame e gli facesse stampare": per questi due passi si veda Vasari, BB, V, pp. 525, 518.
[11] Voss, 1912/1, pp. 30-37 e 60-70. Si veda inoltre Voss, 1920, I, pp. 232-257 (ed. 1994, pp. 159-173). Nagler aveva già avanzato alcune buone attribuzioni (Nagler, 1843, pp. 429-431 e 1860, p. 876).
[12] Fra le acquisizioni più rilevanti sono da ricordare *Il Tempo (?) e la Sfortuna (?) perseguitano un uomo* (CAT. 68) e *La Morte che sorprende una donna allo specchio* o *Vanitas*, del monogrammista M., implausibilmente identificato con Agostino Veneziano. Per quanto ne sappia, l'attribuzione del disegno al Salviati avanzata da M. Hirst (1963, p. 164 nota 32), non è stata più discussa nella letteratura sull'artista; l'incisione è riprodotta anche in cat. mostra Firenze, 1980, *Il Primato*, p. 268, n. 699; cat. mostra Vienna, 1987, p. 292; cat. mostra Basilea, 1990, pp. 42-43 e cat. mostra Düsseldorf, 1992, p. 90. Un'altra proposta è stata avanzata da Henri Zerner (1969, p. XLII, A. F. 19), che attribuisce ipoteticamente al Salviati l'invenzione di un'acquaforte eseguita dal bolognese Antonio Fantuzzi fra il 1542 e il 1543: rappresenta un satiro con il membro eretto mentre cerca di violentare una giovane donna difesa da due bambini e da un fanciullo alato (Eros?), ma non è detto che l'attribuzione al Salviati sia condivisibile. Fra le stampe di riproduzione bisogna aggiungere almeno l'*Immacolata* incisa dal Béatrizet e pubblicata dal Lafréry (FIG. 5); essa deriva dalla tela molto tarda, degli anni Sessanta del XVI secolo, ritrovata da Hirst nella sagrestia di San Lorenzo in Damaso a Roma (Hirst, cat. mostra Canberra, 1992, p. 56).
[13] Oltre alle opere già citate, si veda Borea, 1979/1.
[14] Shoemaker e Broun, cat. mostra Lawrence, 1981; Faietti e Oberhuber, cat. mostra Bologna, 1988.
[15] Zerner, 1972/1; Zerner, 1972/2; Borroni e Kozakiewicz, 1976; Ronen, 1977. Per quanto riguarda Vico, oltre ai contributi eruditi di Campori negli *Atti e Memorie della*

Deputazione di Storia Patria dell'Emilia, penso soprattutto a un articolo di Oleg Neverov, 1984, e ad alcuni spunti nei saggi di Charles Davis.

[16] Thieme-Becker, XI, p. 179.

[17] La più completa e aggiornata biografia dell'artista è, malgrado qualche imprecisione, quella di Misiti (1994), ma si vedano anche Massari, 1989, pp. 313-318 e Boorsch, cat. mostra Los Angeles, 1994, pp. 470-471.

[18] Vasari, BB, IV, p. 541: "Fece [Parmigianino] ancora molti disegni, e particolarmente alcuni per Girolamo del Lino, et a Girolamo Fagiuoli orefice e intagliatore, che gli cercò per intagliargli in rame, i quali disegni sono tenuti graziosissimi". I rapporti fra Parmigianino e Faccioli sono stati indagati da Johannes Wilde nella sua tesi inedita che purtroppo non ho potuto consultare (Wilde, 1918). L'autore attribuì al Faccioli una *Madonna affiancata dal Bambino e da san Giovannino abbracciati* che Bartsch (1813, XV, p. 47, n. 3; *Illustrated Bartsch, 28*, p. 63, n. 3 [47]) aveva catalogato fra le opere dei seguaci di Marcantonio Raimondi e che Popham (1967, I, p. 91; 1971, I, pp. 12, 234) ritiene eseguita da un anonimo. Per un'altra stampa forse da attribuire alla coppia Faccioli-Parmigianino, si veda Boorsch, 1996, p. 207, n. 55.

[19] Vasari, BB, IV, p. 630; V, p. 195. Huelsen (1921, pp. 145-146) identifica il *Colosseo* inciso dal Faccioli con il n. 18d nella sua edizione dello *Speculum Romanae Magnificentiae*. Si veda inoltre Deswarte-Rosa, 1989, p. 51.

[20] Voss, 1912/1, pp. 60-61: come informa il Voss, Le Blanc aveva attribuito le incisioni a Philippe de Soye detto Sericus, un allievo di Cornelis Cort, e aveva identificato l'autore del disegno di una di esse, *Adamo ed Eva piangono la morte di Abele* (CAT. 127), con Perin del Vaga. Se le figure delle tre composizioni sono in effetti molto perinesche, le stampe spettano a un maestro italiano. Il tema del compianto di Abele è raro, ma Luca di Leida lo aveva già intagliato nel 1529; inoltre un'incisione del Béatrizet datata 1540 è dedicata al tema del fratricidio, illustrato con l'assassinio di Abele. Le tre incisioni attribuite alla coppia Salviati-Faccioli sono discusse anche da Oberhuber, in cat. mostra Vienna, 1966, p. 188.

[21] Si veda Borea, cat. mostra Firenze, 1980, *Il Primato*, p. 271. Tanto nel secondo quanto nel terzo stato di queste stampe compare la firma del Lafréry, la cui ditta operava a Roma. Per il *Supplizio di Marsia* si veda anche Massari, 1989, p. 316.

[22] Il Voss (1920, p. 250 [ed. 1994, p. 169]) ha notato affinità ancor più stringenti con la figura sulla sinistra del *Sacrificio di Noè* sulla volta della Sistina, ma il tipo di muscolatura risente dei modelli del *Giudizio*.

[23] Aretino [1526-1554], ed. 1957-1960, I, pp. 130-131.

[24] Si veda la nota 18.

[25] Tietze-Conrat, 1944.

[26] Si veda Joannides, 1983, p. 210, nn. 310-311.

[27] Cheney, 1963, II, pp. 633-634.

[28] Sul monogrammista HFE si vedano *Illustrated Bartsch, 31*, pp. 297-303, nn. 1-5 (461-464), come "monogrammista H.E" e Röske, 1994, pp. 45-46. Importanti osservazioni sul monogrammista HFE o HE sono in Passavant (1864, pp. 153-154) e in Boorsch (1996, p. 206, n. 6). Oberhuber (cat. mostra Vienna, 1966, p. 170) non trova convincente l'identificazione del monogrammista HFE con il Faccioli avanzata da E. Tietze-Conrat; Massari (1989, p. 314) ritiene invece plausibile l'attribuzione, ma è contraria a un coinvolgimento del Salviati. Più di recente Andrea de Marchi ha proposto il nome di Girolamo da Treviso il Giovane (comunicazione al seminario *Dosso Dossi e il suo tempo. II*, Trento, 3-5 aprile 1997).

[29] Boorsch, in cat. mostra Los Angeles, 1994, pp. 337-343 e 470-471. Sui possibili rapporti di Faccioli con gli artisti emiliani – Aspertini, Primaticcio e Parmigianino – si veda Boorsch, 1996, pp. 206-207.

[30] È da ricordare a questo proposito che l'incisione del *Colosseo* disegnata dal Giuntalodi e pubblicata nello *Speculum* dal Salamanca (si veda la nota 19) è firmata dal Faccioli con il monogramma F inciso sul medaglione del copricapo della figura che sostiene la targa con l'iscrizione latina.

[31] Si veda Deswarte-Rosa, 1989, p. 51.

[32] Hirst, 1961, pp. 236-240.

[33] Come tanti altri incisori (per esempio Caraglio) il Faccioli era anche orefice e non si deve dimenticare che la prima formazione di Salviati avvenne nella bottega di un orefice. Tuttavia non risulta che Cecchino abbia mai cercato di incidere da solo le proprie invenzioni.

[34] Nato nel 1523 (Massari, 1989, p. 253), Vico aveva solo ventidue anni quando incise la *Conversione*. È curioso notare come Salviati amasse circondarsi di collaboratori emiliani e soprattutto romagnoli, ma è probabile che questa preferenza sia in qualche modo da collegare all'interesse dei produttori di maiolica per i disegni dell'artista fiorentino. Fra gli artisti emiliano-romagnoli del suo ambito vanno ricordati non solo Vico e Faccioli, ma anche Marco Marchetti da Faenza, Giovanni Bernardi da Castelbolognese, Francesco Menzocchi da Forlì (attivo nel 1539 a Palazzo Grimani a Venezia), Francesco Marcolini da Forlì, Giovanni Battista Armenini da Faenza, Antonio Gentili da Faenza. Molti anche i francesi e gli spagnoli, pochi i fiorentini.

[35] L'invenzione del Salviati risale a prima del 1545 poiché numerose figure sono già citate *verbatim* nel fregio con le *Storie di Scipione* nel Palazzo dei Conservatori a Roma: la data 1544 è venuta alla luce durante i restauri (per la data, si vedano Guerrini, 1985/1, p. 91 e Guerrini, 1985/2, p. 105). L'osservazione conferma il racconto vasariano: "Ma fra l'altre cose diede fine a una carta, la quale aveva disegnata molto prima in Roma" (Vasari, BB, V, p. 525). L'incisione venne inoltre sfruttata da Pedro de Rubiales nella *Conversione di san Paolo* in Santo Spirito in Sassia a Roma, datata 1545 (Bologna, 1959, pp. 21-22) e, più liberamente, dal Vasari. Per la tavola nella Galleria Doria, si veda sotto, CAT. 29.

[36] Secondo Bartsch (1813, XV, pp. 99-100, n. 60; *Illustrated Bartsch, 28*, p. 204, n. 60, App. 1 [99]) l'incisore era vicino alla maniera di Caraglio e si sarebbe forse servito di un disegno di Perin del Vaga. Il progetto venne attribuito al Salviati da Voss, 1920, p. 250 (ed. 1994, p. 169). Il disegno (Santa Barbara, University Art Museum, Feitelson Collection), molto sciupato ma straordinario, è stato pubblicato come opera di Daniele da Volterra da Serros (cat. mostra Santa Barbara, 1983, pp. 34-36). Per la spregiudicatezza erotica del Salviati si veda CAT. 71.

[37] Sulla partenza di Cecchino per la Francia, che ora viene fatta risalire all'incirca alla primavera 1556, e per il suo soggiorno transalpino, che ora si suppone durato sino all'inverno 1557-1558, si veda Cheney, 1992, pp. 157-158.