

La conversione di san Paolo

Incisione a bulino su due fogli incollati, mm 535 × 935. Secondo stato. Iscrizione sul masso frammentario a sinistra: *COSMI MED. FLORENTIAE / DVCIS. II. LIBERALITATI / D. / FRANCISCI FLOR. IO. CAR. SALVIATI / ALVMNI INVENTVM. / AENEAS. PARMEN. EXCVDEBAT / ANNO. D. MDXLV*; sullo scudo in primo piano: *Appresso Luca Guarinoni*.

Provenienza

Collezione Abbé de Marolles.

Bibliografia

Aretino [1545], ed. 1957-1960, II, pp. 84-87; Doni, 1549, ed. 1970, c. 52v; Vasari, BB, V, pp. 18, 525; Huber, 1787, p. 329; Bartsch, 1813, XV, pp. 286-287, n. 13 (da F. Floris); Nagler, 1860, II, p. 876; Passavant, 1864, VI, p. 122, n. 13; Voss, 1912/1, pp. 32-34; Voss, 1920, I, p. 249 (ed., 1994, p. 168); Müller Hofstede, 1964, p. 97; Rotili, cat. mostra Benevento, 1964, p. 64, n. 32; Monbeig Goguel, 1978, pp. 20-21, fig. 23; Borea, cat. mostra Firenze, 1980, *Il Primato*, p. 272, n. 728, ripr.; *Illustrated Bartsch*, 30, p. 23, n. 13 (286); Rubin, 1987, p. 101, nota 81; Borea, 1989-1990, pp. 30, 37-38, nota 118; M., n. 47 e p. 21; Costamagna, 1994/2, pp. 120-125, fig. 2; Land, 1994, pp. 142-150; Landau e Parshall, 1994, pp. 293-294, fig. 311; Sricchia Santoro, cat. mostra Bruxelles-Roma, 1995, pp. 317-318.

Mostre

Firenze, 1980, *Il Primato*, n. 728.

Parigi, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes. Inventario Eb 11 fol.

La *Conversione*, nota in due stati, ha goduto di una vasta fortuna critica fin dal suo apparire nel 1545. Dopo averla dedicata al duca Cosimo I de' Medici, Salviati ne spedì un esemplare all'Aretino, che lo ringraziò con una lettera (agosto 1545). Secondo Borea (cat. mostra Firenze, 1980, *Il Primato*, p. 272) e Mortari (M., p. 305), il secondo stato reca l'indirizzo di Giacomo Paolini, e non quello di Guarinoni, entrambi editori veneziani. La missiva dell'Aretino (cfr. Nova, *supra*), fra le più lunghe del ricco epistolario, è un documento fondamentale per la critica d'arte rinascimentale e per valutare in quale alta considerazione fossero tenute le stampe verso la metà del secolo. Le straordinarie capacità narrative dello scrittore, abituato a collaborare con l'amico Tiziano (Freedman, 1995), e il suo talento per l'*ekphrasis* furono

particolarmente stimolati dalla concitata composizione salviatesca (Land; Landau e Parshall). La fama riscossa presso i contemporanei dalla grande incisione del Vico, lunga quasi un metro e stampata su due fogli, come già la *Battaglia delle divinità marine* di Andrea Mantegna (Hind, V, 15, 5 e 6), è confermata dalle citazioni encomiastiche nelle opere del Doni (1549) e del Vasari (1568). A detta di questi, "quella gran carta della Conversione di San Paolo, piena di cavagli e di soldati, che fu tenuta bellissima e diede gran nome ad Enea" (BB, V, p. 18) era stata "disegnata molto prima in Roma" dal Salviati (BB, V, p. 525).

La cura con cui venne preparata quest'opera è documentata dai numerosi disegni a essa relativi. Il soldato visto di spalle sulla sinistra in primo piano deriva, in controparte, da un bel disegno a matita nera del Museum of Fine Arts di Boston (Inv. 1951. 751; M., n. 20), mentre il soldato che si copre il volto con le mani, in primo piano sulla destra, deriva da un disegno, anch'esso a matita nera benché non in controparte (M., 400; per questo e il precedente disegno, si vedano Costamagna, 1994/2, p. 120, figg. 3 e 4 e CAT. 30). I rapporti dei due studi con l'incisione sono evidenti, ma è possibile che Cecchino avesse elaborato queste figure per un altro progetto: oltre a piccole varianti (lo scudo e la corazza del soldato visto di spalle, l'eliminazione dello scudo nel soldato che si copre il viso), si deve notare che solo uno dei due disegni è riprodotto nella stampa in controparte e che le dimensioni delle figure incise sono minori di quelle dei modelli disegnati (i due fogli misurano rispettivamente mm 395 × 258 e 346 × 261). Sembra pertanto che l'artista abbia schizzato i due soldati per un progetto più ambizioso e che poi li abbia riutilizzati per completare il disegno da incidere.

Un terzo foglio appartenuto al British Rail Pension Fund riproduce l'intera composizione (M., n. 326). Giudicato a volte una copia, il disegno (a me noto solo attraverso una fotografia donatami generosamente molti anni fa da Ph. Pouncey) è troppo sciupato per poter essere valutato con serenità, ma lo stile delle parti meglio conservate non sembra essere quello del Salviati:

il fatto che disegno e incisione corrispondano nei minimi dettagli giustifica l'opinione di chi crede di trovarsi di fronte a una copia tratta dalla stampa, eppure non si deve dimenticare che il foglio è quadrettato e che le sue dimensioni ragguardevoli (mm 300 × 509) corrispondono a circa la metà dell'opera eseguita. In via d'ipotesi si potrebbe attribuire il foglio allo stesso Enea Vico: derivato dal progetto originale del Salviati, esso potrebbe documentare una fase intermedia nel processo di esecuzione della lastra.

La composizione suscitò l'entusiasmo dell'Aretino, forse in grado di apprezzare le citazioni raffaellesche (per questo aspetto si veda Costamagna, 1994, pp. 120-122): gli effetti di luce, l'animazione della scena, il paesaggio "all'antica" e le citazioni erudite erano fatte apposta per sollecitare la reazione di un osservatore smalzato come lui. Il tema era prediletto dagli incisori per le sue potenzialità narrative e drammaturgiche. Si sarebbe tentati di definire la *Conversione* del Salviati un'opera tipicamente manierista per quel suo dinamismo parossistico, ma alcuni elementi della composizione facevano parte di un repertorio ormai consolidato: il fiorentino Francesco Rosselli, che morì nel 1513, aveva già inciso una *Conversione* (Amburgo, Kunsthalle; Landau e Parshall, 1994, p. 83, fig. 73) in cui uno degli armati si tiene il capo fra le mani e i soldati in primo piano fuggono a gambe levate in direzione dell'osservatore, in pose simili a quelle immaginate da Cecchino. L'incisione del Vico esercitò in ogni caso un impatto enorme sulla cultura figurativa del tempo: non solo nell'ambito della pittura tosco-romana (cfr. Nova, *supra* p. 70, nota 35), a cui si deve aggiungere la replica della Galleria Doria a Roma [si veda Sricchia Santoro, ripr.], eseguita da un allievo con integrazioni tratte da altre opere del Salviati e dal *Giudizio* di Michelangelo), ma anche in Europa, come indica un pannello in maiolica realizzato ad Anversa nella bottega di Guido Andries nel 1547 (Monbeig Goguel, 1978, pp. 20-21). Inoltre l'invenzione di Salviati non dispiacque al Rubens, il quale per inciso collezionò e ritoccò disegni di Cecchino, anche se il pittore fiammingo la reinterpretò in senso antimanageristico,

come ha puntualizzato Müller Hofstede (1964, p. 97) in un saggio dedicato all'iconografia della *Conversione*.

I motivi che spinsero Salviati a pubblicare l'incisione furono molteplici: la necessità di imporsi nel competitivo ambiente medico dopo un lungo periodo di assenza fu determinante, ma non bisogna sottovalutare il desiderio di misurarsi con Michelangelo che in quegli anni andava affrescando lo stesso tema sulle pareti della Cappella Paolina in Vaticano.

A. N.



Crocifissione

Incisione a bulino, mm 353 × 470.
Iscrizione: ANT. SALAMANCA.
EXCVDEBAT. ROMAE. ANNO. 1541.

Provenienza

Acquistato da Colnaghi nel 1951 (Fidence Fund).

Bibliografia

Bartsch, 1813, XV, pp. 18-19, n. 8 (anonimo, scuola di Marcantonio Raimondi; s. n. d'i.); Passavant, 1864, VI, p. 76, n. 21 (nello stile di Agostino Veneziano; s. n. d'i.); Voss, 1920, I, p. 250 (ed. 1994, p. 169); Cheney, 1963, II, p. 622 (anonimo italiano del XVI secolo), III, fig. 86; Borea, cat. mostra Firenze, 1980, *Il Primato*, p. 271, n. 721, ripr.; Ravanelli Guidotti, 1984, pp. 191, 195, fig. LXIX (b); *Illustrated Bartsch*, 28, p. 25, n. 8 (18); M., n. 8 e p. 21.

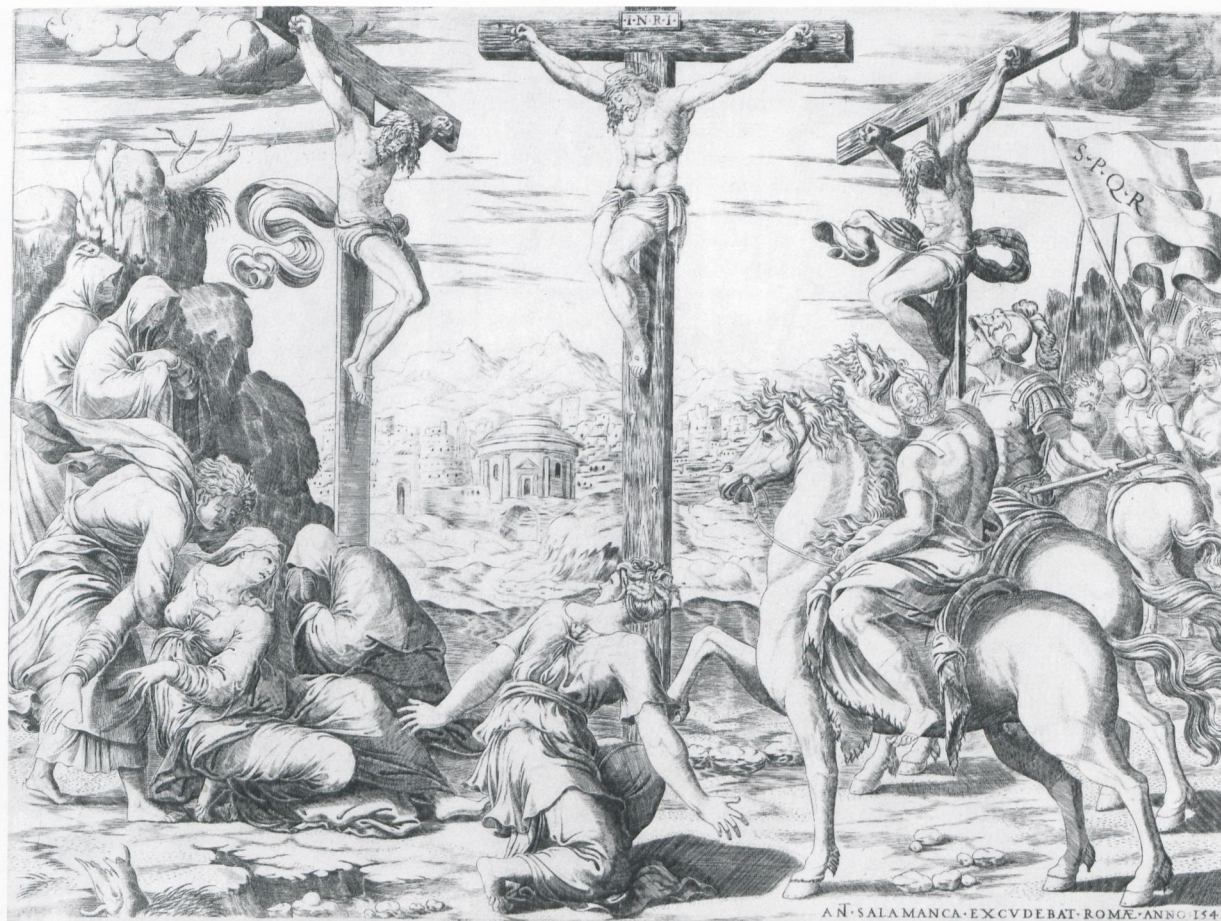
Mostre

Firenze, 1980, *Il Primato*, n. 721.

Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings. Inventario 1951-4-7-82.

Catalogata dal Bartsch fra le opere dei seguaci di Marcantonio Raimondi, per chi scrive la stampa deve essere attribuita allo stesso incisore che intagliò *l'Adamo ed Eva con il piccolo Abele* (cfr. Nova, *supra*, FIG. 2; M., n. 25), verosimilmente Girolamo Faccioli da Bologna: identico il tratteggio incrociato, alternato a linee parallele verticali che danno alle rocce una particolare luminosità; simile l'uso del bulino per creare delle punteggiature sul terreno; analoga la sommarietà del paesaggio e dei profili delle montagne nello sfondo. L'invenzione spetta al Salviati, come riconobbe il Voss, e potrebbe trattarsi di uno dei disegni affidati al Faccioli nel 1539 come narra il Vasari (BB, V, p. 518): in effetti la posa della Vergine è stata paragonata da I. H. Cheney a quella della figura femminile distesa sulla destra della *Visitazione* in San Giovanni Decollato (1538).

In questo momento della carriera del Salviati i tipi tratti da Perin del Vaga, soprattutto le due figure alle spalle di san Giovanni, svolgono ancora un ruolo importante nella sua opera e la composizione inserisce persino un omaggio alla *Deposizione* di Perino già in Santa Maria sopra Minerva: il perizoma del buon ladrone, gonfiato dal vento, non si può spiegare senza far riferi-



A. N. SALAMANCA. EXCVDEBAT. ROMAE. ANNO. 1541

mento a quel modello, oggi conservato frammentario a Hampton Court (Inv. 690).

L'invenzione di Cecchino è stata recepita al solito dalle arti applicate: una tavoletta in ceramica eseguita intorno al 1545 nella bottega di Francesco Mezzarisa a Faenza, riproduce il Cristo crocifisso e la Maddalena ai piedi della croce, anche se le figure sono inserite in un paesaggio copiato da un'altra fonte (CAT. 33; Wilson, 1987, p. 70). Salviati ebbe numerosi e costanti rapporti con l'ambiente romagnolo (cfr. Nova *supra*, p. 70, nota 34) ed è pertanto possibile che una ricerca sui modelli per le maioliche prodotte in quest'area porti all'identificazione di altri disegni dell'artista.

A. N.

34

Progetto per la decorazione di una cappella con una Crocifissione

Penna e inchiostro bruno, pennello
e acquerello bruno, mm 390 × 260.

Provenienza

P. J. Mariette (L. 1852), montatura con cartiglio *BALTHASAR PERUZZI SENENSIS DELIN. Ex Collectione P. J. Mariette 1741*; venduto a Parigi nel 1775, partita del n. 583; acquistato per il Cabinet du Roi; Inv. ms. Morel d'Arleux, 1797-1827, I, n. 1228 (Peruzzi); marchi del Louvre (L. 1899 e 2207).

Bibliografia

Cheney, 1963, II, pp. 140, 538, III, fig. 111; Monbeig Goguel, 1972, p. 116, n. 134, ripr.; Bambach Cappel, 1990, p. 209; M., n. 447.

Parigi, musée du Louvre, département des Arts graphiques. Inventario 1409.

Attribuito al Peruzzi dal Mariette e da Morel d'Arleux, venne restituito al Salviati da Ph. Pouncey (in Cheney). C. Monbeig Goguel, cui si deve l'analisi più approfondita del foglio, lo data intorno al 1540.

Cheney ha notato un giglio appena schizzato di fianco al volto dell'erma sulla destra dell'altare e ha ipotizzato che potesse trattarsi di un progetto per Pier Luigi Farnese, forse per una delle chiese nei suoi possedimenti di Castro o di Nepi. Tuttavia, come ha puntualizzato Monbeig Goguel, il committente ai piedi della croce è un prelado e non può pertanto trattarsi di Pier Luigi.

In ogni caso, il modello illustra lo straordinario talento, verrebbe da dire la febbre decorativa del Salviati: se la pala d'altare è ridotta a quattro figure in una versione quasi da Controforma, l'invenzione dell'artista si concentra soprattutto sulle parti ornamentali (erme, putti, festoni, targhe), che avrebbero dovuto essere verosimilmente eseguite in stucco.

L'imponente ordine di paraste giustifica la precedente benché errata attribuzione al Peruzzi: l'alto basamento e la cornice sostenuta da capitelli compositi corrispondono al linguaggio usato per decorare gli interni delle chiese romane del Rinascimento.

A. N.





Martirio di santa Caterina

Incisione a bulino, mm 330 × 217.
Iscrizioni: 1563 AVKM sulla sinistra e,
a destra, *Francisco salviati in/ventor.*

Provenienza

Acquistato il 26 aprile 1884 presso Danlos
e Delisle.

Bibliografia

Bartsch, 1813, XV, p. 526, n. 13; Nagler,
1843, XIII, p. 431; Le Blanc, 1856, II,
p. 442, n. 17; Voss, 1912/1, p. 62; Cheney,
1963, II, p. 623, III, fig. 297; Rotili, cat.
mostra Benevento, 1964, p. 71, n. 47;
Oberhuber, cat. mostra Vienna, 1966,
p. 194, n. 330; cat. mostra Londra, 1974,
n. 76; Borroni, 1977; Borea, cat. mostra
Firenze, 1980, *Il Primato*, p. 272, n. 732,
rip.; McTavish, cat. mostra Arezzo, 1981,
VIII, p. 282, n. 40; *Illustrated Bartsch*, 31,
p. 415, n. 13 (526); Cheney, 1992, p. 158,
nota 18; M., n. 20.

Mostre

Vienna, 1966, n. 330; Londra, 1974, n. 76;
Firenze, 1980, *Il Primato*, n. 732; Arezzo,
1981, n. VIII, 40.

Parigi, Bibliothèque nationale de
France, département des Estampes.
Inventario Eb. 101 a rés. fol. 100 (C.
7260).

Il disegno preparatorio viene attribuito
al Salviati dallo stesso Cartaro, ma
la data 1563, anno della morte del pit-
tore, è stata contestata da tutti gli stu-
diosi moderni. Benché la composizio-
ne ricordi vagamente il *Martirio di san-
ta Caterina* dipinto in Santa Maria No-
vella a Firenze da Giuliano Bugiardini,
uno dei maestri di Salviati, I. Cheney
ritiene che il progetto non appartenga
ai primi anni della carriera di Cecchi-
no: le figure muscolose colte in pose
violente e contorte indicherebbero
una cronologia non anteriore ai primi
anni Cinquanta. E. Borea data il pro-
getto intorno al 1550, mentre D. Mc-
Tavish sembra pensare addirittura al
1545 circa, l'anno della *Conversione di
san Paolo* incisa dal Vico (CAT. 29). La
Mortari infine sostiene che l'opera ri-
flette caratteri intermedi dell'evoluzio-
ne stilistica di Salviati.

Giustamente il McTavish ha associato
l'incisione a un modello (Windsor, Inv.
5958) erroneamente attribuito a Tibal-
di dal Popham (Popham e Wilde,
1949, p. 338, n. 949) e restituito al
Salviati intorno al 1550 da Gere (Schil-
ling e Blunt, 1971, p. 234; Joannides,
cat. mostra Washington, 1996-1997, p.

190, n. 64), ma ciò riguarda soprattut-
to l'impaginazione della scena: l'archi-
tettura semicircolare che fa da sfondo
alle due storie e l'apparizione celeste
fra i raggi di luce che filtrano attraver-
so le nuvole. I volti e le acconciature
dei due personaggi sul proscenio del
Martirio sono, invece, traduzioni accu-
rate dei caratteristici tipi salviateschi
schizzati in primo piano nei modelli
per la Sala Regia (soprattutto Wind-
sor; CAT. 49 e 50), di solito datati in-
torno al 1560 (Cheney, 1963, III, p.
557).

A questo punto si presentano due al-
ternative: o il *Martirio di santa Cate-
rina* è un'opera tarda per gli evidenti
rapporti con alcuni disegni per la Sala
Regia; oppure anche questi disegni ap-
partengono a un periodo precedente,
intorno al 1550, e potrebbero docu-
mentare un importante e sconosciuto
capitolo dell'iniziativa romana. In ef-
fetti sappiamo da una lettera di Paolo
Giovio al Vasari (Frey, 1923-1940, I, p.
209), datata 10 dicembre 1547, che
Cecchino si precipitò a Roma "a l'odor
de la morte di Perino [del Vaga]" pro-
prio per portare a termine il progetto
della Sala Regia. Dalla *Vita* del Vasari
sappiamo inoltre che il Salviati cercò a
più riprese e con tutti i mezzi di acca-
parrarsi quella committenza: in altre
parole, se il *Martirio* è stato progettato
intorno al 1550, come sostengono gli
storici moderni, ne consegue che il
Salviati iniziò a occuparsi material-
mente della decorazione della Sala
Regia prima di quanto si fosse sinora
pensato. Se invece non si ritiene di po-
ter anticipare la cronologia dei disegni
per la sala, bisogna dedurre che anche
l'incisione dovrebbe essere un'opera
tarda.

A. N.



Gli ebrei attraversano il Giordano

Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, mm 182 x 155. Controfondato.

Provenienza

J. Richardson Senior (L. 2184); Barnard, numero 362 (L. 1420); Bertheels, vendita del 1787, n. 153 (Porta G.); Ch.-P. de Saint-Morys, requisito agli Emigrés nel 1793, trasferito al Museum national nel 1796-1797; Inv. ms. Morel d'Arleux, 1797-1827, III, n. 4570 (Guglielmo della Porta); timbro del Louvre (L. 1886).

Bibliografia

Cheney, 1963, II, p. 544, III, fig. 399; Bussmann, 1969, p. 56; Monbeig Goguel, 1972, n. 148, p. 127, ripr.; Dumont, 1973, p. 197; Labbé e Bicart-Sée, 1987, II, p. 217; Bambach Cappel, 1990, p. 209; M., n. 497.

Parigi, musée du Louvre, département des Arts graphiques. Inventario 9912.

Inventariato da Morel d'Arleux come opera di Guglielmo della Porta, il disegno è stato assegnato a Salviati da Ph. Pouncey. La Cheney non era del tutto convinta dell'attribuzione, ma finì per accettarla datando il foglio al sesto decennio. H. Bussmann e C. Monbeig Goguel l'hanno invece accolta senza esitazioni proponendo una datazione intorno al 1545. Più di recente la Mortari vi ha scorto punti di contatto con un'opera tarda come la Cappella Grifoni in San Marcello al Corso a Roma, i cui affreschi sono oggi datati 1563.

In questo ventaglio di proposte, la datazione fra il 1545 e il 1550 appare quella più verosimile. È vero che la composizione è assai vicina a uno degli affreschi del ciclo di Palazzo Ricci Sacchetti a Roma (Dumont, 1973, tav. LXXXVIII, fig. 191) eseguito dal Salviati poco prima di partire per la Francia, ma la somiglianza è più apparente che reale. Simile è il modo in cui i sacerdoti portano sulle spalle l'arca santa e simile è il modo in cui l'arca, vista di scorcio in modo da rappresentare sia la fronte sia il lato della cassa, domina il centro della scena, ma diversi sono il significato e l'ambientazione delle scene. In basso a sinistra nel disegno è ancora visibile la personificazione del Giordano e David è assente; nel ciclo in Palazzo Ricci Sacchetti invece, David domina la scena perché precede l'arca santa danzando per le strade di Gerusalemme. Gli elementi

stilistici – quel modo molto pittorico di utilizzare l'acquerello per ottenere ombre allungate ed effetti di cangiamento nelle vesti – riconducono a un'epoca anteriore a quella degli affreschi romani. I disegni paragonabili a questo sono numerosi, ma purtroppo molti di essi non sono databili con assoluta precisione: per esempio, i quattro evangelisti (Uffizi, Inv. nn. 15205-15208 F; M., nn. 134-137), in origine serviti a realizzare una croce di cristallo come quella di Valerio Belli in Vaticano. Ma stretti sembrano anche i rapporti con i disegni preparatori per la Sala dell'Udienza in Palazzo Vecchio e con il modello per l'arazzo di Giuseppe spiega il sogno del Faraone (CAT. 119): questi raffronti permettono di datare il foglio del Louvre fra il 1545 e il 1550 circa.

A. N.

David precede l'Arca danzando, Roma, Palazzo Ricci Sacchetti.





Anonimo (Bottega di René Boyvin?)

(Boyvin, Angers?, ca. 1525 - Roma, ca. 1580 o 1598)

Il Tempo (?) e la Sfortuna (?) perseguitano un uomo

Incisione a bulino, diametro mm 142.

Bibliografia

Herbet, 1899, p. 37, n. 31 (ed. 1969, p. 125, n. 31) (Boyvin; s. n. d'i.); Linzeler, 1932, p. 170 (Boyvin; s. n. d'i.); Wittkower, 1937-1938, p. 315, tav. 50a (ed. 1977, pp. 98-99) (Georges Reverdy; s. n. d'i.); Baudi di Vesme, 1937-1938, p. 151, n. 80 (Boyvin; s. n. d'i.); Levron, 1941, p. 76, n. 193 (Boyvin; s. n. d'i.); cat. mostra Vienna, 1946, n. 7, ripr. (Boyvin; s. n. d'i.); Cheney, 1963, II, p. 627 (Reverdy); Monbeig Goguel, 1978, pp. 20, 22, nota 55, fig. 21 (Reverdy?); M., n. 38; Acton, cat. mostra Los Angeles-New York-Parigi, 1994-1995, pp. 335-337, ripr. (s. n. d'i.).

Mostre

Vienna, 1946, fig. 7; Los Angeles-New York-Parigi, 1994-1995, n. 92.

Parigi, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes. Inventario Ba 12, t. 2.

L'incisione venne catalogata per la prima volta da Herbert con un'attribuzione a René Boyvin, ma Wittkower l'assegnò a Georges de Reverdy, attribuzione contestata da Baudi di Vesme. Recentemente Acton ha riportato l'incisione nell'ambito della produzione di Boyvin, poiché sarebbe stata intagliata nella sua bottega da un maestro influenzato dalla tecnica degli stampatori italiani.

L'invenzione è stata correttamente attribuita al Salviati da Ph. Pouncey, I. Cheney e C. Monbeig Goguel: l'incisione risale verosimilmente al soggiorno francese del 1556-1557, ma il disegno potrebbe anche essere anteriore. In una lettera del 30 aprile 1555 il frate domenicano Remigio Fiorentino istruì il Salviati, che aveva richiesto il suo parere, sui diversi modi di rappresentare la Fortuna (Fletcher, 1979, p. 794). Il pittore doveva dipingere un "Quadro" e nessuna delle numerose opzioni commentate con meticolosità dal frate corrisponde a quanto rappresentato nell'incisione, eppure la lettera rivela come proprio in quegli anni Cecchino volesse dipingere una "Fortuna" mai vista prima "per uscir del modo ordinario".

L'allegoria qui esposta è effettivamente complessa e di difficile decifrazione. Wittkower l'interpretò nel modo seguente: il rapido corso del Tempo, rappresentato dalla figura sulla



sinistra, impedisce all'Uomo di cogliere l'Occasione. Tuttavia, lo stesso Wittkower ammise che il modo in cui era raffigurata la personificazione del Tempo era piuttosto insolito. Due simboli del Tempo sono qui riuniti: Giano bifronte e l'Aion-Crono mitraico, l'antico dio del Tempo che riacquistò una certa fama nel corso del Cinquecento. La proposta del Wittkower spiega solo alcuni elementi della personificazione: il serpente attorcigliato intorno al corpo è un attributo dell'Aion, che però veniva più spesso rappresentato con una testa leonina e un corpo alato (Klibansky-Panofsky e Saxl, 1983, p. 184, fig. 11), mentre il volto bifronte e la chiave sono sì attributi di Giano, ma la mammella indica che ci troviamo di fronte a un ermafrodito. La figura femminile sulla destra, all'apparenza più familiare, è forse una personificazione della cattiva sorte. Wittkower l'identificò con l'Occasione per via della

chioma mossa in avanti che lascia calva la nuca, ma la faretra e il nastro a forma di briglia che tiene nelle mani non sono attributi di questa personificazione. Come scrisse Remigio Fiorentino: "Ordinariamente si suol fare [la fortuna come] una donna nuda, con chioma lunga d'avanti, come l'occasione, per essere elle quasi una medesima cosa. [...] E la dipingevon nuda, quasi volendo mostrare, che quand'ella si metteva a favorir uno fuor dell'ordinario, si diceva, ch'ella si spogliava nuda per vestir lui, ovvero quando ella lo toglieva a perseguitar lo privava tanto d'ogni bene, ch'ella lo faceva restar ignudo. [...] Altri l'hanno dipinta sopra una palla" (Fletcher, 1979, p. 794). Questa descrizione corrisponde in parte a quanto si vede nell'incisione, ma non spiega la presenza della faretra e della briglia, un attributo della Nemesis: come ha suggerito David Acton, questi elementi dovrebbero indicare

l'aggressività della cattiva sorte quando si accanisce contro un individuo. Nonostante l'evidente pessimismo del soggetto, non è concesso spingere oltre l'interpretazione, senza conoscere la funzione e il destinatario dell'opera.

A. N.

Penna, inchiostro bruno e acquerello
bruno su tracce di matita nera,
mm 218 x 201.

Provenienza

E. Jabach (L. 2961); acquistato per il
Cabinet du Roi nel 1671; Inv. ms. Morel
d'Arleux, 1797-1825, VI, n. 9324 (maestro
sconosciuto); timbri del Louvre (L. 1899
e 2207).

Bibliografia

Bean e Stampfle, cat. mostra New York,
1965, p. 64 ripr.; Monbeig Goguel, 1972,
p. 127, n. 149 ripr.; Bacou, cat. mostra
Parigi, Louvre, 1978, n. 40; *Répertoire...*
Jabach, 1978, liste A; M., n. 509.

Mostre

Parigi, Louvre, 1978, n. 40.

Parigi, musée du Louvre, département
des Arts graphiques. Inventario 12085.

Il disegno di Parigi, inventariato da
Morel d'Arleux come opera di artista
sconosciuto, venne restituito al Salvia-
ti da Jacob Bean che lo mise in rela-
zione con il foglio allora nella collezio-
ne di Janos Scholz (CAT. 70). I due di-
segni, quasi quadrati, appartengono
alla stessa serie e sono stati eseguiti a
evidenza nello stesso momento: secon-
do la Monbeig Goguel risalgono alla
piena maturità dell'artista, vale a dire
agli anni Cinquanta, mentre per la
Cheney, che non conosceva il foglio di
Parigi, il disegno della collezione
Scholz doveva essere datato agli ultimi
anni della sua carriera per le affinità
con i modelli preparatori per la Sala
Regia. Purtroppo l'assenza del motto
(le lettere sul cartiglio del foglio ameri-
cano sono di difficile interpretazione,
se mai hanno avuto un significato) non
consente di identificare il committente
del Salviati, anche se il messaggio del-
l'emblema dovrebbe ruotare intorno
al concetto della vigilanza o della pru-
denza: la farfalla è attratta dalla luce
della lampada, ma deve stare attenta a
non bruciarsi le ali. Oberhuber e
Walker (cat. mostra Washington-New
York, 1973, p. 36), basando la loro in-
terpretazione su libri di emblemi mol-
to più tardi, pensano invece a un mo-
nito contro la lussuria.

In questo contesto è utile citare una
lettera inviata da Annibal Caro a Ni-
colò Spinelli il 13 agosto 1554. Lo Spi-
nelli, in qualità di agente di Ersilia
Cortese, da poco rimasta vedova di



Giambattista Del Monte, il nipote di
papa Giulio III, aveva chiesto al Caro
di procurare un'impresa adatta alla si-
gnora. Caro rispose con una certa im-
pazienza poiché il suo interlocutore
non era stato più specifico: "Perché ri-
chiedermi così asciuttamente che io le
trovi una impresa appropriata a lei
[Ersilia], è come voler che le si faccia
una veste a suo dosso, e non mandar-
ne la misura, né la foggia d'essa". Ma
poi aggiunse: "Io mi sono così d'im-
provviso immaginato ch'ella voglia
una cosa che torni a proposito de la
sua vedovanza. [...] E per isprimere
questo credo che farebbe bene una li-
ra, o viola a la moderna col suo arco,
il quale fosse rotto, perché queste due
cose sono inseparabili ne la loro ope-

razione, come erano inseparabili ne
l'amore l'Eccellenza sua con l'illustris-
simo suo Consorte. [...] E se questa
[invenzione] le piace fate che mandi
per messer Francesco Salviati, il quale
la metterà in disegno con più grazia
che altri ch'io conosca, facendogliene
fare più schizzi" (Caro, ed. 1957-1961,
II, pp. 173-174).

Dalla lettera si ricavano due dati im-
portanti. Innanzi tutto Salviati viene
considerato dal Caro come particolar-
mente qualificato a disegnare imprese,
probabilmente per l'estro bizzarro ri-
chiesto dal genere e ben documentato
dai due disegni presenti in mostra.
Inoltre, una bella impresa è il prodot-
to di un procedimento complesso: l'u-
manista crea un'immagine che il pitto-

re deve tradurre in termini visivi; a sua
volta l'artista elabora una serie di al-
ternative da sottoporre nuovamente al
letterato perché inventi un motto ade-
guato. Che un tale processo non fosse
solo un enunciato teorico è dimostrato
da questi due splendidi schizzi, indub-
biamente eseguiti per lo stesso com-
mittente: il "concetto" centrale del-
l'impresa - la farfalla attratta pericolosamente
dalla fiamma - resta inalterato, ma il
Salviati propone due alternative formali
molto diverse fra di loro; nella prima
la lampada si trasforma in un cavallo
bicefalo sostenuto fantasticamente da
un piede umano, mentre nella seconda
si materializzano le caricature di un
elefante e di un essere mostruoso con
caratteristiche leonine.

70
Emblema

Analogamente, due disegni della collezione Santarelli agli Uffizi (Inv. nn. 1139 S e 1140 S) offrono due alternative per un emblema che doveva decorare un oggetto di oreficeria, forse un piatto d'argento: in questi fogli dal soggetto misterioso due uomini raccolgono e si passano delle pietre; nelle mani di uno di essi una pietra "si trasforma" in uno dei pomelli che decorano il piatto, un'invenzione tipicamente salviatesca nel gioco fra l'illusione della rappresentazione e la realtà dell'oggetto. L'artista era particolarmente adatto a illustrare imprese, non solo perché la sua formazione presso un orefice lo aveva allenato a creare storie complesse in spazi ridotti, ma soprattutto perché, fra tutti gli artisti del Rinascimento, Leonardo incluso, fu quello che seppe meglio cogliere le qualità metaforiche, allusive e fantastiche dell'impresa insieme alle implicazioni teoriche del genere.

Sebbene riflettesse una moda più antica, l'impresa trovò la sua prima sistemazione teorica nel trattato di Paolo Giovio, il *Dialogo dell'impresa militari e amorose*, redatto nell'agosto del 1551 e pubblicato postumo nel 1555 (Nova, 1985, pp. 73-86). Giovio, come il Caro, fu un altro protagonista dell'ambiente farnesiano e l'arte del Salviati fu profondamente influenzata dai rapporti incessantemente coltivati con questi uomini di cultura.

A. N.



Penna, inchiostro bruno e acquerello bruno, mm 191 x 183. Iscrizione più tarda: *Julio Romano*.

Provenienza

Richard Cosway (L. 628); New York, dono Janos Scholz 1979; New York, Pierpont Morgan Library.

Bibliografia

Cat. mostra Oakland, 1961, n. 74; Cheney, 1963, II, p. 532; Bean e Stampfle, cat.

mostra New York, 1965, p. 64; Milkovich, cat. mostra Binghamton, 1970, pp. 78-79, n. D 19; Oberhuber e Walker, cat. mostra Washington-New York, 1973, p. 36; Scholz, cat. mostra New York, 1976, p. XV, n. 45; M., n. 411.

Mostre

Oakland, 1961, n. 74; Amburgo, 1963, n. 141; New York, 1965, n. 103; Binghamton, 1970, n. D19; Washington-New York, 1973, p. 36; New York, 1976,

n. 45; Vienna, 1988-1989, n. 18.

New York, The Pierpont Morgan Library, The Janos Scholz Collection. Inventario 1979. 58.

Si veda la scheda precedente.

A. N.

Tre nudi maschili

Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su carta beige, mm 170 × 155. Iscrizione più tarda: *Salviati*.

Provenienza

J. Pz. Zoomer (L. 1511); P. J. Mariette (L. 1852), venduto a Parigi il 15 novembre 1775 - 30 gennaio 1776, n. 614; Marquis de Lagoy (L. 1710), venduto a Parigi il 17 aprile 1834, n. 9; dono Armand Valton, 1911.

Bibliografia

Monbeig Goguel, 1979, p. 36, tav. 21 b, tav. col.; Brugerolles, cat. mostra Parigi, 1981, p. 82; M., n. 437.

Mostre

Parigi, 1981, n. 41.

Parigi, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts. Inventario E. B. A. n. 348.

Attribuito al Salviati dalla Goguel, il foglio va datato intorno al 1545-1547 per gli stretti rapporti stilistici con i due modelli per il ciclo di Giuseppe tessuto dall'arazzeria medicea (M., n. 103; Smith, cat. mostra Detroit, 1988, p. 76, n. 32 ripr. col., e Nova, 1992/1, p. 94, fig. 20; CAT. 119): il naso aquilino dell'uomo al centro della composizione, la tipologia dei volti e la tecnica del disegno parigino corrispondono ai caratteri morfologici delle figure schizzate negli altri due studi (Uffizi, Inv. n. 656 F; M., n. 103, e proprietà privata). L'aspetto più interessante del disegno è il soggetto, che è stato sinora "censurato". Secondo la più recente monografia sull'artista (M., n. 437) il foglio rappresenterebbe una "donna nuda tra un vecchio e un giovane uomo", ma anche in passato non mancarono gli imbarazzi, se il catalogo di un'asta parigina tenuta nel 1834 descrive l'opera così: "trois demi-figures nues et groupées, dont une paraît être Jupiter" (Brugerolles). Il desiderio di fornire alla scena un'interpretazione mitologica rivela la volontà di manipolare il significato di questa rappresentazione schiettamente omosessuale. Disegni e soprattutto incisioni erotiche sono una componente importante della cultura del primo Cinquecento; tra vestimenti mitologici in chiave omosessuale, come il *Ratto di Ganimede* disegnato da Michelangelo per Tommaso de' Cavalieri nel 1532, non erano rari; ma la rappresentazione esplicita di un rapporto sessuale in cui sono coinvolti tre uomini è, per quanto ne

sappia, un esempio unico nella grafica italiana del Cinquecento.

Il disegno non lascia dubbi sulle inclinazioni sessuali di Cecchino, all'epoca trentacinquenne, ma una lettera inedita dell'archivio Salviati (comunicazione orale di Clare Robertson) rivela come l'artista avesse tentato di entrare con la forza nella stanza di una giovane donna. Comportamenti bisessuali erano molto diffusi: Benvenuto Cellini dettò la sua autobiografia – in cui abbondano incontri eterosessuali, feste con garzoni vestiti da donna e allusioni omosessuali – mentre era condannato agli arresti domiciliari per sodomia.

A. N.



Sacrificio (?) e due uomini in lotta

Penna, pennello e inchiostro bruno, mm 397 x 280.

Provenienza

Thomas Lawrence (L. 2445); acquistato nella seconda metà dell'Ottocento da Jan Bloch, Varsavia; Varsavia, Società delle Belle Arti; Varsavia, museo Nazionale.

Bibliografia

Broniewski, 1904, p. 70 (come Palma il Giovane, citato nel cat. mostra Varsavia, 1963-1964.); cat. mostra Varsavia, 1963-1964, p. 78, n. 90 (Domenico Beccafumi).

Mostre

Varsavia, 1963-1964, n. 90.

Varsavia, museo Nazionale. Inventario Rys. ob. d. 293.

La maggior parte dei fogli di Salvati non appartiene alla categoria dei disegni preparatori e i soggetti rappresentati sono a volte insoliti (si vedano, per esempio, i *Tre nudi maschili*, CAT. 71). Non è verosimile che qui siano rappresentati Abramo e Isacco poiché la vittima porta la barba; se poi le figure sono in rapporto con quanto si vede nello sfondo, la scena potrebbe rappresentare la fine di un duello, benché la vittima sembri troppo remissiva.

L'attribuzione del foglio al Salvati spetta a C. Monbeig Goguel (comunicazione orale), ma la questione della datazione è aperta poiché sono rari i disegni dell'artista in cui appare un tratteggio incrociato così fitto: tuttavia un foglio che gli si avvicina, un carro in un paesaggio sormontato da un altro carro, un disegno* ancora inedito a Darmstadt (Hessisches Landesmuseum, Inv. AE1482, penna e inchiostro bruno, mm 157 x 117) va datato intorno al 1545 per i rapporti evidenti con *Il Trionfo di Furio Camillo* nella Sala dell'Udienza a Palazzo Vecchio. Sul carro disegnato nella parte superiore sono schizzate delle figure con teste ovoidali, simili a quelle dei due contendenti sullo sfondo del foglio di Varsavia: queste figure dai crani allungati ricorrono spesso nelle opere della piena maturità e della tarda attività dell'artista.

A. N.

Carri, Darmstadt,
Hessisches Landesmuseum.





Issione e Giunone

Incisione a bulino, mm 288 × 178.
 Iscrizione in basso: *Nubiloso pensier
 arse Ixione / E in una nube spense
 quel pensiero / Che credendo goder
 la sua Giunone / Abraccio l'ombre
 dell'amato vero. / O' che felice et lieta
 visione / S'andar potea di tant' Amor
 altero / Senza sparger quel seme onde
 le torme / Nacquer di sì diverse et strane
 forme.*

Bibliografia

Bartsch, 1813, XV, pp. 99-100, n. 99
 (Caraglio?; da Perin del Vaga?); Passavant,
 1864, VI, pp. 97, 130, n. 3 (Maestro del
 monogramma XR; s. n. d'i.); Voss, 1920, I,
 p. 250 (ed. it. 1994, p. 169); Cheney, 1963,
 II, p. 636; Alpers, 1967, p. 277, fig. 33 c.;
 Ostrow, cat. mostra Providence, 1973,
 p. 81 (Caraglio; da Perin del Vaga); Borea,
 cat. mostra Firenze, 1980, *Il Primato*,
 pp. 272-273, n. 730, ripr.; Serros, cat.
 mostra Santa Barbara, 1983, pp. 34-36,
 sotto n. 11, fig. 4 (stile di Caraglio; da
 Daniele da Volterra); *Illustrated Bartsch*,
 28, p. 204, ap. 1 (99) (Caraglio?; da Perin
 del Vaga?); M., n. 19 (Caraglio).

Mostre

Firenze, 1980, *Il Primato*, n. 730;
 Providence, 1980, n. 88.

Parigi, Bibliothèque nationale de
 France, département des Estampes.
 Inventario Eb. 6b. rés. fol. (C.3285).

L'incisione venne attribuita all'ambito
 del Caraglio dal Bartsch perché il tema
 iconografico, l'amore illecito di Issione
 per Giunone, e i versi alla base di al-
 cuni esemplari della stampa si accor-
 dano bene con la celebre serie degli
Amori degli dei intagliata dall'artista
 veronese su disegni del Rosso Fiorentino
 e Perin del Vaga: tuttavia il dise-
 gno preparatorio di Salviati (ca. 1548-
 1550) risale a più di vent'anni dopo,
 quando Caraglio era già da tempo
 emigrato in Polonia. Benché l'incisione
 tratta dal foglio salviatesco sia più
 grande di quelle con gli *Amori*, si vole-
 va probabilmente continuare la serie e
 riaccendere l'interesse per immagini
 erotiche molto fortunate: in effetti la
suite venne re-incisa più volte nel corso
 del Cinquecento.

L'invenzione, attribuita ipoteticamen-
 te dal Bartsch a Perino, è stata asse-
 gnata a Daniele da Volterra da Serros
 a cui si deve la pubblicazione del dise-
 gno preparatorio nella collezione Fei-
 telson (cfr. Nova, *supra*, FIG. 4). La
 sanguigna, sciupata proprio perché

servì a produrre una controprova per
 l'incisore, è un'opera tipica di Salviati
 e conferma così l'opinione di Voss che
 l'aveva restituita all'artista fiorentino
 senza conoscere il disegno. Le dimen-
 sioni della sanguigna (mm 253 × 173)
 sono inferiori a quelle della prova qui
 esposta, ma il foglio è stato tagliato in
 basso e un esemplare dell'incisione
 nella Pinacoteca Tosio Martinengo a
 Brescia (Borea, cat. mostra Firenze,
 1980, *Il Primato*, p. 272) misura esatta-
 mente mm 262 × 171 mm: la differen-
 za in altezza si deve alle quartine ag-
 giunte sulla lastra.

L'opera illustra il mito di Issione, pa-
 dre dei centauri, che uccise il suocero
 Eioneo per non pagare il prezzo prom-
 messogli per ottenerne in sposa la fi-
 glia. Per sfuggire alla giustizia degli
 uomini Issione invocò e ottenne l'aiu-
 to di Zeus: questo è l'episodio che si
 vede in basso. Giunto nell'Olimpo Is-
 sione insidiò Giunone che per difen-
 dersi dalle sue *avances* diede a una nu-
 vola le sue forme: questa parte del mi-
 to è rappresentata in alto a destra. Nel
 centro della composizione vediamo Is-
 sione, ingannato, che "abbraccia l'om-
 bra dell'amato vero": da questo accop-
 piamento nacquero "le torme di sì di-
 verse et strane forme", come recitano i
 versi dell'iscrizione, vale a dire la stir-
 pe dei centauri. Un piccolo satiro a ca-
 valcioni di un fallico tronco d'albero
 posto sulla destra in primo piano allu-
 de alla lussuria.

La figura di Giunone deriva dall'*Auro-
 ra* di Michelangelo che Salviati aveva
 copiato a sanguigna su un foglio ora al
 British Museum (Inv. 1900-8-24-118);
 M., n. 270; cfr. Joannides *supra*, p. 54)
 e già utilizzato per decorare il soffitto
 della Sala di Apollo in Palazzo Grima-
 ni a Venezia: secondo Hirst (1963, p.
 164, nota 32) il disegno di Londra ven-
 ne eseguito nella primavera del 1539.

A. N.



Nubiloso pensier arse Ixione
 Fin una nùbe spense quel pensiero
 Che credendo goder la sua Giunone
 Abraccio l'ombre del' amato uero

O' ch felice et lieta uisione
 S' andar potea di tant' Amor altero
 Senza sparger quel seme onde le torme
 Nacquer di sì diuerse et strane forme.

Sanguigna, mm 185 × 113. Iscrizioni più tarde: 304 (cancellato), 296 e c. 181 sul verso; F. Salviati 13, sulla vecchia montatura.

Provenienza

Londra, vendita Sotheby's, 18 febbraio 1991, n. 75; New York-Londra, Colnaghi, maggio-luglio 1992, n. 8, dove è stato acquistato dall'attuale proprietario.

Bibliografia

Ongpin, 1992, n. 8, ripr.; M., n. 309; Syson, cat. mostra Londra, 1992, p. 270; Christie's, vendita di New York, 11 gennaio 1994, n. 174; Jaffé, 1994, pp. 48-50, fig. 4, ripr.

Mostre

Londra, 1992, n. 22a.

Houston, collezione privata.

Apparso sul mercato londinese nel 1991 (Sotheby's) come attribuito al Salviati, il frammento è un'importante testimonianza del primo periodo romano dell'artista: il foglio dovrebbe risalire al 1537-1538 circa, quando Cecchino non aveva ancora dimenticato la lezione sartesca. I disegni che più gli si avvicinano sono la *Sacra famiglia* (Uffizi, Inv. n. 473 F; M., n. 82), la *Rebecca ed Eleazaro* (CAT. 4) liberamente derivato da un dipinto perduto del Rosso Fiorentino e il *Cristo morto sorretto da Giuseppe d'Arimatea* già nella collezione Grahl di Vienna (M., n. 565; per una proposta di attribuzione di questo disegno a Lappoli, si veda Forlani Tempesti, 1991/2, p. 98, fig. 11): tutti questi fogli appartengono a un gruppo omogeneo di sanguigne eseguite fra il 1535 e il 1539 circa.

L'invenzione di Cecchino ebbe una certa fortuna. Alessandro Cesati riutilizzò, variandola, la figura del sacerdote in una medaglia coniata per papa Paolo III Farnese nel 1545-1546 (CAT. 112), ma il disegno salviatesco ispirò anche un'incisione del Maestro I. R. S* (ripr. Harprath, 1978, fig. 31 e cat. mostra Londra-New-York, 1992, fig. 1) catalogata dal Bartsch (1813, XV, p. 22, n. 1; *Illustrated Bartsch*, 28, p. 31, n. 1 [22]), nel volume dedicato alla scuola di Marcantonio Raimondi. Secondo il Bartsch l'incisione rappresenterebbe sant'Ambrogio e l'imperatore Teodosio; tuttavia il vecchio non indossa gli abiti arcivescovili e la scena potrebbe invece illustrare Alessandro

Magno che s'inginocchia ai piedi del sommo sacerdote di Gerusalemme oppure Alessandro davanti al sacerdote di Ammon, un'idea già avanzata da Gere (1969, p. 97, nota 1). Gere non si era però accorto che Pouncey (1949, p. 236) e Popham avevano già proposto Salviati quale autore dell'invenzione e pensò pertanto che l'incisione potesse riprodurre un progetto perduto di Taddeo Zuccari per l'affresco eseguito dall'artista in Palazzo Caetani a Roma (notizie fornite da chi scrive e pubblicate da S. Ongpin). Il dipinto di Taddeo è in ogni caso utile per datare l'incisione, poiché ne è una chiara derivazione.

L'incisione, che fra l'altro riproduce il tempio di San Pietro in Montorio nello sfondo, conferma l'idea secondo la quale Salviati disegnò l'intera composizione del verso della medaglia realizzata da Alessandro Cesati per Paolo III (si veda CAT. 112). La sua "firma" si riconosce nella decorazione dell'elmo di Alessandro: mentre il Cesati ebbe qualche difficoltà nel riprodurre su una medaglia di cinque centimetri di diametro tutti i dettagli dell'estrosa fantasia salviatesca, l'incisore è riuscito a cogliere meglio alcuni particolari del disegno originale come la sfinge del cimiero; essa corrisponde abbastanza fedelmente a quella schizzata nel modello per un elmo oggi al Louvre (CAT. 105), situabile intorno al 1545 (Monbeig Goguel, 1972, pp. 116-117, n. 138).

A. N.

Maestro I. R. S (da Francesco Salviati),
Alessandro Magno s'inginocchia
davanti al sommo sacerdote.





Alessandro Cesati

(Cipro, ? - Cipro, ?, tra il 1564 e il 1574)

**Diritto: Paolo III Farnese
Rovescio: Alessandro Magno
s'inginocchiata ai piedi del
sommo sacerdote**

Medaglia di bronzo con bordo perlinato; diametro: mm 51. Iscrizione sul diritto: *PAVLVS. III. PONT. MAX. AN. XII*; in caratteri più piccoli, in greco: *Alexandros./Epoiei* (dietro il piviale). Motto sul rovescio: *OMNES. REGES. SERVIENT. EI.*

Bibliografia

Vasari, 1550, a cura di Bellosi e Rossi, 1986, p. 811; Vasari, BB, V, p. 628; Forrer, 1904, p. 390; Hill, 1920 (ed. 1978), p. 90; Habich, 1922, pp. 116-117; Harprath, 1978, pp. 27-28; De Caro Balbi, 1980, p. 230; Pollard, cat. mostra Arezzo, 1981, VII, p. 216, n. 34, figg. 335-336; Pollard, 1984-1985, II, pp. 986-987, n. 524; Ongpin, 1992, sotto n. 8; Robertson, 1992, p. 63; Syson, cat. mostra Londra, 1992, p. 270; Jaffé, 1994, pp. 48-50, fig. 4a.

Parigi, Bibliothèque nationale de France, cabinet des Médailles, Médaille papale, n. 190.

L'11 dicembre 1547 Annibal Caro (ed. 1957-1961, II, pp. 50-51) inviò al Vasari una lettera nella quale gli ricordava la promessa fatta ad Alessandro Cesati – incisore di gemme, cammei, conî per monete e medaglie – d'immortalarlo nelle *Vite* allora in fase di stesura. Vasari mantenne la parola e per esaltarle le straordinarie qualità artistiche del Cesati scelse proprio questa medaglia, forse coniatata per celebrare l'apertura del Concilio di Trento (13 dicembre 1545): l'originale, verosimilmente dorato come le celebri medaglie coniate dal Cellini per papa Clemente VII, è probabilmente andato perduto, ma oltre al bronzo qui esposto (conosciuto attraverso diversi esemplari) si conosce anche una prova in argento su anima di piombo oggi al Bargello (Inv. 6262; P I 402). Vasari scrive nel 1550 (ed. 1986, p. 811): “e chi vuole finire di stupire ne' miracoli suoi, miri una medaglia fatta a Papa Paulo III, la quale di bontà e di similitudine è perfettissima, come ancora il meraviglioso rovescio di quella vedrà condotto. La quale da Michele Agnolo, presente me, veduta, fu detto essere venuto l'ora della morte nell'arte, non pensando poter veder meglio”. Il testo della prima edizione delle *Vite*, piuttosto goffo e poco chiaro, fu scritto senza dubbio dal Vasari. Nella seconda edizione (1568) il passo è stato corretto, forse da uno dei collaboratori dello storico

aretino. Il testo recita così: “e chi vuole stupire de' miracoli suoi, miri una medaglia fatta a papa Pavolo Terzo del ritratto suo, che par vivo, col suo rovescio dov'è Alessandro Magno che, gettato a' piedi del sommo sacerdote di Ierosolima, lo adora: che son figure da stupire e che non è possibile far meglio; e Michelagnolo Buonarroti stesso guardandole, presente Giorgio Vasari, disse che era venuto l'ora della morte dell'arte, perciò che non si poteva veder meglio” (BB, IV, p. 628). *Hierosolyma* significa Sacra Solima, Gerusalemme, e l'episodio di Alessandro che s'inginocchiata ai piedi del sommo sacerdote Iaddus viene narrato da Giuseppe Flavio. Il significato simbolico del gesto di Alessandro viene reso esplicito dall'iscrizione (*Omnes reges servient ei*), liberamente derivata dal Salmo 72 (71), che sottolinea la sottomissione del potere temporale a quello religioso: come ha notato Harprath (1978, p. 28, n. 47), il salmo era fra le preghiere preferite di papa Paolo III. Sempre per quanto concerne l'iconografia, le gesta eroiche di Alessandro, nome di battesimo del papa, vennero utilizzate sia dagli adulatori della corte sia dagli iconografi come Caro, incaricati di elaborare programmi eruditi per le decorazioni ad affresco commissionate dai Farnese come per esempio la Sala Paolina in Castel Sant'Angelo. In questo caso tuttavia è Alessandro, quale esempio di umiltà, a inginocchiarsi ai piedi del sommo sacerdote che agisce come “figura” del papa in un sottile gioco di allusioni e di rimandi. È inoltre possibile che nel privato dell'ambiente farnesiano il gioco di riferimenti personali si sia spinto a un altro livello: Alessandro non era solo il nome di Paolo III, ma anche quello dell'artista.

Il Cesati, fra gli amici più stretti del Caro, è ricordato spesso e con affetto nel suo epistolario. Alessandro fu uno dei più colti e ammirati intagliatori di gemme del suo tempo (Kris, 1929, pp. 74-75; per il suo oroscopo, si veda il *Tractatus astrologicus* di Luca Gaurico pubblicato a Venezia nel 1552), ma come molti colleghi utilizzava invenzioni e disegni altrui. In questo caso egli si servì di un foglio a sanguigna eseguito dal Salviati (CAT. 111).

La medaglia venne coniatata fra l'otto-

bre del 1545 e l'ottobre del 1546, come indica l'iscrizione sul recto, ma il progetto di Cecchino risale a qualche anno prima. Lo stile della sanguigna, ancora vicino ad Andrea del Sarto, suggerisce una data intorno al 1537-1538 e si deve notare che il Cesati apportò qualche modifica: per esempio, il braccio sinistro del sacerdote non è piegato per benedire, come nel disegno e nell'incisione che ne è stata derivata, bensì steso quasi ad ammonire. In via d'ipotesi si può sostenere che il Salviati eseguisse il disegno per un altro progetto, forse un cristallo per una cassetta simile a quella conservata a Capodimonte, e che il Cesati lo sfruttasse in un secondo momento per la medaglia. Lo scenario è plausibile, se si pensa che nel 1540 Cesati chiese al Caro, allora in Romagna in visita presso l'intagliatore di cristalli Giovanni Bernardi da Castelbolognese, di procurargli alcuni disegni affidati allo stesso Bernardi da Perin del Vaga (Caro, ed. 1957-1961, I, p. 178). La circolazione dei modelli nell'ambiente farnesiano è un fenomeno ben noto che interessò la produzione di medaglie, oreficerie, stucchi, stampe, miniature e altro ancora; che il Cesati riutilizzasse uno schizzo tracciato per un altro progetto, non necessariamente ma verosimilmente commissionato dai Farnese, rientra nella norma.

Le comparse che circondano i protagonisti della scena meritano un'ultima osservazione. Benché il disegno frammentario del Salviati rappresenti soltanto il sacerdote, non c'è dubbio che a lui spetti l'ideazione dell'intera scena: i profili dei soldati alle spalle di Alessandro, i volti degli assistenti del sacerdote con i loro curiosi copricapi e il tempio sullo sfondo appartengono al suo repertorio.

A. N.

