

ALESSANDRO NOVA

## OCCASIO PARS VIRTUTIS CONSIDERAZIONI SUGLI AFFRESCHI DI FRANCESCO SALVIATI PER IL CARDINALE RICCI

Solo in questi ultimi anni sono state adeguatamente analizzate la personalità e l'opera di Francesco Salviati<sup>1</sup>, ma rimangono ancora alcuni aspetti oscuri della carriera del pittore fiorentino che devono essere vagliati dalla critica. Soprattutto l'importante nodo del rapporto fra l'artista e i suoi committenti necessita di essere studiato in modo più approfondito, poiché solo un'indagine di questo genere può chiarire i significati, più o meno reconditi, che sono alla base dei grandi cicli decorativi realizzati da Francesco verso la metà del XVI secolo a Firenze e a Roma.

In questa sede ci occuperemo del ciclo di affreschi commissionatogli dal cardinale Giovanni Ricci da Montepulciano per la Sala dell'Udienza del palazzo, oggi proprietà del marchese Sacchetti<sup>2</sup>, che il ricco prelado aveva acquistato e fatto ampliare in via Giulia a Roma<sup>3</sup>. La scelta di via Giulia non era stata casuale, ma determinata dalle nuove necessità di prestigio dell'appena eletto cardinale, e soprattutto della sua volontà di trovarsi non lontano dalla corte di papa Giulio III Del Monte, alloggiata nel Palazzo Apostolico, e nello stesso tempo vicino alla corte dei Farnese. La protezione di queste due potenti famiglie fu infatti di grande importanza per la carriera del Ricci<sup>4</sup>. Le sue decisioni, sia nel campo politico che in quello specificamente artistico, furono sempre condizionate dai legami che lo unirono strettamente alle grandi corti romane<sup>5</sup>.

Gli affreschi di Palazzo Ricci-Sacchetti, a lungo ignorati dalla critica<sup>6</sup>, sono stati fatti oggetto di un'ampia e recente monografia a cura di Catherine Dumont<sup>7</sup>, che si è particolarmente interessata ad alcuni aspetti formali e strutturali

dell'opera<sup>8</sup>. Non sono stati invece presi in considerazione i legami culturali del Ricci e del Salviati, né il particolare significato degli affreschi in relazione alla loro collocazione e agli stretti rapporti che intercorsero fra Giulio III e il Ricci; rapporti che ritengo fondamentali per comprendere la straordinaria complessità culturale di questo ciclo decorativo.

Giovanni Ricci fu senza dubbio una delle eminenti personalità della vita diplomatica del XVI secolo<sup>9</sup>. Di umili origini ed entrato giovanissimo a far parte della corte romana dei Del Monte, suoi conterranei<sup>10</sup>, coprì nella sua lunga carriera tutti i più delicati incarichi amministrativi dello Stato pontificio.

Fu dapprima al servizio della Camera Apostolica, quindi uomo di fiducia di Paolo III e della famiglia Farnese e mediatore di pace presso le corti di Carlo V e Francesco I, nunzio apostolico in Portogallo e in Spagna, infine, una volta tornato a Roma, tesoriere generale e cardinale, candidato alla Tiara Pontificale.

Questa eccezionale ascesa fu determinata dalle sue grandi capacità in campo finanziario e amministrativo, che gli assicurarono la stima e il favore di tutti i pontefici (fatta eccezione per Paolo IV) succedutisi sulla cattedra di Pietro durante la sua lunga carriera diplomatica. Non fu però un uomo colto: privo di un'educazione umanistica, i suoi numerosi impegni lo tennero lontano dai circoli letterari e dalle accademie. Nonostante ciò, il Ricci divenne uno dei più grandi collezionisti del tempo, profondamente attratto dalle 'rarità', e, da uomo pragmatico quale era, sempre conscio dell'utile che poteva derivare da una collezione di oggetti rari e preziosi che oltre ad essere simboli di prestigio sociale, si potevano anche donare in cambio di un favore personale o di un aiuto politico<sup>11</sup>.

Le sue collezioni, di cui era giustamente orgoglioso, furono formate con gusto eclettico: nel suo palazzo erano conservati pochissimi dipinti, per lo più di non grande qualità, ma abbondavano gli oggetti curiosi. Il lungo soggiorno come nunzio apostolico in Portogallo gli consentì di collezionare tutte le rarità che giungevano nel porto di Lisbona dalle lontane Indie: da pappagalli, canarini e gatti il cui valore

consisteva nella novità delle razze, ai corami, ai tappeti, ai tavolini intarsiati di madreperla, e soprattutto alle preziose porcellane cinesi di cui diventò il più noto collezionista di Roma, senza escludere neppure i rinomati dolci del Portogallo, allora giudicati delle vere e proprie rarità<sup>12</sup>. A un uomo come lui, un uomo che 'no tiene ningunas letras'<sup>13</sup>, come ebbe a caratterizzarlo l'ambasciatore spagnolo Requesens, e un vero *self-made-man* come lo ha giustamente definito Jacques Martin<sup>14</sup>, non poté sfuggire il significato prestigioso di possedere ricche collezioni in cui gli oggetti riuniti costituivano simboli del valore e del potere del loro possessore, poiché erano considerati, come ebbe a dire lo Schlosser, 'fattori di portata sociale'<sup>15</sup>.

Negli affreschi commissionati al Salviati non ritroviamo soltanto la rappresentazione degli oggetti delle sue collezioni, ma anche le medesime caratteristiche del suo gusto di collezionista: l'enumerazione eccessiva e l'amore per il particolare prezioso. Si comprende allora come la scelta del cardinale non potesse cadere che sul Salviati, non solo perché Francesco aveva già lavorato per i suoi amici e protettori<sup>16</sup>, ma anche perché poteva divenire e divenne in effetti il naturale interprete di quel gusto per il prezioso e il curioso che soddisface i desideri e le aspirazioni del Ricci. Nessun altro artista, nella Roma degli anni '50, avrebbe potuto essere più 'capriccioso e vario'<sup>17</sup> nel modo di vestire le sue figure, nelle acconciature, nei calzari, e in ogni altra sorta di ornamenti.

L'incontro fra questi due uomini fu straordinariamente felice<sup>18</sup>.

Le storie rappresentate nei rotoli verticali, ispirati all'arte dell'estremo oriente<sup>19</sup>, e nei finti quadri che corrono tutt'intorno alla Sala dell'Udienza del cardinale non pongono particolari problemi iconografici<sup>20</sup>, in quanto rispettano fedelmente il testo dei due libri di Samuele in cui sono narrati i fatti della vita di David. Tali episodi però non vengono esposti secondo un ordine cronologico, ma, come ha notato la Dumont, ognuna delle pareti è dedicata a un determinato personaggio legato alla vita del re: la prima a Saul, la seconda a Betsabea, le altre ad Absalom e al re stesso. Da

notarsi che le prime tre pareti sono rispettivamente dedicate anche alla gioventù, maturità e vecchiaia di David.

Le complicazioni iconografiche sorgono invece quando ci si rivolge alle due grandi figure allegoriche che il Salviati dipinse su uno dei lati minori della stanza, quello prospiciente vicolo del Cefalo /*tavole 28, 29*/, sopra gli stipiti delle finestre. All'estrema sinistra della parete, per chi guarda, dipinse il *Καιρός*, la personificazione greca dell'Occasione: torneremo fra breve su questa figura allegorica che costituisce, come vedremo, la figura chiave dell'intera decorazione pittorica. Quanto ai due 'ignudi' sulle finestre è fuor di dubbio che essi abbiano un significato allegorico da porsi in relazione col *Καιρός*, anche se la totale mancanza di attributi fa scartare l'ipotesi di una loro possibile identificazione con specifiche raffigurazioni allegoriche<sup>21</sup>. Pur non costituendo delle precise personificazioni, essi hanno un significato allegorico determinato dal loro stato di quiete e di abbandono.

In effetti la figura affrescata sulla parte destra della parete /*tavola 29*/ sembra simboleggiare il Sonno non solo per la sua posizione di riposo, ma anche se si considera che Annibal Caro, nella sua lettera a Taddeo Zuccaro contenente le istruzioni per la decorazione del Palazzo Farnese di Caprarola, descrive il Sonno come 'un giovine di tutta bellezza; perché bellissimo e placidissimo lo fanno: ignudo, secondo alcuni, e secondo alcun'altri, vestito di due vesti: una bianca di sopra, l'altra nera di sotto'<sup>22</sup>.

Questo documento è di grande importanza poiché indica che nel circolo farnesiano, di cui tanto Francesco<sup>23</sup> quanto il cardinale facevano parte, la figura allegorica del Sonno, spesso rappresentata come un vecchio barbuto, poteva invece essere simboleggiata da un bellissimo giovane come in Palazzo Ricci<sup>24</sup>.

Per quanto riguarda l'altro 'ignudo' le difficoltà interpretative sono maggiori, e possiamo solo notare il suo stato di abbandono che lo apparenta alla figura analoga<sup>25</sup>.

Qualunque sia il loro significato preciso, lo stato di torpore di questi due 'ignudi' li contrappone al *Καιρός* e al contempo li collega alle due soprastanti storie di David, storie che si svolgono entrambe di notte e che riguardano il sonno

di quelli che potremmo definire l' 'eroe positivo' e l' 'eroe negativo' del ciclo, David e Saul. La prima scena raffigura infatti i tre messi di Saul che si recano da David per trucidarlo /tavola 30/, mentre quest'ultimo avvisato dalla moglie Mical ('Se tu non salvi la tua vita questa notte, domani mattina sarai messo a morte!' <sup>26</sup>) fugge dalla sua casa per mettersi in salvo <sup>27</sup>. La seconda /tavola 31/ rappresenta David che risparmia la vita di Saul: 'David prese la lancia da presso il capo di Saul e la brocca dell'acqua, e [Abisai e David] se n'andarono. Nessuno vide, nessuno s'accorse, nessuno si svegliò. Dormivano tutti, perché un profondo sonno di Jahve era caduto su di loro' <sup>28</sup>.

Si deve notare come David scampi al pericolo calandosi dalla finestra, cogliendo così l'occasione che gli si è presentata, e come invece Saul, profondamente addormentato, si salvi solo grazie alla magnanimità e alla giustizia di David. Le storie sono complementari e alludono al concetto che chi sta sempre all'erta coglie le occasioni propizie e si costruisce la propria fortuna <sup>29</sup>.

Tutto ciò che è rappresentato su questa parete appare connesso alla personificazione del *Kαῖρός* <sup>30</sup>, riconoscibile dalle ali affisse ai piedi e sulle spalle, e dalla bilancia tenuta in equilibrio sulla lama di un rasoio. La traduzione letterale del termine greco è quella di 'opportunità', 'occasione', 'momento favorevole'. Si tratta di una concezione diversa da quella di *χρόνος*, cioè dalla concezione continua del tempo <sup>31</sup>. *Καῖρός* significa invece il momento propizio, e i suoi attributi indicano come questo sia fuggevole. Suo tipico segno di riconoscimento è il lungo ciuffo che ne adorna la testa calva: ciò significa che l'Opportunità deve essere colta quando si presenta, poiché, una volta passata, non è più possibile riacciuffarla dal momento che la sua nuca è calva. La precarietà del momento è ribadita dalla bilancia che si mantiene in un difficile equilibrio sulla lama affilata del rasoio <sup>32</sup>.

La figura dipinta da Salviati ha però un significato più complesso: se la si guarda con attenzione ci si accorge che la bilancia è mantenuta in perfetto equilibrio dalla mano destra del *Καῖρός*, che è contemporaneamente impegnato a puntare verso il basso il dito indice della sua mano sinistra. Probabilmente sta indicando il vaso che, durante il Rinasci-

mento, era considerato soprattutto un simbolo della Fortuna o della Nemesis<sup>33</sup>, ma che poteva ugualmente costituire un attributo dell'Occasione<sup>34</sup>. Inoltre, contrariamente al solito, il *Καίρως* non è posto sopra una ruota o una sfera, ma appoggia il piede sinistro su un cubo che nei libri di emblemi era inteso come sede della virtù: 'SEDES VIRTUTIS QUADRATA'<sup>35</sup>. Ciò vuole significare che la buona occasione si presenta solo all'uomo virtuoso che se la sa costruire con pazienza.

Il *Καίρως* costituisce la figura chiave dell'intero ciclo in quanto arricchisce i numerosi legami che intercorrono fra la figura del committente, allora appena creato cardinale<sup>36</sup>, e quella dell'eroe David, ma soprattutto è connessa al medaglione della Fortuna dipinto su un'altra parete della sala /tavola 33/. Esso reca incisa l'iscrizione 'FORTUNA VINC'<sup>37</sup>, e la dea è rappresentata con un timone nella mano destra, mentre sul suo lato sinistro è posta una sfera. Come ha notato la Dumont, l'elmo 'conferisce alla Fortuna i tratti di Pallade'<sup>38</sup>: ciò significa che la Fortuna è compagna della Virtù e quindi illustra il detto di Livio 'Fortes Fortuna Adiuvat'. Quindi in essa il Ricci riassume la sua filosofia di vita: si è fortunati e si colgono le occasioni favorevoli solo se si è virtuosi e combattivi<sup>39</sup>. Nel Rinascimento italiano, come ha scritto Dahlbaeck, 'David è l'incarnazione di un nuovo tipo d'uomo dotato di un bisogno considerevolmente accresciuto di difendere la sua personalità, la sua indipendenza, di manifestare la sua individualità'<sup>40</sup>.

Bisogna anche ricordare come la Fortuna e l'Occasione, la divinità latina corrispondente al *Καίρως* greco, tendano a sovrapporsi e a fondersi nell'iconografia rinascimentale<sup>41</sup>. Qui invece le due figure rimangono separate pur essendo entrambe legate alla nozione di Virtù, in quanto ciò che è realmente importante in questo ciclo è lo stretto nesso che corre tra la Virtù, l'Opportunità e la Fortuna.

È possibile collegare l'insistenza su questi motivi a fatti specifici concernenti la vita del cardinale.

Durante la sua carriera il Ricci si era sempre dovuto occupare di incarichi che riguardavano l'amministrazione e l'utilizzazione del denaro dello Stato e delle famiglie che aveva servito. Quest'attività aveva fatto sì che molto spesso

i suoi avversari sollevassero dubbi sull'onestà dei suoi guadagni, tanto che appena eletto Paolo IV Ricci abbandonò in gran fretta la città nel timore che si volesse procedere contro di lui, essendo stato ordinato un controllo sulla provenienza del suo patrimonio. In quest'occasione, nel 1556, egli scrisse una breve autobiografia ad uso familiare, la cui preoccupazione principale consistette nel ricordare la lealtà del suo comportamento e l'onestà della sua attività finanziaria<sup>42</sup>.

Già dai tempi dei suoi primi incarichi in Spagna vari sospetti erano stati avanzati intorno all'operato del Ricci<sup>43</sup>; le illazioni dovettero aumentare quando fu nominato tesoriere generale da Giulio III<sup>44</sup>. Nei primi tempi del pontificato, essendo lo Stato rimasto praticamente impoverito, Ricci ricorse all'aiuto di alcuni banchieri, molti dei quali erano suoi amici personali, come Bindo Altoviti e Tommaso Marino; quest'ultimo riuscì, sempre con l'appoggio del cardinale, ad ottenere numerosi benefici dal papa. Nel 1554 il Marino prestò 'gratuitamente' a Giulio III 30.000 scudi, ottenendone nell'aprile dello stesso anno la nomina a depositario generale dei Monti novennali di Roma<sup>45</sup>. Tali i motivi per cui si sospettò che il Ricci avesse sfruttato queste operazioni finanziarie per ottenere dei vantaggi economici personali. Nell'autobiografia il cardinale si difese — 'noi non vedemone toccamo mai danari' — ripetendo quanto già aveva affermato riguardo ai precedenti incarichi che lo avevano visto al centro delle polemiche.

Il Ricci scelse quindi di rispecchiarsi nella figura del re di Israele perché simili erano i casi della loro vita: come David, figlio di pastori, e quindi di umili origini, aveva conquistato il potere, così Giovanni Ricci era stato creato cardinale pur avendo origini modeste; ma il prelato, proprio allora elevato alla porpora, volle specificare di avere raggiunto questo scopo non con mezzi disonesti, ma grazie alle sue virtù e alla sua capacità di cogliere l'occasione favorevole. Ecco che tutto si ricollega al dio greco *Καῖρός* che, come sinonimo di momento propizio, è legato anche a tutte le imprese che esaltano il riccio, animale araldico del cardinale<sup>46</sup>, su cui si riversano i doni dell'Abbondanza /tavole 36-40/.

Torneremo fra breve sul significato di queste imprese. Prima ci dobbiamo chiedere quali siano stati i motivi che spinsero il Ricci e il Salviati a scegliere come decorazione della sala le storie di David. In parte una risposta è già stata data dalla Dumont che ha fatto notare come risultassero chiaramente paralleli i destini delle loro vite. Ma David, per le sue virtù guerriere, venne anche considerato, come ha notato Ellis Waterhouse, un eroe tipologico della Controriforma<sup>47</sup>. A Roma e nei dintorni gli vennero dedicati in questi stessi anni numerosi cicli decorativi: come nella parte originale di Palazzo Barberini; in Palazzo Santacroce a Oriolo Romano (vicino al lago di Bracciano); in Palazzo Caetani a Cisterna<sup>48</sup>.

Nel ciclo di via Giulia si sovrappongono e si sposano felicemente due significati, quello privato e quello pubblico. La duplice possibilità di interpretazione è determinata dalla funzione<sup>49</sup> dell'ambiente che accoglie gli affreschi: la sala era parte di un palazzo privato, ma era anche un luogo di rappresentanza dove il cardinale era solito ricevere coloro che gli chiedevano udienza.

Questa duplice funzione viene confermata dalle imprese che corrono lungo le pareti della sala: esse si riferiscono evidentemente al proprietario del palazzo in quanto rappresentano varie divinità che spargono sull'animale araldico del Ricci i doni dell'Abbondanza<sup>50</sup>. Questo tema dell'abbondanza e della prosperità viene ribadito dai festoni di fiori e di frutta che riempiono ogni spazio libero delle pareti, ma soprattutto dalle due stupende cornucopie e dai due meravigliosi cestini<sup>51</sup> ricolmi di frutta e di spighe di grano che fiancheggiano il medaglione della Fortuna /tavola 33/. L'insistenza su questi temi è così accentuata che non può riferirsi solamente ai fatti privati del Ricci, soprattutto se poniamo mente ancora una volta alla funzione della stanza<sup>52</sup>.

In effetti questi temi sono da ricollegare direttamente alla politica che caratterizzò il pontificato di Giulio III, il grande protettore di Ricci. Il Del Monte venne eletto in un momento di straordinarie difficoltà economiche e di grandi carestie, che non erano certo una novità nella vita dell'Europa e dell'Italia del Cinquecento. 'Il Mediterraneo non è mai vissuto sotto il segno dell'abbondanza' ha scritto Fernand



Braudel, ma in questi anni Roma fu colpita da una carestia particolarmente grave<sup>53</sup>. Nonostante ciò alla città non mancò il denaro per organizzare una mascherata allegorica in onore del nuovo pontefice<sup>54</sup>. Veniamo a sapere dal diario di Cola Colleine<sup>55</sup> che il corteo era aperto da 300 uomini che marciavano recando una 'palata' di pane ciascuno; seguivano poi 500 sacchi di grano e in ultimo due cocchi con i pifferi e un talamo bellissimo con un bambino che gridava 'ABBONDANTIA'. Venivano poi tutti i fornai di Roma e i molinari a cavallo, mentre una schiera di putti, vestiti da ninfe, recava le chiavi dei magazzini. Un carro trionfale con la statua della Giustizia era trascinato da dodici fanciulli e da quattro ninfe, e per finire, la mascherata era chiusa da una moltitudine di portatori di grano che urlavano: 'evviva l'abbondanza'.

Questa caratteristica non verrà mai meno durante tutto il pontificato di Giulio III. Grazie a grandi quantità di grano importato egli riuscì a debellare le carestie, e la sua politica fu sempre tesa ad accattivarsi le simpatie popolari<sup>56</sup>. La propaganda pontificia si basò soprattutto sul tema dell'abbondanza, e si può dire che la prima preoccupazione del programma politico di Giulio III sia stata quella di non fare mai mancare il necessario ai suoi sudditi in modo da 'feminire' il popolo.

Ma c'è di più. Sappiamo dal diario *Triomphante festa fatta dalli Sig.ri Romani per la creatione di P. Iulio III*<sup>57</sup>, di autore anonimo, che, in occasione delle feste per l'incoronazione, si organizzò nel Palazzo dei Conservatori un teatro ornato da grandi tele che rappresentavano le imprese di Giulio Cesare 'alludendosi al Papa che si chiamava anche Giulio'. Le varie scene si riferivano alla liberalità e alla magnanimità del pontefice, e auspicavano tempi di prosperità e di abbondanza per il popolo romano<sup>58</sup>.

La mia convinzione che l'insistenza sul tema dell'abbondanza in Palazzo Ricci-Sacchetti sia legata alla figura di Giulio III e al suo programma politico viene confermata anche dalla impresa del Del Monte, cioè una Prudenza che coglie la Fortuna per i capelli<sup>59</sup>. Non è superfluo notare come il Vasari, che fu in amichevoli rapporti con il pontefice fin dai tempi in cui questi era arcivescovo di Siponto<sup>60</sup> e uno degli artisti da lui patrocinati<sup>61</sup>, ricordi nelle *Vite* che Taddeo

Zuccaro dipinse alla vigna di papa Giulio <sup>62</sup> 'una Occasione, che avendo presa la Fortuna mostra di volerle tagliare il crine con le forbice: impresa di quel papa' <sup>63</sup>. Nonostante l'imprecisione del Vasari, risulta evidente che anche la reale impresa del papa mirava a contrapporre alla Fortuna un'immagine di Virtù <sup>64</sup>: chi è prudente coglie la Fortuna o l'Occasione, dato che, come abbiamo visto, nei libri di emblemi dell'epoca gli attributi e il significato di queste due figure vennero talvolta a sovrapporsi <sup>65</sup>. Si tenga presente inoltre che il medaglione della Fortuna-Pallade /tavola 33/, emblema della famiglia Del Monte <sup>66</sup>, è araldicamente fiancheggiato dalle ricche cornucopie simbolo di Abbondanza.

Così il cerchio si chiude in un accordo perfetto fra i diversi livelli di interpretazione: da un lato la glorificazione personale del proprietario del palazzo, dall'altra l'esaltazione del suo *signore* e protettore e del suo programma politico di cui il cardinale era uno dei principali responsabili.

Nella sua monografia più volte citata, la Dumont ha avuto il merito di non avere analizzato il ciclo isolatamente, ma alla luce dello sviluppo dei grandi cicli decorativi compiuti durante la prima metà del secolo. La studiosa ha posto la sua attenzione soprattutto 'sur les rapports que certaines fresques maniéristes entretiennent avec leur support architectural' partendo dalla Stanza della Segnatura dove, secondo la Dumont, gli affreschi coincidono esattamente con la parete per cui sono stati creati, per giungere a quelli di Palazzo Ricci-Sacchetti dove 'la peinture murale n'est plus étroitement unie à la paroi qui lui sert de support; elle a acquis un mode d'existence qui n'est pas conforme à sa nature première. C'est là que réside le principal intérêt du décor de Salviati' <sup>67</sup>.

La Dumont si è però limitata a descrivere questo processo senza prendere in considerazione il problema della elaborata concezione dello spazio che è alla base dei cicli decorativi creati dal Salviati verso la metà del secolo. Bisogna invece insistere sullo stretto legame che unisce questa nuova concezione spaziale a una sempre maggiore conoscenza dell'antico da parte degli artisti e a un sempre più accentuato gusto per il raro e il curioso da parte dei committenti.

Infatti agli inizi degli anni '40 si assiste alla creazione di nuovi assetti decorativi più ricchi e più adatti all'ornamentazione delle grandi sale di rappresentanza dei palazzi del tempo. Si afferma un nuovo gusto: le pareti non sono più chiaramente strutturate, scandite, ma troviamo l'affastellarsi di colonnati e di statue, di arazzi, di erme, e il sovrapporsi di fiocchi, cartigli, festoni di frutta, figure allegoriche. Tutto ciò riflette il gusto dell'epoca per la catalogazione e la collezione, richiamando non tanto i 'moderni Antiquarii' (Aldrovandi) dove vengono conservate più o meno disordinatamente le numerose scoperte archeologiche, quanto i contemporanei studioli decorati con oggetti raffinati e preziosi, dove l'apparente disordine testimonia il grande amore per un collezionismo eclettico, animato dalla curiosità per il meraviglioso e il raro.

Lo spirito che informò queste grandi collezioni fu profondamente contraddittorio poiché da un lato si ebbe una precisa coscienza dell'importanza storica del proprio passato e delle proprie tradizioni<sup>68</sup>, dall'altro gli stessi collezionisti non ebbero alcuno scrupolo nel distruggere importanti testimonianze di questo stesso passato<sup>69</sup>. Così se in un passo delle sue *Memorie* l'antiquario Flaminio Vacca poté ricordare con orgoglio il giorno in cui i Romani, risentiti dal fatto che i frati di Santa Maria Nova avessero alzato due muri che incorporavano il Colosseo nel loro monastero, 'andarono a furor di Popolo a gettar le mura, che lo chiudevano, facendolo commune, come al presente si vede'<sup>70</sup>, in un altro passo della stessa opera si lasciò sfuggire, descrivendo il ritrovamento vicino al tempio di Caio e Lucio di molte statue antiche di notevole pregio e di grandi dimensioni, che 'quel che più mi piacque vedere, [furono] due Accette, da una banda facevan testa, e dall'altra avevano il taglio a guisa di Alabarda... Io fui padrone di tutti e due... Credo che fossero armi de' Goti', cioè dei barbari. All'antiquario non interessavano le grandi statue che abbondavano per tutta Roma, bensì questi piccoli oggetti che molto probabilmente avrebbe potuto vendere come curiosità ad un prezzo assai elevato.

Eppure Roma era la città dove era stato fondato il primo museo pubblico, il Museo Capitolino, e dove le collezioni private erano aperte a tutti coloro che si interessassero di

antichità. Se però entriamo insieme alle guide dell'epoca nei palazzi che conservavano queste raccolte, ci accorgiamo che esse erano tutt'altro che omogenee, e che le memorie dell'antichità classica erano mescolate ad un'incredibile quantità di oggetti strani e curiosi che quanto più erano rari tanto più arrecavano fama e prestigio al loro possessore. I collezionisti amavano ricordare quale esempio di primo museo di storia naturale l'arca di Noè, e uno degli esempi più citati era quello del museo di Ptolomeo ad Alessandria che riuniva una biblioteca, uno zoo e un orto botanico<sup>71</sup>; in corrispondenza di ciò si possono ricordare i famosi serragli di Leone X in Vaticano, e quello di un altro Medici, il cardinale Ferdinando<sup>72</sup>. Parallelo allo sviluppo delle ville suburbane fu quello degli orti botanici: famosa rimase Villa Giulia dove venivano coltivate piante rare da fiore e da frutta, e noto era anche il 'Viridarium cardinalis Montis Politiani', cioè il giardino di Villa Medici, arricchito di piante esotiche dal Ricci, e dai suoi eredi ceduto insieme alla villa a Ferdinando de' Medici<sup>73</sup>.

Le *Wunderkammern* poi non furono solo un fenomeno nordico. Basta infatti sfogliare l'opera, più citata che letta, di Ulisse Aldrovandi sulle collezioni romane di statue antiche per rendersi conto come questo tipico gusto si fosse sviluppato contemporaneamente in Italia: a prima vista ci imbattiamo in un arido elenco delle collezioni di antichità che si trovavano sparse per tutta Roma (Aldrovandi ne conta più di novanta). Però chi abbia la pazienza di leggere quest'opera dal principio alla fine ne ricava un'enorme quantità di dati non solo sulle statue antiche allora visibili a Roma, ma soprattutto su come fossero decorati gli studioli e su quale concezione di gusto fossero organizzati. Allora si viene a sapere che accanto agli antichi reperti si poteva ammirare in casa del Reverendissimo di Cesis, in Borgo San Pietro, 'uno idolo negro in forma di una Scimia: E piu di sotto sono duo Crocodili del medesimo marmo'. Nel suo studio poi era conservato 'un quadro grande ornato tutto sodo, e intersiato di minutissimi lavori; nel cui mezzo si vede dipinta la testa del Re Francesco, che si vede à prospettiva' (si tratta evidentemente di un'anamorfose). Sempre in questo studio 'da l'una colonna à l'altra sono gli ordini pieni di libri

di diverse facultà' a cui troviamo mescolati specchi, vasi antichissimi di alabastro orientale ('una cosa rara al mondo' li definisce l'Aldrovandi) e numerose teste di imperatori romani. Nella camera del Cesi si poteva invece ammirare 'in un canto vicino alla finestra... un quadretto d'una tavola di noce con uno quadro in mezzo di marmo di mischio molto ben fatto, sopra la quale vi sta una testa di Faustina col petto, antica bellissima e rara'.

È forse più interessante entrare in casa del Reverendissimo Gerolamo Gaddi dove sono custodite numerose curiosità, 'ma sopra tutte meravigliosa cosa è una mascella, ch'egli ha di Elefante petrificata, ma con i suoi denti, e con quell'altre parti distinte et naturali secondo forno formate dalla natura. Ci sono ancora molt'altre cose petrificate, come carboni, legni, ostreghe, un corno di Cervo, e altre cose minute'.

Anche il cardinale Ricci si adeguò al gusto corrente: accanito collezionista, diede incarico a molti uomini di fiducia, quando fu nunzio apostolico nella penisola iberica, di scortare in Italia le casse, ognuna delle quali era accompagnata da un preciso inventario, che contenevano questi preziosi oggetti. Dalle lettere indirizzate ai familiari a Montepulciano si coglie tutto il suo amore e la sua passione per queste meraviglie; continua a ricordare le alte cifre sborsate per tali oggetti, e spesso sente il bisogno di sottolinearne il valore in termini numerici: essi giungono in Europa dopo un viaggio durato due o tre anni e da una distanza di 15.000 miglia, scrive il Ricci alla cognata Faustina<sup>74</sup>. E tipica manifestazione di gelosia da collezionista è il monito che Giovanni dirige ai suoi parenti di non mostrare assolutamente ai vicini i doni preziosi che egli era solito inviare dal Portogallo e dalla Spagna.

Questo gusto particolare, allora molto diffuso, è fondamentale per capire non solo i grandi cicli di affreschi del Salviati, ma anche tutta una corrente artistica che si ispirò a questo stesso concetto del prezioso, del raro, del meraviglioso a cui non andò disgiunto un forte interesse per il realismo dei particolari. Affreschi, quadri e sculture sono spesso assimilabili a un'opera di oreficeria. A nessuno può sfuggire come la raffinatezza di un bronzetto del Cellini o come la preziosità di una miniatura di Giulio Clovio siano

assai vicine nello spirito ai monumentali affreschi di Salviati: si passa da dimensioni minime ad altre gigantesche, ma non si nota alcuno stacco poiché uguale è la concezione dell'arte che le sottende.

Così quando il Ricci chiede a Salviati di decorargli la sala di udienza del suo palazzo, il cardinale desidera che siano rappresentati gli oggetti preziosi delle sue collezioni. Francesco ha il compito di rappresentare una grande galleria dove ritroviamo oggetti ormai familiari: le porcellane cinesi e i rotoli ispirati dall'arte dell'estremo oriente, i finti quadri e una statua dipinta a monocromo<sup>75</sup>, a cui vengono aggiunti busti antichi o pseudo-antichi posti nelle nicchie collocate sopra le porte della sala. È tutto un intersecarsi e un affastellarsi di vari ed eterogenei motivi decorativi, di particolari preziosi, di ricchi oggetti, una rappresentazione analitica e non sintetica della realtà che necessita, e nello stesso tempo determina, una nuova e complessa concezione artistica dello spazio strettamente unita all'elaborato concettismo che è alla base dell'iconografia dei cicli realizzati da Francesco verso la metà del XVI secolo.

Il visitatore che entra per la prima volta nella Sala dell'Udienza, dopo essere salito per il grande scalone che conduce al piano nobile, rimane sorpreso dall'originalità scenografica di questo grande sistema decorativo; sorpresa determinata dal fatto che sia la chiave concettuale del ciclo che quella formale non sono immediate, ma richiedono un'attenzione e una concentrazione particolari. Solo dopo un certo periodo di tempo ci si può rendere logicamente conto di che cosa provochi questo iniziale smarrimento: esso è determinato dall'equilibrio precario che intercorre fra la ricerca di profondità e gli effetti di superficie, fra la volontà di dare rilievo ad ogni singola figura e la sostanziale bidimensionalità dell'insieme<sup>76</sup>.

Il colonnato dipinto dietro i finti quadri dovrebbe darci una sensazione di profondità, che dovrebbe essere accentuata dal fatto che al centro di ognuna delle tre pareti (il muro prospiciente vicolo del Cefalo non è scandito dalle colonne) si apre un'esedra /*tavole* 41, 42, 43/: invece sarebbe difficile immaginare una visione d'insieme più piana di questa.

Analogo discorso può essere fatto per ogni singolo riqua-

dro dell'opera. Nonostante la prospettiva a volo di uccello degli episodi di guerra<sup>77</sup>, dove è privilegiata una visione per piani paralleli con una progressiva riduzione delle dimensioni della figura umana, o quella scenica degli episodi riguardanti Betsabea<sup>78</sup>, dove però l'effetto di profondità è concettualmente stemperato dal suo carattere di artificio teatrale, nonostante questa ricerca di spazi molteplici e di diverse prospettive, l'insieme di ogni singola parete, e quindi dell'intero sistema decorativo, rimane risolto su due piani.

Salviati dà corpo e rilievo ai singoli personaggi ricorrendo a degli espedienti come quello di dipingere gli arti delle figure allegoriche su un piano anteriore rispetto ai finti architravi delle finestre; ma è soprattutto attraverso l'uso originalissimo dello stucco che Francesco aumenta gli effetti illusionistici. Infatti la parte superiore delle teste delle figure che fiancheggiano i monocromi del fregio sorpassa i limiti posti dalla parete; all'osservatore attento non può sfuggire che queste parti sono state dipinte su stucco /*tavola 43*/ non certo per mancanza di spazio, ma per accentuare l'effetto di rilievo. Ciò nonostante, l'effetto ottico è bidimensionale, e perfino la profondità degli sguinci delle finestre viene at-tutita dalla ricchissima decorazione ornamentale. Si rifiuta 'il carattere tridimensionale dello spazio... conquistato dall'arte classica del Pieno Rinascimento'<sup>79</sup>. Nella rappresentazione del 'Bagno di Betsabea' le architetture non contengono le figure in quanto costituiscono una quinta teatrale<sup>80</sup>, il simbolico riferimento ambientale da cui Betsabea e le sue ancelle sono completamente staccate per mezzo del muro a semicerchio che riecheggia la circolarità della fonte.

Il Salviati si allontana dal sistema prospettico basato sui dati ottici della veduta naturale, proseguendo una strada che già Raffaello aveva tracciato nell' 'Incendio di Borgo'<sup>81</sup>, e altera il rapporto proporzionale a favore delle figure. Questo principio stilistico dà alla rappresentazione figurativa un carattere fortemente ornamentale.

Se si accetta quanto abbiamo detto finora, la tesi di Catherine Dumont risulta paradossalmente ribaltata. La studiosa è senz'altro nel vero quando afferma che quanto più si procede nel secolo tanto più si assiste a un distacco degli affreschi dai loro sostegni architettonici, cioè ad un uso sem-

pre crescente dell'illusionismo, ma questo distacco può essere colto solo da un punto di vista concettuale, non da un punto di vista visivo. Si può dire che, per paradosso, quanto più il sistema decorativo si 'stacca' dalla parete, tanto più finisce per coincidere 'realmente', cioè otticamente, con essa.

Questo spazio irreal è il risultato di scelte figurative che si erano già affermate ai tempi di Raffaello e della sua scuola, ma è solo verso la fine degli anni '40 che questo stile giunge alla sua compiuta maturazione in quanto espressione di quella *renovatio* feudale e aristocratica, di cui il circolo dei Farnese e la corte di Cosimo de' Medici, amici e protettori del Ricci, erano i principali fautori.

Ciò che ha scritto Federico Zeri riguardo al Palazzo Farnese di Caprarola si adatta perfettamente anche a questi affreschi di Palazzo Ricci-Sacchetti: 'le pareti sono ricoperte da affreschi che non ne lasciano libero un sol tratto e, con la gremita giustapposizione di elementi vari e multiformi in cui giuoca acutamente il dato cromatico, annullano la definizione precisa della capacità volumetrica e dei suoi esatti limiti'<sup>82</sup>. Questa incapacità a cogliere il reale volume della stanza non dipende però dal suggerimento di altri spazi, ma dal fatto che le pareti sono 'nascoste' da una quantità incredibile di elementi eterogenei riuniti insieme, intrecciati e accavallati, espressione di quell'horror vacui che è una manifestazione tipica di questo rinnovato gusto cortigiano.

Molti storici dell'arte, primo fra tutti Nikolaus Pevsner<sup>83</sup>, quindi Frederick Antal<sup>84</sup>, e più recentemente Georg Weise<sup>85</sup>, hanno insistito sull'importanza dell'influsso del gotico quattrocentesco su questa corrente artistica; lo stesso Zeri ha parlato di inequivocabile goticismo.

Oggi però non è più accettabile esprimersi in questi termini, poiché sono inadeguati a rendere la complessità e l'originalità di questo momento storico. Senza dubbio bisogna rifarsi al concetto di *renovatio* per comprendere molti aspetti della vita politica e artistica di questo periodo, ma di per sé esso non spiega nulla. In realtà la distruzione dell'unità spaziale, o meglio la creazione di una nuova unità spaziale, era già iniziata negli ultimi anni del 'classico' Raffaello, e Salviati e la cultura del suo tempo non fecero altro che spin-



gere alle estreme conseguenze le premesse poste dall'urbinate e dalla sua scuola.

La contaminazione di elementi eterogenei che ritroviamo a Palazzo Ricci-Sacchetti non ha nulla della 'summa' medievale, ma assomiglia all'enumerazione caotica della prosa e della poesia contemporanee: all'interno di strutture logiche, però, come nelle opere poetiche i versi venivano inseriti in un sistema coordinato, così anche qui a nessuno può sfuggire l'unità e l'armonia dell'insieme. Il Vasari chiaramente indicò gli orientamenti di questa corrente, a cui lui stesso apparteneva, nel suo fondamentale proemio alla terza parte delle *Vite* che ne costituisce un vero e proprio manifesto<sup>86</sup>. Gli affreschi di Salviati rispondono perfettamente alle categorie vasariane dell'ornato e della varietà: esse spiegano a sufficienza la concezione spaziale di questi affreschi più di qualsiasi generico richiamo al passato.

Questa considerazione può essere estesa ad un altro elemento molto sfruttato negli affreschi di Palazzo Ricci-Sacchetti: mi riferisco all'uso di rappresentare in uno stesso dipinto fatti diversi riguardanti la figura protagonista. Questo espediente però fu utilizzato già nella Firenze del primo Cinquecento, in Andrea del Sarto come in Pontormo. Sia Iris Cheney che Catherine Dumont hanno notato come l'episodio di 'Betsabea che si reca dal re David' /tavola 44/ sia da mettere in relazione con le 'Storie di Giuseppe' del Pontormo (Londra, National Gallery)<sup>87</sup>. Fra le due opere vi è però un salto qualitativo di straordinaria importanza: nel quadro del Pontormo diverse scene sono rappresentate le une accanto alle altre; in Salviati invece la sola figura di Betsabea viene ripetuta per ben tre volte mentre è impegnata a salire la stupenda scala a forma di 'S' per la quale è d'obbligo il richiamo alla celeberrima figura serpentinata di Michelangelo e alla 'fiamma' del Lomazzo. L'importanza di questa raffigurazione sta nel fatto che qui non è la figura ripetuta perché vengono narrati diversi episodi della sua vita, ma solo perché il pittore ha voluto dare animazione al dramma. La Dumont ha accostato questo espediente a un vero e proprio procedimento cinematografico: anche se ammettessimo che questo sia un paragone attraente, certo non ci aiuterebbe molto a ritrovarne la possibile fonte. L'unica ipotesi che è

possibile avanzare è quella di un probabile modello orientale. Comunque sia, nulla vi è qui di gotico o di neo-gotico, ma solo un ossequio a quei principi di varietà, novità e artificio che amavano il Salviati e i suoi committenti. Anche in questo caso le architetture costituiscono lo sfondo simbolico, uno scenario, perché ancora una volta ci troviamo di fronte a un magico artificio teatrale, non a una rappresentazione della realtà.

Il forte nesso che lega questo affresco e quello della Betsabea al bagno alla scuola di Fontainebleau ha fatto pensare ad alcuni studiosi<sup>88</sup> che questo ciclo sia stato terminato da Francesco dopo il suo ritorno dalla Francia, cioè dopo il 1554: ciò naturalmente è possibile, ma tanto la lettera di Remigio Fiorentino, discussa alla nota 37, quanto i raffronti stilistici non hanno forza di prova definitiva. Infatti se è vero che le decorazioni di Palazzo Ricci-Sacchetti risentono molto del modello bellifontano, è però anche vero che Salviati avrebbe potuto giungere a questi risultati senza andare in Francia, sia sviluppando una via personale dopo la sua visita a Mantova, avvenuta nel 1540 o nel 1541, sia utilizzando quegli influssi che il Primaticcio lasciò sull'ambiente romano durante la sua permanenza in città nel 1540.

In ogni caso anche ipotizzando che il ciclo sia stato condotto in due momenti diversi, ciò non intacca minimamente la sua unità né l'originalità delle invenzioni di Cecchino che, a mio avviso, sono assai più decisive di quelle della scuola di Fontainebleau. Basterebbe solo l'affresco di 'Betsabea che si reca da David' per porre Francesco Salviati fra i più grandi artisti dell'arte italiana del Rinascimento, e per giustificare la mitica fama che lo accompagnò dopo la morte<sup>89</sup>. L'enorme importanza storica della sua opera consiste nell'aver creato un repertorio adeguato al complesso concettismo della nuova aristocrazia.

Rimane da spiegare il fatto che gli ideatori del ciclo relegarono in secondo piano gli avvenimenti della vita di David più comunemente rappresentati nel Rinascimento, privilegiando invece episodi poco conosciuti<sup>90</sup>.

Per dare una risposta a questo problema bisogna rifarsi al gusto particolare della corte dei Farnese e al suo ruolo di normatrice dell'arte e della moda. Nel loro palazzo di Capra-

rola i Farnese faranno dipingere, secondo le parole dello Zeri, fatti scelti 'secondo criteri che accanto a intricatissime allegorie mitologico-araldiche puntano sui temi in cui amava rispecchiarsi l'antica società cavalleresca: investiture, allacciamenti di illusterrime parentele, fatti d'arme, pompe e solennità'<sup>91</sup>; Il Salviati fu il maggiore interprete figurativo di questi temi e la sua originalità lo spinse a creare storie e emblemi che non avevano alcun precedente. L'elaborato formalismo e concettismo dei suoi cicli faranno da guida agli artisti cortigiani della seconda metà del secolo che non potranno mai dimenticare la sua lezione. Ciò che Zeri vede riesumato dagli Zuccheri a Caprarola, 'tutta la cornice ambientale della società «cortese», le sue foreste di lance, le sue rutilanti armature di acciaio, i suoi pesanti scenari di damaschi accavallati e variopinti', i collari, i distintivi, gli emblemi, i ritratti racchiusi entro medaglioni ovali'<sup>92</sup>, tutto ciò è già nella pittura del Salviati della fine degli anni '40 e degli inizi degli anni '50.

Il Ricci e il Salviati scelsero dunque quei fatti della storia di David, il re poeta l'eroe guerriero, che meglio si adattavano a questo nuovo gusto cortigiano. Non si lasciarono certo sfuggire uno dei temi più comuni dell'arte rinascimentale, il 'Bagno di Betsabea', che insieme all'episodio di 'Susanna e i vecchioni' costituiva uno dei soggetti erotici preferiti e più richiesti dai committenti; ma soprattutto optarono per le due grandi scene di battaglia che vengono descritte nei libri di Samuele. Il Ricci non poteva richiamarsi come i suoi protettori alla gloria degli eroi e dei fasti di famiglia perché le sue origini erano modeste; quindi non gli restò che ricorrere alla vita di David i cui episodi avventurosi erano considerati particolarmente adatti a decorare i saloni di rappresentanza dei palazzi'<sup>93</sup>.

Così diventa chiara la scelta dei soggetti che ritroviamo a Palazzo Ricci-Sacchetti; essa fu condizionata dal fatto che solo i temi prescelti permisero l'illustrazione di fatti d'arme e d'amore che si legavano alla rinnovata moda delle giostre e dei tornei, tanto amati dal Ricci, e la rappresentazione di quelle foreste di lance /tavola 45/, di quelle ornatissime armature /tavola 46/ e di quelle stupende forme femminili /tavola 47/ che costituivano la cornice ambientale della rinnovata società 'cortese'.

## NOTE

Questo articolo è il risultato dei primi due capitoli della mia tesi di laurea su *Francesco Salviati e il cardinale Ricci. Cultura artistica e committenza a Roma alla metà del XVI secolo*, Università degli Studi di Milano, giugno 1978. Colgo l'occasione per ringraziare il relatore Prof. Pierluigi De Vecchi e il Prof. Michael Hirst del Courtauld Institute of Art di Londra per avere più volte discusso con me alcuni problemi affrontati nel presente studio.

<sup>1</sup> Ancora nel 1951 Frederick Antal fu costretto a scrivere: 'Research on Salviati has not made great progress in recent years, not even the mere clarification of his oeuvre' (F. Antal, *Around Salviati*, in 'The Burlington Magazine', XCIII, 1951, p. 125). Nel 1963 venne finalmente pubblicato un catalogo completo, anche se troppo generoso, delle sue opere (I. Cheney Hofmeister, *Francesco Salviati (1510-1563)*, University Microfilms, Inc., Ann Arbor, Michigan, 1963, 4 voll.).

<sup>2</sup> Voglio esprimere la mia profonda gratitudine all'attuale proprietario del palazzo che così gentilmente ha messo a mia disposizione il suo tempo e la sua casa.

<sup>3</sup> Il Ricci, creato cardinale da Giulio III il 20 novembre 1551, acquistò dagli eredi di Antonio da Sangallo il Giovane un piccolo palazzo che l'architetto si era costruito in via Giulia: il rogito fra Orazio Sangallo e il cardinale venne stipulato il 23 luglio 1552, e da esso risulta che il Ricci ne venne in possesso per la somma di 3.145 scudi (A. Bertolotti, *Nuovi documenti intorno all'architetto Antonio da Sangallo (il Giovane) ed alla sua famiglia*, in 'Il Buonarroti', febbraio 1892, pp. 246-256; giugno 1892, pp. 278-286; agosto 1892, pp. 319-324). E però da tener presente che insieme al palazzo fu ceduta al cardinale anche la notevole collezione di antichità raccolta dal Sangallo. Il Ricci affidò al suo architetto di fiducia, Nanni di Baccio Bigio, e probabilmente al figlio di lui Annibale Lippi, il compito di ampliare l'edificio seguendo il modulo sangallesco. È importante notare come Nanni fosse un amico intimo di Salviati, e come quest'ultimo lasciasse in eredità ad Annibale, definito da Vasari come suo creato, 'scudi sessanta l'anno in sul Monte delle farine, quattordici quadri, e tutti i disegni, ed altre cose dell'arte' (G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori ed architetti*, ed. a cura di G. Milanesi, Firenze, 1878-1882, vol. VII, p. 40). In passato si è molto discusso sulle diverse fasi e progetti del palazzo. Le differenti opinioni e ipotesi hanno così dato vita a una ricca bibliografia, per la quale rimando al libro di C. Dumont, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne (1520-1560)*, Ginevra, 1973. Dopo questo lavoro nuovi contributi si sono aggiunti alla storia del palazzo: C. L. Frommel, *Der Römische Palast von der Hochrenaissance*, Tübinga, 1973, 3 voll.; J. Martin, *Un grand bâtisseur de la Renaissance: le Cardinal Giovanni Ricci de Montepulciano (?1497-1574)*, in 'Mélanges de l'École Française de Rome', 1974, pp. 251-275. G. Sacchetti, *La data del soffitto della Galleria del Palazzo Sacchetti*, in 'Archivio della Società Romana di Storia Patria', 1975, pp. 243-247.

<sup>4</sup> Di notevole interesse è lo stemma del Ricci dipinto da Stefano

Veltroni, un aiuto e al contempo un parente di Giorgio Vasari, nella prima sala del cosiddetto 'appartamento Montepulciano' in Vaticano (J. Martin, *op. cit.*, p. 261, fig. 3). La parte sinistra dell'arme gentilizia è occupata dai monti e dalle corone di alloro della famiglia Del Monte; quella destra è divisa in due parti: nella metà superiore ritroviamo i gigli Farnese, in quella inferiore il riccio che riceve i raggi del sole, emblema araldico del cardinale. Il Ricci, essendo stato proprio allora nominato tesoriere generale da Giulio III, dedicò al papa per riconoscenza gran parte del suo blasone. Un identico stemma venne commissionato dal prelado per la sua cappella in San Pietro in Montorio: in questo caso il cardinale si mostrò così ossequioso nei confronti dei suoi protettori, da far riprodurre una fedele copia della cappella appartenente ai Del Monte posta dirimpetto alla sua. Si tratta di un omaggio fuori del comune e, a mia conoscenza, un esempio unico nel Rinascimento (il restauro degli affreschi e degli stucchi di entrambe le cappelle venne completato nel 1963; si veda M. V. Brugnoli, *Le cappelle Del Monte e Ricci a San Pietro in Montorio*, in 'Il Vasari. Rivista di studi manieristici', 1963, pp. 184-185). Quando invece il Nostro si fece costruire, dopo la morte del pontefice, una sontuosa villa sul Pincio, l'attuale Villa Medici, diede ordine di decorare il fregio di una stanza con un nuovo tipo di stemma: nella metà inferiore si dipinse un riccio, mentre la parte superiore, divisa a metà, fu destinata ad accogliere i simboli delle famiglie Del Monte e Farnese (E. Schlumberger, *Les fresques retrouvées de la Villa Médicis: l'Enquête commense*, in 'Connaissance des Arts', marzo 1962, pp. 62-69. Lo stemma è riprodotto a p. 65; la figura non è numerata). Per l'uso del tempo di congiungere agli stemmi cardinalizi quelli papali si veda J. Woodward, *A Treatise on Ecclesiastical Heraldry*, Londra e Edimburgo, 1894, pp. 134-135.

<sup>5</sup> Per la scalata al potere intrapresa dal Ricci fu sempre di enorme importanza anche l'appoggio concessogli da Cosimo I de' Medici. Il prelado era già stato otto mesi al servizio di Clemente VII, ma i suoi contatti con la potentissima famiglia fiorentina divennero sempre più frequenti dopo che Cosimo iniziò a governare sulla città. Il loro rapporto fu tale, che il duca, in una lettera datata 10 gennaio 1562, poté esprimersi nei seguenti termini: 'Della promotione al cardinalato di Don Ernando mio figlio ha cagion V.S. Rev.ma di rallegrarsi più che tutti gli altri, perché egli et per sua natura et per seguire in cio la volonta mia la obbedira et reverira sempre come vero padre' (Archivio Ricci-Paracciani, Montepulciano, tomo 19, filza 195. Non avendo ottenuto il permesso di consultare le carte originali, sono costretto a citare da H. Jedin, *Kardinal Giovanni Ricci (1497-1574)*, pubblicato in *Miscellanea Pio Paschini, studi di storia ecclesiastica...*, Roma, 1949, vol. II, pp. 269-358. La lettera è riportata a p. 334, nota 57). Questi legami dovettero essere assai stretti se alla morte di Pio IV Ricci divenne il candidato alla tiara maggiormente favorito da Cosimo, ma l'opposizione di Carlo Borromeo fu in questo caso tenacissima, e il massimo riconoscimento della carriera ecclesiastica sfuggì al cardinale di Montepulciano. I rapporti che il Ricci intrecciò con questi vari ambienti cortigiani ebbero una grande importanza nel determinare il carattere delle sue committenze, dal momento che i membri di queste ricche e colte famiglie costituirono gli 'esponenti-tipo' di quella corrente di gusto che vide

nel Salviati uno dei suoi massimi interpreti: bisogna infatti notare che Francesco lavorò tanto per i Del Monte, quanto per i Farnese e per Cosimo I. Per il concetto di 'esponente-tipo del gusto' si veda L. L. Schücking, *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Monaco, 1923. La traduzione italiana (*Sociologia del gusto letterario*, Milano, 1968) si basa sulla terza edizione riveduta e ampliata dall'autore (Bernà, 1961). Questo libro estremamente stimolante è stato ripubblicato recentemente nella collana della BUR (Milano, 1977): il concetto di 'esponente-tipo' è trattato alle pp. 94-99.

<sup>6</sup> Ad esempio Voss (H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920, 2 voll.), nonostante l'ampio spazio dedicato a Salviati nel suo libro, li trascurò completamente; Venturi invece (A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, vol. IX, parte VI, Milano, 1933, p. 214), si limitò ad elencarli nel catalogo generale delle opere, senza prenderli in considerazione nel testo.

<sup>7</sup> C. Dumont, *op. cit.*

<sup>8</sup> Questa monografia fu criticata con sarcasmo nella recensione di Althea Bradbury Schlenoff e con maggiore senso costruttivo e comprensione in quella di Erika Langmuir, apparse rispettivamente sull' 'Art Bulletin' (LVII, 1975, pp. 580-581) e sul 'Burlington Magazine' (CXVII, 1975, pp. 400-402). Molto più favorevole fu la recensione di R. E. Keller su 'Pantheon' (1977, p. 180). Non ho potuto invece consultare quella di C. Monbeig-Goguel apparsa su 'Information d'Histoire de l'Art' (novembre-dicembre 1975, pp. 241-243). Nonostante le numerose critiche e differenze di opinione che verrò via via esponendo nel corso del presente studio, tengo a precisare che alcune problematiche, da me risolte in modo differente dalla Dumont, sono state per la prima volta affrontate dalla studiosa svizzera.

<sup>9</sup> In questa sede mi limito a ricordare alcuni fatti importanti della sua vita e certi aspetti del suo carattere. Per una più ampia documentazione sull'uomo e sulla sua attività diplomatica si veda il fondamentale saggio di Hubert Jedin già citato a nota 5.

<sup>10</sup> Il Ricci nacque a Chiusi da genitori originari di Montepulciano, ed è in quest'ultima città che egli venne educato. Il cardinale Antonio Del Monte, suo primo protettore e zio di Giovanni Maria (futuro Giulio III), nacque a Monte San Savino. Le due famiglie provenivano quindi dalla Valdichiana.

<sup>11</sup> Si veda H. Jedin, *op. cit.*, p. 338, nota 72.

<sup>12</sup> Ancora nel 1558, otto anni dopo il suo definitivo ritorno dalla penisola iberica, pregò la cognata Faustina di spedirgli da Montepulciano 'dodici scatole di cotognata del Portogallo' che, insieme alle porcellane cinesi e altri oggetti preziosi, gli servirono per decorare 'di simil gentilezze' uno studio del suo palazzo romano. Si veda H. Jedin, *op. cit.*, p. 324, nota 21.

<sup>13</sup> H. Jedin, *op. cit.*, p. 344, nota 3.

<sup>14</sup> J. Martin, *op. cit.*, p. 272.

<sup>15</sup> J. von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Lipsia, 1908 (ed. it.: *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Firenze, 1974, p. 11).

<sup>16</sup> All'epoca di questa commissione Salviati aveva già lavorato a più riprese per Cosimo de' Medici (G. Vasari, *op. cit.*, ed. G. Milanese, VII, pp. 17, 22-27, e pp. 28-30), e aveva partecipato agli apparati effimeri organizzati per l'incoronazione di Giulio III (*ibidem*, VII, p. 31).

<sup>17</sup> *Ibidem*, VII, p. 41.

<sup>18</sup> Nell'elaborare i piani relativi al complesso ciclo di affreschi il segretario del cardinale, l'umanista Giacomo Marmitta, giocò probabilmente un ruolo di notevole importanza. Purtroppo, per la mancanza di qualsiasi prova documentaria, non ci è dato sapere se collaborò realmente a questa impresa.

<sup>19</sup> Abbiamo già ricordato la passione del Ricci, collezionista di porcelane e altri oggetti provenienti dalle Indie. È assai probabile, pur non avendone prova sicura, che il cardinale usasse raccogliere anche questi rotoli tipici dell'arte cinese. Secondo Michael Hirst, 'that Salviati had seen Far Eastern scroll paintings is a conclusion which seems difficult to doubt' (M. Hirst, *Salviati's chinoiserie in Palazzo Sacchetti*, in 'The Burlington Magazine', CXXI, 1979, p. 792).

<sup>20</sup> Per una riproduzione della visione d'insieme delle quattro pareti si veda C. Dumont, *op. cit.*, figg. 110 e 111.

<sup>21</sup> Solo Waterhouse (G. K. Lukomski-E. K. Waterhouse, *The Palazzo Sacchetti*, in 'The Burlington Magazine', LXXIV, 1939, pp. 131-137) li identificò come allegorie del Giorno e della Notte, senza però giustificare questa sua asserzione. La sua opinione trovò concorde un anonimo autore (*The Palazzo Sacchetti*, in 'The Connoisseur', CXLVIII, 1961, pp. 180-184). C. Dumont, che appena accenna alla questione, accettò, anche se dubitativamente, l'ipotesi formulata da Waterhouse.

<sup>22</sup> Annibal Caro, *Opere - colla vita dell'autore scritta da Anton Federigo Seghezzi*, Milano, 1807, vol. III, p. 172. Questa celebre lettera fu anche pubblicata da Vasari (G. Vasari, *op. cit.*, ed. G. Milanese, VII, pp. 115-129), e da G. G. Bottari-S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*, Milano, 1822-1825, vol. III, pp. 217-237.

<sup>23</sup> Il Salviati fu pittore di corte di Pierluigi Farnese (G. Vasari, *op. cit.*, ed. G. Milanese, VII, p. 15), e negli ultimi anni della sua vita decorò la Sala dei Fasti di Palazzo Farnese, a Roma.

<sup>24</sup> Un'ulteriore conferma della nostra ipotesi ci è data dall'articolo di Elisabeth MacDougall dedicato al tema umanistico dell' 'huius nymphae loci' (E. MacDougall, *The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type*, in 'The Art Bulletin', LVII, 1975, pp. 357-365). Secondo la studiosa 'all [the sleeping nymph figures] were semi-recumbent, with their heads propped on one arm and their legs crossed at the ankle or lower leg. This pose is close to the ancient convention for the representation of sleep' (p. 359).

<sup>25</sup> Questo 'ignudo' è una citazione dal 'Sacrificio di Isacco' di Andrea del Sarto: un'identica figura appare tanto nello sfondo della versione (c. 1529) dipinta per Giovanni Battista della Palla (Dresda, Gemäldegalerie), quanto in quella conservata al Prado (1529-30). Ciò conferma quanto scritto da Vasari: 'Il Vasari... fu da lui [Michelangelo], avanti che partisse, acconcio con Andrea del Sarto; sotto el quale attendendo Giorgio a dise-

gnare, accomodava continuamente di nascosto dei disegni del suo maestro a Francesco, che non aveva maggior desiderio che d'averne e studiarli, come faceva giorno e notte' (G. Vasari, *op. cit.*, ed. G. Milanesi, VII, p. 8). In seguito Salviati entrò a far parte della bottega di Andrea: 'Venuto l'anno 1529, non parendo a Francesco che lo stare in bottega del Brescia facesse molto per lui, andò egli e Nannoccio [da San Giorgio] a stare con Andrea del Sarto, e vi stettono quanto durò l'assedio' (*ibidem*, VII, p. 10). Nella versione del Prado sono generalmente ammessi interventi di aiuti. Sembra logico supporre, anche se non lo possiamo affermare con totale certezza, in quanto poté accadere che Francesco semplicemente copiasse questa posa nello studio del maestro, che Salviati sia stato questo aiuto. È una considerazione importante non solo per la sua carriera artistica, ma anche perché permette di eliminare parte dei dubbi riguardo alla data del 'Sacrificio di Isacco' conservato al Prado. Per l'illustrazione e una approfondita discussione di queste due opere dipinte da Andrea (una terza versione dello stesso soggetto non ha nello sfondo questa figura) si veda J. Shearman, *Andrea del Sarto*, Oxford, 1965, 2 voll., vol. II, pp. 280-281 e vol. I, tavola 170 (Dresda); vol. II, pp. 281-282 e vol. I, tavola 168b (Prado). Questo debito di Francesco nei confronti di Andrea del Sarto mi è stato gentilmente segnalato da Michael Hirst.

<sup>26</sup> I, Samuele, XIX, 11. Edizione consultata: *La Sacra Bibbia*, tradotta dai testi originali a cura dei professori di Sacra Scrittura O.F.M. sotto la direzione del Rev. P. Bonaventura Mariani delle Università Pontificie di Propaganda Fide e Lateranense, Milano, 1964.

<sup>27</sup> Le maschere che adornano la base di questa scena simbolizzano la Frode, in quanto nella storia soprastante, Mical, figlia di Saul e moglie di David, inganna i messi del re avendo rimpiazzato con un manichino il corpo del marito che si era calato dalla finestra per sfuggire ai suoi assassini.

<sup>28</sup> I, Samuele, XXVI, 12. Si deve sottolineare l'ironia del Salviati che non pone nella mano sinistra di David la brocca del testo biblico, bensì un campanello caricando così la scena di un sapore beffardo.

<sup>29</sup> Fra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo la Fortuna venne ad essere simboleggiata attraverso attributi che nel passato erano propri dell'Occasione (si veda F. Kiefer, *The Conflation of Fortuna and Occasio in Renaissance thought and iconography*, in 'The Journal of Medieval and Renaissance Studies', primavera 1979, pp. 1-27). La Fortuna non è più, come nel Medioevo, una figura regale, vestita e incoronata, che regge una ruota a cui sono legati quattro uomini condannati a perenni corsi e ricorsi (*regnabo, regno, regnavi, sum sine regno*), ma, come nell'impresa di Giovanni Rucellai, una donna nuda che sostiene una vela gonfiata dal vento, con un lungo ciuffo sulla fronte, posta sopra una barca. Questo processo di trasformazione corrispose all'affermazione di un nuovo concetto di Fortuna: già nell'impresa del Rucellai si allude a una possibile e auspicabile collaborazione fra l'uomo e la Fortuna. Questo importante mutamento iconografico dipese dall'affermazione di una nuova Weltanschauung. È attraverso gli scritti di uomini come Leon Battista Alberti, Giovanni Pontano, e Machiavelli che questa nuova concezione si afferma e diventa patrimonio comune. Nel capitolo sesto del *Principe* Machiavelli così si esprime: 'E



perché questo evento, di diventare di privato principe, presuppone o virtù o fortuna, pare che l'una o l'altra di queste dua cose mitighi in parte di molte difficoltà: nondimanco, colui che è stato meno in su la fortuna, si è mantenuto più. ...Ma, per venire a quelli che per propria virtù e non per fortuna sono diventati principi... consideriamo Ciro e li altri che hanno acquistato o fondato regni; li troverete tutti mirabili. ...Ed, esaminando le azioni e vita loro, non si vede che quelli avessero altro dalla fortuna che la occasione; la quale dette loro materia a potere introdurvi drento quella forma parse loro: e senza quella occasione la virtù dello animo loro si sarebbe spenta, e senza quella virtù la occasione sarebbe venuta invano' (N. Machiavelli, *Il Principe e pagine dei Discorsi e delle Istorie*, a cura di L. Russo, 13<sup>a</sup> ed., Firenze, 1971, cap. VI, pp. 70-72). Machiavelli si muove con cautela in questa materia e non disconosce i poteri della Fortuna: 'Nondimanco, perché il nostro libero arbitrio non sia spento, iudico potere esser vero che la fortuna sia arbitra della metà delle azioni nostre, ma che etiam lei ne lasci governare l'altra metà, o presso, a noi' (N. Machiavelli, *op. cit.*, cap. XXV, pp. 188-189).

<sup>30</sup> Una raffigurazione del *Kαὐρός* era già stata dipinta da Salviati nella Sala dell'Udienza di Cosimo I, ma in Palazzo Vecchio l'iconografia appare differente in quanto la figura del *Kαὐρός* è barbuto e fornita di lineamenti più maturi: queste caratteristiche contrastano col suo giovanile aspetto tramandato dalle fonti a noi note. Ciò dipende dal fatto che questa figura deriva da una gemma antica che una volta probabilmente si trovava nelle collezioni medicee: è possibile che allora fosse interpretata come una raffigurazione del Tempo poiché la barba era stata nell'antichità motivo di confusione fra il giovane *Kαὐρός* e il vecchio dio (si veda A. B. Cook, *Zeus; a study in ancient religion*, II, II, Cambridge, 1925, pp. 859-868). Anche Vasari descrivendo questa sala identifica questa figura col Tempo: 'Ne' due canti di verso l'altre due facciate sono due Tempi; uno che aggiusta i pesi con le bilance; e l'altro che temprava, versando l'acqua di due vasi l'uno nell'altro' (G. Vasari, *op. cit.*, ed. Milanese, VII, p. 24). Sono debitore per tutte le osservazioni su Palazzo Vecchio a Elizabeth McGrath del Warburg Institute. Una rara iconografia del Tempo inteso come una fusione di *Kαὐρός* e della figura orfica di Fanes è riprodotta da D. R. Coffin, *Pirro Ligorio and Decoration of the Late Sixteenth Century at Ferrara*, in 'The Art Bulletin', XXXVII, 1955, p. 180, fig. 17. Si tratta di uno studio per un soffitto, ed è conservato nell'Archivio di Stato di Torino (Ms. J. a. II.17, vol. XXX, f. 12v). La spiegazione di questa complessa allegoria è data dallo stesso Ligorio (Torino, Archivio di Stato, Ms. J. a. III. 10, vol. VIII, ff. 154v-155r. Vedi D. R. Coffin, *op. cit.*, p. 181).

<sup>31</sup> Sull'argomento sono ancora basilari i contributi di Wittkower (R. Wittkower, *Patience and Chance: The Story of an Emblem for Ercole II of Ferrara*, in 'Journal of the Warburg Institute', I, 1937, pp. 171-177; R. Wittkower, *Chance, Time and Virtue*, in 'Journal of the Warburg Institute', II, 1938, pp. 313-321) e Panofsky (E. Panofsky, *Studies in Iconology*, New York, 1939). Per la bibliografia più recente si veda F. Kiefer, *op. cit.*

<sup>32</sup> Oltre ad Ausonio (l'editio princeps dei suoi epigrammi fu pubblicata a Venezia nel 1472. Decimus Magnus Ausonius, *Epigrammata*, XII), le due fonti antiche che tramandarono l'iconografia dell'Occasione furono

un epigramma di Posidippo pubblicato per la prima volta a Firenze (1494) nella *Anthologia Graeca Planudea* (fol. A IIII), e le *Descriptiones statuarum* di Callistrato pubblicate per la prima volta a Venezia, per i tipi di Aldo Manuzio, nel 1503 (edizione consultata Callistrato, *Descriptiones statuarum*, in [Filostrato]: *Philostratorum quae supersunt omnia*, a cura di Gottfridus Olearius, Lipsia, 1709, pp. 890-907). Callistrato descrive la famosa statua bronzea del Καυός scolpita da Lisippo (pp. 896-898. VI: In statuum Occasionis, apud Sicyonem).

<sup>33</sup> Si veda G. De Tervarent, *Attributs et Symboles dans l'Art Profane 1450-1600*, Ginevra, 1959, 2 voll., colonne 394-395.

<sup>34</sup> Questo vaso, non ricordato dalle fonti da noi conosciute, costituisce il principale attributo dell'Occasione /tavola 32a/ incisa nel libro di Francesco Marcolini, *Le Ingeniose Sorti - Intitulate giardino di pensieri*, Venezia, 1550, p. 147 (Editio princeps, 1540). Devo a Elizabeth McGrath questo prezioso riferimento. È di grandissima importanza ricordare che tanto Francesco, quanto Giuseppe Porta, detto anch'egli Salviati in quanto fu per parecchi anni il suo principale aiuto, fornirono i disegni per le silografie di quest'opera. Già Iris Cheney nella sua monografia notò la somiglianza con lo stile di Francesco, ma è merito di David Mc Tavish l'averle approfonditamente analizzate e attribuite ora all'uno ora all'altro artista (D. Mc Tavish, *Giuseppe Porta detto Salviati*, tesi di Ph.D. del Courtauld Institute of Art di Londra, 1977-78).

<sup>35</sup> Si veda ad esempio P. Valeriano, *Hieroglyphica*, fol. 290r, De quadrato: 'perché gli antichi, mentre rappresentarono il Caso sopra una pietra sferica, posero la Saggezza su una pietra quadrata', citato da Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Londra, 1958 (ed. it. *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, 1971, p. 126), e A. Bocchi, *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio laudebat libri quinque*, Bologna, 1555: 'VIRTUTI MERITO QUADRATA DICATUR' (simbolo CXXV). È indubbio che questo possibile connubio fra Fortuna e Virtù fosse noto al Salviati, dato che al Louvre è conservato un suo disegno in cui la Fortuna si erge su una base cubica /tavola 32b/ (C. Monbeig-Goguel, *Vasari et son temps*, Musée du Louvre, Inventaire général des dessins italiens I, Parigi, 1972, p. 116, n. 135). La Monbeig-Goguel esitò ad identificare questa figura con la Fortuna forse proprio perché al posto dell'usuale sfera Salviati disegnò un cubo.

<sup>36</sup> È possibile che parte degli affreschi sia stata dipinta qualche anno dopo, ma, a mio avviso, il programma generale concernente l'iconografia del ciclo fu progettato tra la fine del 1552 e i primi mesi dell'anno seguente. Dopo l'acquisto del palazzo (23 luglio 1552), il logico passo successivo fu quello di ricavare da due stanze preesistenti un grande salone di rappresentanza (è infatti difficile pensare, considerando che il piano terreno era occupato da botteghe, e quindi da ambienti non abitabili, che Antonio da Sangallo avesse costruito per sé una sala di così vaste dimensioni). Finiti i lavori di rinnovamento, che non dovettero durare a lungo, e contemporaneamente all'ampliamento del palazzo affidato alle cure di Nanni di Baccio Bigio, Salviati e il cardinale devono avere incominciato subito a lavorare intorno allo schema iconografico destinato a decorare la sala di udienza, tanto più che questo era anche un ambiente di lavoro.

<sup>37</sup> Jennifer Fletcher (*Francesco Salviati and Remigio Fiorentino*, in 'The Burlington Magazine', CXXI, 1979, pp. 793-795) ha pubblicato un'importantissima lettera, datata 31 aprile 1555, indirizzata al Salviati da parte del domenicano Remigio Fiorentino. Si tratta di una risposta del monaco a problemi iconografici postigli dal Salviati in una lettera oggi perduta: Francesco chiedeva aiuto in quanto desiderava dipingere una Fortuna 'ch'avesse del nuovo'. La lettera di Remigio è stata posta in relazione dalla Fletcher con il medaglione dipinto da Salviati in Palazzo Ricci-Sacchetti. La più importante conseguenza di questa ipotesi consiste nel fatto che parte degli affreschi sarebbe stata completata solo nel 1555, o anche più tardi, cioè dopo il lungo soggiorno francese, durato, secondo Vasari, venti mesi. Questa proposta ha basi solide, ma non bisogna sottovalutare le seguenti considerazioni: 1) Remigio Fiorentino, nella lettera citata, illustra una grande quantità di variazioni iconografiche sul tema della Fortuna, eppure nessuna di esse corrisponde esattamente a quella dipinta da Salviati nel medaglione; 2) la Fortuna dovette essere più volte rappresentata da Francesco tanto che nel Louvre sono ancora conservati due disegni chiaramente riferibili alla sua iconografia /tavola 32b/ (si veda C. Monbeig-Goguel, *op. cit.*, p. 116 n. 135, e p. 137 n. 160: quest'ultimo è da darsi intorno al 1555). Può darsi quindi che la lettera si riferisca a un'opera non ricordata dalle fonti e andata perduta, o addirittura mai eseguita; 3) nel maggio 1554 il pavimento della sala fu completato: di conseguenza è molto probabile che gli affreschi siano stati condotti a termine prima di questa data. Nonostante ciò, l'ipotesi della Fletcher potrebbe rivelarsi quella giusta sia perché, come essa stessa ha notato, si poteva continuare a dipingere anche dopo la messa in opera del pavimento in quanto lo si poteva riparare con paglia e tela da sacchi, ma soprattutto perché, e questo non è stato posto in evidenza dall'autrice, le parole finali del monaco sembrano darle ragione quando scrive: 'questa tavola farebbe un bellissimo vedere in un gran salone'. Ciò sembra suggerire che Salviati avesse richiesto al monaco un parere riguardo a una nuova iconografia della Fortuna da eseguirsi in un 'gran salone': in questo caso le sue parole potrebbero essere solo riferite a Palazzo Ricci-Sacchetti. D'altro canto potrebbe semplicemente trattarsi di un riferimento generico. Inoltre il termine 'tavola' difficilmente si associa ad un medaglione affrescato, tanto più se consideriamo le parole di apertura usate da Remigio: 'Voi mi scrivete, M. Francesco carissimo, che siete in pensiero d'haver a far un Quadro nel quale ha esser dipinta la fortuna'. Le parole 'quadro' e 'tavola', nonostante il loro più ampio significato nel vocabolario rinascimentale, costituiscono un grave ostacolo per chi voglia accostare la Fortuna affrescata in Palazzo Ricci-Sacchetti alle indicazioni contenute in questa lettera: perciò, in mancanza di ulteriori prove documentarie, sarei propenso a scartare una possibile correlazione fra la lettera di Remigio Fiorentino e gli affreschi di Palazzo Ricci, e quindi anche la postdatazione proposta. Sembra inoltre improbabile che una parte così vitale per l'iconografia della sala sia stata completata solo dopo il ritorno di Francesco dalla Francia, soprattutto se teniamo a mente le parole di Vasari: 'Ma prima che esso Francesco partisse di Roma, come quello che pensò non avervi mai più a ritornare, vendè la casa, le masserizie, ed ogni altra cosa, ...' (G. Vasari, *op. cit.*, ed. Milanese, VII, pp.

33-34); non mi pare verosimile che Salviati fosse disposto ad abbandonare incompiuto, e soprattutto in parti così vitali, questo ciclo di affreschi per molti versi straordinario. Per concludere, Remigio Fiorentino scrive che la 'fortuna... rare volte s'accompagna con la virtù'; come abbiamo appena visto questa relazione fra Virtù e Fortuna è fondamentale per comprendere il significato degli affreschi. Un'ulteriore prova di quanto sia difficile post-datare parte di quest'opera consiste nel raffronto stilistico. Basta infatti porre a confronto innumerevoli passi del ciclo di via Giulia con il frontespizio /tavola 35a/ del trattato di architettura di Antonio Labacco (A. Labacco, *Libro appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune notabili antichità di Roma*, In Casa nostra, Roma, 1552), eseguito su un disegno di Francesco conservato a Windsor (A. E. Popham-J. Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Londra, 1949, pp. 327-328, n. 897, fig. 172, n. inventario 19243), per rendersi conto di come le due opere siano certamente contemporanee. Non solo le figure, ma anche i minimi particolari corrispondono precisamente: la piccola maschera posta sopra il titolo, lo splendido paesaggio all'antica (lo si accosti a quello dipinto da Francesco o da un aiuto nello sguincio superiore di una delle finestre prospicienti via Giulia /tavola 34/), gli ignudi che, con un artificio identico a quello usato in Palazzo Ricci-Sacchetti (si veda C. Dumont, *op. cit.*, fig. 125), reggono fiocchi la cui funzione è quella di sostenere ricchi mazzi di frutta e verdura. Si confronti una di queste due nature morte con l'altra posta a fianco del Sonno e non si avrà più alcun dubbio sulla loro contemporaneità. Il trattato fu pubblicato nel 1552. Francesco e Labacco furono molto amici: fu proprio Antonio a raccomandare Salviati per gli affreschi che eseguì a Santa Maria della Pace (G. Vasari, *op. cit.*, ed. Milanese, VII, pp. 13-14). Essendo il Labacco un creato di Antonio da Sangallo, è possibile che abbia conosciuto Salviati in occasione dell'entrata di Carlo V a Roma, avvenuta nel 1535, quando Francesco dipinse per il Sangallo, responsabile degli allestimenti, alcune storie per l'arco che fu eretto a S. Marco. In ogni caso il disegno per il frontespizio venne eseguito nel periodo in cui Labacco fu segretario della Congregazione Pontificia dei Virtuosi al Pantheon, di cui faceva parte anche il Salviati fin dal 16 dicembre 1548 (si veda J. A. Orbaan, *Virtuosi al Pantheon. Archivalische Beiträge zur römischen Kunstgeschichte*, in 'Repertorium für Kunstwissenschaft', XXXVII, 1914, pp. 17-52). Un disegno del Louvre può essere considerato una prima idea, poi modificata nella parte superiore, per la figura della Geometria /tavola 35b/ (C. Monbeig-Goguel, *op. cit.*, p. 130 n. 152).

<sup>38</sup> È da notare come Pallade costituisse l'impresa della famiglia Del Monte (P. Litta, *Famiglie celebri italiane*, Milano, 1837, vol. IV).

<sup>39</sup> Sotto il medaglione della Fortuna è dipinto un uomo fra le fiamme /tavola 33/: questo emblema poteva simbolizzare secondo gli *Emblemata* di Joannes Sambucus, pubblicati da Plantin nel 1564, l'ascesa di un uomo di origini modeste ai più alti posti della responsabilità sociale (questa interpretazione è stata suggerita dalla Dumont). Ciò si adatterebbe bene agli eventi della vita del Ricci che lasciò la casa paterna giovane e povero, e che era allora divenuto uno degli uomini più potenti e influenti di Roma. Sotto questo emblema si apriva originariamente un cammino: questa era

infatti la sala di udienza che veniva usata dal cardinale durante l'inverno. Il tavolo doveva essere posto di fronte al camino, in modo che il postulante si venisse a trovare di fronte al medaglione e alle due cornucopie ricolme di frutta, simbolo di abbondanza.

<sup>40</sup> B. Dahlbaeck, *Survivance de la Tradition Médiévale dans les Fêtes françaises de la Renaissance. A propos de quelques costumes dessinés par Francesco Primaticcio*, in 'Les Fêtes de la Renaissance - Études réunies et présentées par Jean Jacquot. Abbaye de Royaumont', 8-13 luglio 1955, pp. 397-404.

<sup>41</sup> Ad esempio è possibile notare questa sovrapposizione nel soffitto di Casa Vasari ad Arezzo, e in una silografia della *Hecatongraphie* di Gille Corrozet, pubblicata a Parigi nel 1543 (si veda R. Wittkower, *op. cit.*, 1937, p. 175). Questa sovrapposizione è dovuta al fatto che in greco Καυρός è maschile, mentre in latino Occasio è femminile come la Fortuna.

<sup>42</sup> Questa nota autobiografica è conservata nell'Archivio Ricci-Paracciani di Montepulciano. A compensare l'impossibilità di una visione diretta del documento rimane la trascrizione datane da Jedin, pubblicata come appendice del suo saggio (H. Jedin, *op. cit.*, pp. 349-352). In questa sede mi limito a riportare alcuni passi esemplificativi (il corsivo è mio): 'Questo sarà un libretto di memorie scritto tutto di nostra propria mano che servirà a Giulio Riccio nostro nipote diletteissimo et nostro herede e alli suoi successori. I quali tutti siano pregati d'esser sempre devoti de Idio et amici de le virtu et buoni costumi, perche cosi facendo prospereranno sempre di bene in meglio. ...venemo a Roma ...l'anno del 1515, et sino a l'anno 1533 che uisse lo Ill.mo et R.mo Antonio Cardinal de Monte seruiemo sempre S. S. Ill.ma in diuersi offitii con molta sodisfatione sua et nostra. *Et di tutto quello passo per nostra mano / ne fumo pienamente quietati e da S. S. Ill.ma et da soi heredi. ...creato pontefice Papa Paulo III di casa Farnese piacque a S. S.ta pigliarci a suoi seruitii... Et per il tempo che hauemo il charico de la casa del Ill.mo Cardinal Farnese non tocchamo / mai danari, ne tampoco ci trauagliamo nelle intrate... ..al seruitio de la santa memoria di Papa Paulo III, S. B.ne al tempo che uenne l'armata turchesca a pigliar Castro nel Regno di Napoli, hauendo trouato bone summe de danari per seruitio di quella impresa ...fu dato in quel tempo bon conto di ogni cosa, et in Camera apostolica si troueranno a ogni tempo li conti... Essendo ultimamente chiamato a Roma da Papa Giulio III ...et datoci ...il charico de la thesaureria generale per la molta instantia che S. S.ta ci fece, accettamo el detto offitio. Et perche tutte le intrate de la R.a Camera apostolica erono state girate al rimborso di molti mercanti che haeon seruito S. B.ne di grosse summe de danari, *ci conuenne per quelli principii aiutarci con l'amici, ...Et a capo di XI mesi in circa piacque a S. B.ne farci libero dal peso de la thesaureria con crearci cardinale. Per doue concludemo che si mai fussero domandati conti de la thesaureria per quel poco di tempo che hauemo il charico / che si puo rispondere che in Camera apostolica et alla depositaria si troueranno li detti conti. Imperoche noi non uedemo ne tocchamo mai danari,...*'*

<sup>43</sup> H. Jedin, *op. cit.*, p. 279.

<sup>44</sup> Ottenne questa nomina il 10 gennaio 1551, ed assunse l'incarico il 23 dello stesso mese (H. Jedin, *op. cit.*, p. 316).

<sup>45</sup> Per ulteriori informazioni sulla relazione tra il banchiere milanese e il cardinale si veda Carlo Casati, *Nuove notizie intorno a Tomaso De-Marini*, in 'Archivio storico lombardo, XIII, 1886, pp. 584-640.

<sup>46</sup> Per quanto riguarda il significato emblematico del riccio rimando al libro della Dumont che ha esaurientemente trattato questo argomento. Qui mi limito a ricordare l'opera di Filippo Picinelli, *Mondo simbolico; o sia Università d'impresce scelte, spiegate ed illustrate con sentenze, ed erudizioni sacre, e profane*, Per lo Stampatore archiepiscopale, Milano 1653. L'autore afferma che il riccio è adatto a 'una persona prudente che sa provvedere come meglio richiedono i suoi rilevanti interessi; accomodandosi, e prendendo le varie opportune disposizioni del luogo, del tempo e dell'occasione' (cito questo passo dalla monografia della Dumont, *op. cit.*, p. 223).

<sup>47</sup> Cfr. E. K. Waterhouse, *op. cit.*, p. 132. Si noti la contemporaneità di questa impresa decorativa con gli avvenimenti storici e religiosi: il primo maggio 1551 Giulio III, pressato dalle insistenti richieste dell'imperatore, fece riunire, di nuovo a Trento, il concilio; il secondo periodo tridentino si chiuse con la sessione del 28 aprile 1552. Nonostante l'insuccesso di questo ennesimo tentativo di riforma, il pontefice, troppe volte genericamente descritto come l'ultimo gaudente del Rinascimento, fu sinceramente deciso ad affrontare il problema della scissione protestante, anche se il suo carattere indeciso lo avrebbe spinto a scegliere tempi più lunghi di quelli impostigli dalla congiuntura politica che dovette fronteggiare.

<sup>48</sup> Si veda E. K. Waterhouse, *ibidem*.

<sup>49</sup> Il problema della distinzione fra luogo pubblico e luogo privato è ben presente nel trattato dell'Armenini (G. B. Armenini, *Dei veri precetti della pittura*, Ravenna, 1587, ed. cons. Pisa, 1823). Per una recente discussione sui problemi della fruizione e del circuito si veda E. Castelnuovo, *Per una storia sociale dell'arte*, in 'Paragone', n. 313, 1976, pp. 3-30, e n. 323, 1977, pp. 3-34.

<sup>50</sup> Se considerate separatamente, queste imprese non hanno alcun specifico significato. Solo una /tavola 38/ di quelle dipinte sotto il finto quadro rappresentante la morte di Saul può essere riferita alla sua nascente attività di collezionista di reperti archeologici. Il riccio posto sopra un altare decorato con festoni e bucrani riceve i benefici raggi di Apollo: di fronte ad esso si apre un paesaggio all'antica, dove il tronco reciso di una colonna, un busto, un'ara, e un'iscrizione sono sparsi tutto all'intorno.

<sup>51</sup> Anche J. Fletcher (*op. cit.*, p. 794) ha notato che essi non possono essere considerati come semplici elementi decorativi.

<sup>52</sup> In questi ultimi anni si è andato affermando nella scuola anglosassone un forte neo-positivismo: ciò ha portato in campo iconologico ad una eccessiva, anche se a volte giustificata, prudenza. Si è così detto che queste imprese o non hanno alcun significato, o sono di secondaria importanza, semplici corollari delle storie che decorano i grandi spazi delle pareti. Questa ristretta visione viene ad essere confutata dalle fonti del tempo, e precisamente da una lettera di Vincenzo Borghini, indirizzata al duca di Firenze, riguardante l'organizzazione delle feste per le nozze del principe Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria. Così scrive il Borghini:

'E ritornando un poco alla materia principale, perché mi pare aver lasciato di parlare quanto conveniva della materia dei motti e delle imprese, che sono di momento pur assai, e danno grazia ed ornamento, ed è quasi come mettere armi o insegna del principe che fa o per chi si fa la festa, ma con più grazia e con una certa gentilezza ingegnosa; ... io sarei di opinione che a questo si pensasse, perché, oltre a questo che io ho detto, e' fanno ancora comodità, ch'è l'aver sempre a metter le medesime armi ristucca, e questo variar dà grazia. ... Talvolta sotto una statua, sotto un'arme, sotto una storia... non è gran capacità di luogo, ma simil cosa vi fiorisce e arricchisce maravigliosamente un vallo che rimane, ne vi si può accomodar cosa maggiore; *oltreché per questa via d'imprese e di rovesci molte volte s'esprime un suo concetto e si apre e dassi ad intendere la intenzione di qualche suo fatto e disegno molto meglio che non si farebbe con una istoria, e senza dubbio con più destrezza e diletto di chi ha ingegno; e forse mi proverò a far qualcosa anch'io a qualche proposito di questi di sopra'* (pubblicata da G. Bottari-S. Ticozzi, *op. cit.*, vol. I, pp. 202-204). Il corsivo è mio.

<sup>53</sup> La popolazione della città, che sotto il regno di Paolo III venne stimata in 75.000 unità, si ridusse a 45.000 durante i pontificati di Giulio III e Paolo IV.

<sup>54</sup> Questa sfilata, avvenuta il 23 dicembre 1550, venne organizzata per festeggiare l'arrivo di 500 ruglia di grano da Toscanella. Il merito di questo approvvigionamento spettò al Boccaccio, il Commissario dell'Annona. Questo trionfo è descritto dal Buonanni, ambasciatore di Cosimo I presso la corte pontificia (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo 3269).

<sup>55</sup> Parte di questo diario è stata pubblicata da F. Clementi, *Il carnevale romano dalle origini al secolo XVII*, Città di Castello, 1939, vol. I, p. 243. Copie di questo diario sono conservate nell'Archivio Capitolino fra i manoscritti del Valesio, e nella Biblioteca Chigi (Cod. N. II. 32).

<sup>56</sup> A questo proposito non è superfluo ricordare un brano tratto dal *Delle antichità di Roma* di Pirro Ligorio, edito nel 1553 con il privilegio di Giulio III: 'Perche tutto quello che ella [la plebe] stima, che sia di piacere, e di diletto: quello anche giudica doversi applicare alla felicità de i tempi. Diamo adunque largamente cotale spese... per poter conservare al popolo i piaceri e l'allegrezza desiderate' (P. Ligorio, *Delle antichità di Roma, nel quale si tratta de' Circi, Theatri e Anfiteatri. Con le Paradosse del medesimo autore*, In Venezia per Michele Tramezzino, 1553 [il motuproprio è datato 1552], p. 16v). E più sopra aveva scritto: 'Le quali cose tutte... furono da gli Imperatori fatte, e ordinate, non più per magnificenza, e ostentatione della grandezza loro, che per infeminire i popoli con cotanti sollazzi, e passa tempi: e col mezzo di quelli tenerli à freno, e alla loro divotione' (P. Ligorio, *op. cit.*, pp. 7r e 7v).

<sup>57</sup> Pubblicato da F. Clementi, *op. cit.*, vol. I, pp. 244-246.

<sup>58</sup> 'il quale [teatro] da tre lati era ornato di grandi tele, istoriate con fatti di Giulio Cesare, alludendosi al Papa che si chiamava anche Giulio... Nel 5 quadro era rappresentato Cesare che prende denaro in prestito dai Banchieri, il che vuol mostrare la liberalità del pontefice. Nel 6 quadro Cesare dette al Popolo Grano, Oglio, Carne et Danari... inferendo l'abbon-

dantia che S.S. prepara al P.R.... Nell'8 quadro fece i Ludi Circensi... volendo dire che sotto questo Pontefice si menava vita gioconda. Nel 9 quadro da il donativo ai soldati... inferendo le gabelle levate et altri doni concessi al P.R. Nel 10 fa sciogliere i prigionieri e perdona ai nemici... et sopra il quadro queste lettere: C. IULIUS. CAESAR. IN. ADVERSARIOS. CLEMENTISSIMUS, che hancora vuol dire la benignità et clementia di N.S. verso coloro che gli furono contrari nella sua elezione'. In realtà il pontefice non si limitò a perdonare solo i suoi avversari nel conclave, ma più o meno tutti coloro che erano stati puniti da Paolo III. Una politica magnanima, ma non priva di demagogia, che finì per costare cara a Giulio III. Sulla guerra di Parma, in parte determinata dalla sua incapacità di scegliere fra due opposte fazioni, si vedano le copie delle lettere della segreteria pontificia conservate al British Museum (*Registro Di Lettere scritte a' diuersi dalla sa: me: di Giulio papa 3º, e sua segreteria' di Stato negli anni 1551, 52 : 53, e 1554*. Manoscritto: Additional 8366).

<sup>59</sup> Due raffigurazioni della Prudenza che coglie la Fortuna per il ciuffo dell'occasione erano già state dipinte da Salviati nella Sala dell'Udienza di Cosimo I in Palazzo Vecchio. Devo a Elizabeth Mc Grath questa osservazione. Un disegno relativo a queste figure allegoriche, giustamente considerato una copia dal Salviati, è conservato al Louvre (C. Monbeig-Goguel, *op. cit.*, p. 141, n. 176). Nella collezione di Windsor è conservato un disegno preparatorio per uno degli stucchi eseguiti a Villa Giulia. Popham nel suo esemplare catalogo (A.E. Popham-J. Wilde, *op. cit.*, pp. 353-354, n. 1066, tav. 85, n. inventario 5990) pensò che si trattasse di un'Occasione che coglie la Fortuna per il ciuffo: in realtà la figura di sinistra non è un'Occasione, bensì una Prudenza; si tratta quindi di un'impresa papale. Questo disegno, una volta attribuito a Taddeo Zuccaro, è stato recentemente assegnato a Prospero Fontana dal Gere (J. Gere, *Taddeo Zuccaro. His development studied in his drawings*, Londra, 1969). Prospero fu il maggiore responsabile della decorazione di Villa Giulia, e il lustro che va dal 1550 al 1555 vide le sue opere più valide. Assieme al grande progetto decorativo vanno ricordati i disegni per le incisioni del Bonasone che illustrano l'opera di Achille Bocchi *Symbolicarum quaestionum de universo genere...* (1555). Il ritratto del Bocchi è senz'altro opera del Fontana, ma tante altre incisioni furono senza dubbio eseguite su suoi disegni.

<sup>60</sup> Nella vita di Daniele da Volterra, in occasione della messa in opera della fontana nella Stanza della Cleopatra, Giulio III chiese l'opinione di Vasari 'che aveva seco avuto servitù insino quando esso pontefice era arcivescovo Sipontino' (G. Vasari, *op. cit.*, ed Milanese, VII, p. 58). Nella sua autobiografia, poi, Vasari confessa che fu il cardinale Del Monte a convincerlo a prendere moglie: 'io mi risolvei, stretto da lui, a far quello che insino allora non aveva voluto fare: cioè a pigliar moglie: e così tolsi, come egli volle, una figliuola di Francesco Bacci, nobile cittadino aretino' (G. Vasari, *op. cit.*, ed Milanese, VII, p. 690).

<sup>61</sup> Fu infatti al suo servizio dal febbraio 1550 al dicembre 1553, anche se ciò non gli impedì né di lavorare per altri committenti, né di lasciare Roma quando i suoi interessi lo spinsero altrove (K. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, Monaco, 1923, vol. I).



<sup>62</sup> Questo straordinario edificio del Rinascimento romano è stato approfonditamente analizzato dal Falk (T. Falk, *Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom*, in 'Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte', 13, 1971, pp. 101-178). Il suo studio, in cui sono stati pubblicati tutti i documenti concernenti la storia della Vigna, deve essere considerato definitivo, almeno fino a quando nuove prove documentarie permetteranno di chiarire i punti che restano ancora oscuri sulla parte giocata dai vari artisti e dal committente nel progetto di Villa Giulia. Una chiarificazione a questi problemi è stata data dal Davis che ha ripubblicato in modo più corretto alcuni documenti concernenti la villa (Ch. Davis, *Four Documents for the Villa Giulia*, in 'Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte', 17, 1978, pp. 220-226), ma non si giungerà a una soluzione definitiva del problema fino a quando non verremo a conoscere il modo in cui erano organizzati i cantieri rinascimentali.

<sup>63</sup> G. Vasari, *op. cit.*, ed. Milanese, VII, p. 81.

<sup>64</sup> Nella celeberrima lettera di Bartolomeo Ammanati a Marco Mantova Benavides (scoperta da Salvatore Betti nella Biblioteca Oliveriana di Pesaro, e da lui pubblicata nel 1819 sul 'Giornale Arcadico di Scienze, Lettere e Arti', IV, pp. 387-398) lo scultore, nel descrivere Villa Giulia all'amico, scrive che fra le colonne e i pilastri 'vi sono scolpite le due imprese ch'erano di Papa Giulio la Giustizia e la Pace e la Fortuna presa dalla Virtù per i capelli'.

<sup>65</sup> F. Kiefer, *op. cit.*, vedasi sopra nota 31.

<sup>66</sup> Il motto della famiglia era MERITO (P. Litta, *op. cit.*).

<sup>67</sup> C. Dumont, *op. cit.*, p. 2.

<sup>68</sup> Ad esempio Ulisse Aldrovandi racconta che in casa di un certo Marco Casale 'si trove la testa di Iulio Cesare col busto vestito. Il quale è il vero retrato di Iulio Cesare, il Padre di M. Marco ha lassato in testamento che non se possa vendere e se lo vendera sia privo della heredità. Lo tiene serato in uno armario à chiave, ma lo mostra amorevolmente' (U. Aldrovandi, *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, e case si veggono*, Presso Giordano Ziletti, Venezia, 1556, scritto però nel 1550).

<sup>69</sup> Quando il cardinale Ricci, agente antiquario del duca Cosimo, spedì a Firenze i rilievi che provenivano dall'Ara Pacis Augustae, non indietreggiò dal farli a pezzi poiché per le loro grandi dimensioni non avrebbero potuti essere caricati nelle stive delle navi (H. Jedin, *op. cit.*, p. 329). Lo smembrare opere d'arte era una pratica diffusissima: è noto come anche il Settizonio di Settimio Severo sia stato demolito proprio allora.

<sup>70</sup> F. Vacca, *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma*, Roma, 1594.

<sup>71</sup> Su questi aspetti della cultura del tempo si veda il contributo di Luigi Salerno, *Arte, Scienza e Collezionismo nel Manierismo*, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, 1963, vol. III, pp. 193-214.

<sup>72</sup> Ancora a questo gusto del raro e del curioso bisogna far risalire la moda di mantenere nei palazzi nani e schiavi di colore. Anche il Ricci ac-

quistò schiavi negri perché servissero nel palazzo di Montepulciano (H. Jedin, *op. cit.*, p. 312).

<sup>73</sup> Si veda J. Martin, *op. cit.*, p. 270. Una documentatissima monografia ha dedicato alla storia della villa Glenn M. Andres, *The Villa Medici in Rome*, New York e Londra, 1976 (ma presentata come tesi di laurea nel 1970), 2 voll.

<sup>74</sup> H. Jedin, *op. cit.*, p. 312.

<sup>75</sup> Questa statua (David?) non è affatto simile al Bacco di Michelangelo come sostiene la Dumont, ma ricorda invece nella parte superiore il David dell'Accademia, anche se, con un procedimento tipicamente manieristico, Salviati ha invertito il movimento delle braccia, e in quella inferiore un disegno autografo di Michelangelo (Louvre; n. inventario 714) che è stato concordemente riferito al David bronzeo commissionatogli da Pierre de Rohan.

<sup>76</sup> Sul carattere bidimensionale degli affreschi manieristici e il loro rapporto con i sarcofagi romani del II-IV secolo si veda C.H. Smyth, *Mannerism and Maniera*, New York, 1962, p. 14 e segg.

<sup>77</sup> Si veda C. Dumont, *op. cit.*, figg. 135 e 152.

<sup>78</sup> Si veda C. Dumont, *op. cit.*, figg. 112 e 189.

<sup>79</sup> G. Weise, *Il Manierismo. Bilancio critico del problema stilistico e culturale*, Firenze, 1971, p. 73.

<sup>80</sup> È importante ricordare la grande fama che Salviati godette come scenografo e preparatore di festeggiamenti. Il Vasari ricorda che 'un anno fece nella sala grande [di Palazzo Vecchio] la scena e prospettiva d'una commedia che si recitò, con tanta bellezza e diversa maniera da quelle che erano state fatte in Fiorenza insino allora, che ella fu giudicata superiore a tutte' (G. Vasari, *op. cit.*, ed. Milanese, VII, p. 27).

<sup>81</sup> Si veda A. M. Brizio, *Manierismo: Rinascimento*, in 'Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio', IX, 1967, pp. 219-226.

<sup>82</sup> F. Zeri, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo* di Scipione da Gaeta, Torino, 1957, pp. 48-49.

<sup>83</sup> N. Pevsner, *Gegenreformation und Manierismus*, in 'Repertorium für Kunstwissenschaft', XLVI, 1925, pp. 243-262.

<sup>84</sup> F. Antal, *Zum Problem des niederländischen Manierismus*, in 'Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur', 1928-29.

<sup>85</sup> G. Weise, *op. cit.*, pp. 31-38.

<sup>86</sup> G. Vasari, *op. cit.*, ed. Milanese, IV, p. 9.

<sup>87</sup> Questi dipinti possono essere facilmente posti a confronto nelle due fotografie pubblicate sul 'Burlington Magazine' del dicembre 1979 (fig. 1 e fig. 6).

<sup>88</sup> I. Cheney H., *op. cit.*; H. Bussmann, *Vorzeichnungen Francesco Salviatis (Studien zum zeichnerischen Werk des Künstlers)*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin, 1969; J. Fletcher, *op. cit.*, p. 794.

<sup>89</sup> Salviati fu uno degli artisti più apprezzati del suo tempo: amico

personale di letterati famosi quali il Caro e l'Aretino, che gli indirizzarono lettere piene di stima e di affetto, Francesco venne anche citato nel *Della Nobilissima pittura* del Biondo e nel *La nobiltà delle donne* di Lodovico Domenichi, pubblicato a Ferrara da Gabriel Giolito nel 1549. A questi pochi esempi, per non citare Vasari, Giovio, Varchi e molti altri, dobbiamo aggiungere un passo della lettera indirizzata da Domenico Lampsonio, letterato e pittore di Liegi, al Vasari (il grande storico aretino se ne servì per scrivere le vite degli artisti fiamminghi), in quanto testimonia come la fama di Cecchino si fosse sparsa anche oltrelpe: '... ut Italis plerisque per id tempus insignibus artificibus, et nominatim Francisco Salviato pictori Florentino admirationi esset: quo quidem illi honore ne vix quidem Transalpinum quenquam antea dignitati fuerant' (a cura di A. Del Vita, *Lo Zibaldone di Giorgio Vasari*, Arezzo, 1938). Ancora nel 1620 Gaspare Celio ricorda un curioso episodio accaduto nella chiesa romana di San Salvatore in Lauro: 'Un superiore del luogo havendo fatto depingere alcune banche a un povero huomo, ma honorato, secondo il seguito, gli disse il Superiore, voglio, che mi rinfreschi quella pittura [le 'Nozze di Cana'] là da capo con belli colori, il pover'huomo veramente honoratissimo, se ingenocchiò in terra, e disse Prima Dio mi faccia morire ch'io faccia tal forfanteria, e soggiunse io non conosco questa opera, perche sono ignorante, ma havendo sentito dire chi fu Cecchino, mi basta per non far tal mancamento: alla barba di quelli, ch'anno rinfrescato quelle di Santio' (G. Celio, *Memoria delli nomi dell'Artefici delle Pitture che sono in alcune Chiese, Facciate, e Palazzi di Roma*, Fac simile della edizione del 1638 (la memoria fu scritta nel 1620), pubblicata a Napoli da Scipione Bonino. Introduzione e commento critico a cura di Emma Zocca, Milano, 1967). Sull'autenticità dell'accaduto è lecito dubitare; ciò non toglie a questo aneddoto il suo valore, poiché ci dà un'idea di quanto la fama di Salviati non fosse per nulla scemata a più di cinquant'anni dalla sua morte.

<sup>90</sup> Infatti episodi quali 'L'unzione di David' /tavola 41/, 'David e Golia' /tavola 42/, 'David che suona l'arpa' /tavola 43/, sono inseriti in piccoli cartigli monocromi posti sopra i grandi riquadri.

<sup>91</sup> F. Zeri, *op. cit.*, p. 49.

<sup>92</sup> F. Zeri, *op. cit.*, p. 49.

<sup>93</sup> Non è irrilevante che questi affreschi di Salviati fossero giudicati dall'Armenini il migliore esempio di decoro da seguire nella decorazione di palazzi posseduti da ecclesiastici (G. B. Armenini, *op. cit.*, p. 197).