

SANTA MARIA DELL'ANIMA CAPPELLA DEI MARGRAVI

Alessandro Nova

“Nella chiesa de’ tedeschi cominciò una cappella a fresco per un mercatante di quella nazione, facendo disopra nella volta degl’apostoli che ricevono lo Spirito Santo, et in un quadro che è nel mezzo alto Giesù Cristo che risuscita, con i soldati tramortiti intorno al sepolcro in diverse attitudini, e che scortano con gagliarda e bella maniera. Da una banda fece Santo Stefano e dall’altra San Giorgio in due nicchie; da basso fece San Giovanni limosinario che dà la limosina a un poverello nudo et ha a canto la Carità, e dall’altro lato Santo Alberto frate carmelitano in mezzo alla Loica et alla Prudenza; e nella tavola grande fece ultimamente a fresco Cristo morto con le Marie”.



Il ciclo di affreschi di Francesco Salviati nella cappella dei Margravi in Santa Maria dell'Anima, chiesa della Nazione tedesca a Roma, venne completato il 13 agosto 1550, come rivela un documento tuttora conservato nell'archivio della chiesa¹, ma l'inizio della storia della cappella risale al secondo decennio del XVI secolo. Essa venne consacrata nel 1510 e nel 1515, data dipinta su un cartiglio al di sopra della *Resurrezione* e Bartolomeo Lanteresse l'imponente edicola di marmo mischio che incornicia la più tarda pala d'altare del Salviati². I costi dell'opera erano forse già a carico di Johann Albrecht II, Margravio di Brandeburgo e arcivescovo di Magonza, che nel 1514 era entrato a far parte della Confraternita di Santa Maria dell'Anima, diventando poi titolare della cappella³.

Johann Albrecht, morto nel 1545 e pertanto effigiato *post mortem* nella pala d'altare del Salviati, fu uno dei maggiori committenti del suo tempo. Per lui lavorarono Lucas Cranach il vecchio e Dürer oltre a Grünewald che fu suo artista di corte. La qualità della sua committenza riflette l'importanza del suo potere politico. Infatti dopo essere stato nominato nel 1513 vescovo di Halberstadt e arcivescovo di Magdeburgo, egli divenne un anno più tardi anche arcivescovo di Magonza, succedendo al celebre Uriel von Memmingen. Questa carica era particolarmente ambita perché l'arcivescovo di Magonza era uno dei Grandi Elettori imperiali e Albrecht, allora ventiquattrenne, ottenne questo privilegio anche grazie al sostegno finanziario di Jacob Fugger oltre a quello politico di Massimiliano I d'Asburgo.

Curiosamente questo titolo così prestigioso non sembra essere stato celebrato nel ciclo pittorico di Santa Maria dell'Anima poiché il solo ricordo di questa carica è il piccolo stemma della città di Magonza che decora, insieme a quelli di Halberstadt e di Magdeburgo, la cornice fra il catino absidale e la parete. Analogamente non sembra essere celebrato il titolo di cardinale di San Pietro in Vincoli a lui conferito da papa Leone X nel 1518: il solo ricordo dell'alta carica, oltre al ritratto nella pala d'altare, è il cappello cardinalizio in stucco sulle pareti della cappella.

Diverso è il caso di Halberstadt e Magdeburgo, poiché i santi patroni delle rispettive cattedrali sono effigiati a grandezza naturale nelle finte nicchie sui due lati dell'alta cappella: a sinistra vediamo San Maurizio, santo patrono della cattedrale di Magdeburgo, ai cui piedi siede Sant'Alberto di Sicilia con in mano il suo tipico attributo, un crocifisso fra due gigli; a destra è invece rappresentato Santo Stefano, patrono del duomo di Halberstadt, ai cui piedi siede San Giovanni Elemosinario. I due santi



in primo piano, Giovanni e Alberto, alludevano certamente al nome del committente Johann Albrecht, ma nel contempo rendevano omaggio alle funzioni della Confraternita: fare opere di carità e curare gli epilettici o "indemoniati".

In seguito a queste osservazioni chi scrive aveva datato il programma iconografico della cappella al 1513 o meglio a prima del 1514, anno in cui il Margravio divenne arcivescovo di Magonza. Tuttavia Gail Geiger ha spostato più avanti, probabilmente a ragione, questa data collocando l'elaborazione del programma nel quarto decennio: gli affreschi, oltre a rappresentare i santi patroni del committente, illustrerebbero "la posizione della Chiesa Romana a proposito di fondamentali questioni dottrinali in quel momento soggette a contestazioni da parte dei Protestanti"⁴, questioni quali l'Autorità della Chiesa Apostolica simboleggiata dalla *Pentecoste* nel catino absidale e la *Transustanziazione* celebrata, secondo la studiosa, nella pala d'altare. Inoltre le opere di carità e assistenza impersonate dai santi Giovanni Elemosinario e Alberto non rispecchierebbero solamente le attività 'ospitaliere' dell'istituzione, ma alluderebbero anche all'opposizione dei cattolici tedeschi alla dottrina luterana della giustificazione per sola fede.

I rapporti di Johann Albrecht con Lutero furono inevitabilmente contraddittori, a volte distesi a volte molto freddi con il variare della situazione politica, e le agitazioni provocate dalla Riforma aiutano a spiegare perché la cappella rimase priva di qualsiasi decorazione per molti decenni. Gli anni fra il 1514 e il 1517 non erano forse i più adatti a una tale impresa anche perché Johann Albrecht doveva restituire a Jacob Fugger i 10.000 ducati, equivalenti al costo di un palazzo, che gli erano stati necessari per ottenere la diocesi di Magonza. Gli eventi della Riforma prima, dalle tesi di Wittenberg alla guerra dei contadini, e il Sacco di Roma poi devono aver ulteriormente ritardato il progetto.

Non è possibile stabilire con esattezza quando la decorazione della cappella divenne un argomento di attualità. Il già citato documento del 13 agosto 1550 ricorda le lettere inviate da Johann Albrecht a un membro della Confraternita, in cui il Margravio scriveva di aver consegnato a Quirinus Galler, agente dei Fugger a Roma e membro della stessa Confraternita, la somma di mille scudi d'oro per la cappella e la sua decorazione. Poiché sappiamo che Quirinus Galler, probabilmente effigiato dal Salviati nell'ovale alla sinistra della pala d'altare, morì nel 1543⁵, ne consegue che il progetto di decorazione della cappella risale a prima di quella data, una notizia che sembrava accordarsi bene con il testo della biografia di Cecchino scritta dall'amico-rivale Giorgio Vasari, di solito bene informato sulla vita e sulle opere del Salviati⁶.

Vasari si dimostra una fonte in parte accurata poiché il primo intermediario romano del Margravio fu in effetti il "mercantante" Quirinus Galler a cui subentrò il dottor Lemmeken (o Lemmeken), forse effigiato nell'ovale alla destra della pala d'altare. Inoltre il Vasari, il cui uso della lingua è a volte molto preciso, specifica che il Salviati "cominciò una cappella", sembrando implicitamente affermare che essa venne portata a termine più tardi. Da questi dati sembrava logico dedurre che il pittore avesse

iniziato a dipingere la cappella dall'alto nel 1541-43 e che, dopo la morte del Galler, fosse avvenuta un'interruzione dei lavori, poi ripresi nel 1549-50, come indicano i documenti tuttora conservati nell'archivio della chiesa in cui compare per la prima volta il nome del Salviati. Questa tesi, sostenuta nella monografia di Iris Cheney (1963), è stata riproposta anche negli studi più recenti di Alessandro Nova (1981) e Gail Geiger (1985) prima che i restauri di Maurizio Rossi (1986) restituissero al ciclo la sua piena leggibilità. Nonostante le condizioni disastrose del catino absidale che consentono di identificare la mano del Salviati solo in alcune figure come quella della Vergine⁷, possiamo finalmente ammirare gli splendidi colori salviateschi: dal manto azzurro e rosa del Cristo risorto, un tempo ridipinto di blu scuro, ai viola e ai verdi così tipici del suo repertorio. La sorpresa maggiore del restauro è però venuta dagli affreschi all'antica alle spalle dei due ritratti ovali: lo sfondo era stato ridipinto di nero e di rosso nell'Ottocento, mentre oggi si vede un bel colore chiaro sul quale risaltano le raffinate grottesche eseguite con lo spolvero⁸.

Nonostante le pesanti lacune, soprattutto ma non solo nel catino absidale, il ciclo appare oggi unitario e ciò indica che gli affreschi vennero verosimilmente eseguiti in una sola fase nel 1549-50 come aveva sostenuto Luisa Mortari ancora prima che i dipinti venissero restaurati⁹.

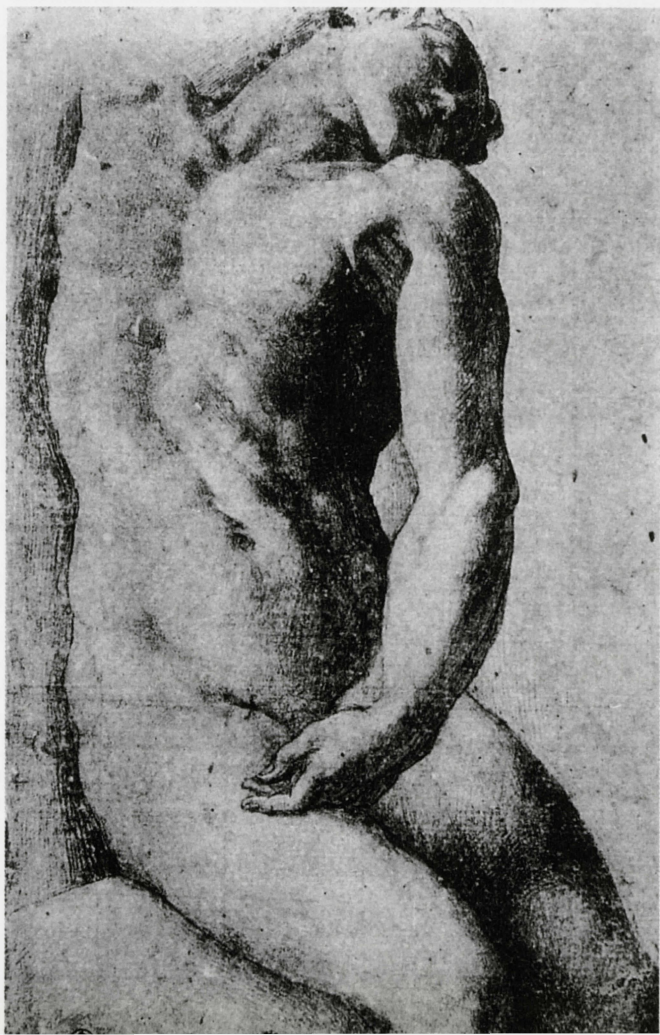
Una discussione approfondita meriterebbero i molti disegni 'preparatori' del ciclo¹⁰. Fra questi vale la pena di citare uno studio da mettere in relazione con il Cristo morto – un foglio oggi nella Biblioteca Reale di Torino¹¹ – e il modello per l'apostolo all'estrema destra del catino absidale già a Londra e oggi nella collezione Horvitz¹².

Il primo, benché in controparte rispetto al Cristo in Santa Maria dell'Anima, è troppo vicino all'affresco per non essere stato utilizzato nell'esecuzione della pala d'altare¹³. Tuttavia, come ha notato Harprath, lo stile di questo disegno a matita nera indica una datazione fra l'inizio e la metà degli anni Quaranta, vale a dire cinque-dieci anni prima della pala in Santa Maria dell'Anima. Ciò significa che il Salviati riutilizzò – com'era solito fare – un disegno realizzato per un altro progetto¹⁴. Molti dei suoi dipinti vennero creati accostando modelli utilizzati in precedenza per opere diverse.

Il secondo disegno sembra invece essere stato tracciato per la *Pentecoste* di Santa Maria dell'Anima. Sinora è stato datato agli anni 1541-42 per via del malinteso sulla cronologia del catino absidale, ma la figura muscolosa dell'apostolo dovrebbe invece risalire al 1549 circa¹⁵.

In passato la cappella dei Margravi è stata giudicata abbastanza severamente dagli studiosi del Salviati, ma la Mortari ne aveva sottolineato l'importanza nel percorso artistico di Cecchino prima ancora che gli affreschi venissero restaurati. Nonostante i danni subiti il ciclo è ricco di invenzioni estrose. Il talento di Salviati è stato messo a dura prova dalle proporzioni sgraziate dell'architettura che gli metteva a disposizione uno spazio troppo stretto e troppo alto, ma ciò non gli ha impedito di dispiegare i suoi 'trucchi' più amati. Oltre al magnifico ritratto in vesti di Giuseppe d'Arimatea nella pala d'altare, oltre all'eleganza

delle grottesche, bisogna soprattutto notare il virtuosismo con cui l'artista gioca fra rappresentazione e realtà. La fascia che divide il catino absidale dal resto della cappella è decorata con volti muliebri in stucco che sostengono canestre di frutta, pure in stucco: da questi elementi scendono due nastri, ancora una volta in stucco, che sostengono il finto arazzo con la *Resurrezione di Cristo* oppure dei festoni di frutta e verdura. Analogamente il mezzocapitello reale della cappella si trasforma grazie all'effetto speculare creato dalla pittura di Salviati in un capitello completo con un gioco prezioso fra verità e simulazione che coinvolge lo spettatore. Non si tratta però di un *trompe-l'oeil* con lo scopo d'ingannarlo, bensì di un'espressione ludica che cerca la complicità del riguardante. Salviati seduce l'osservatore facendo ricorso a un campionario degno di un trovarobe teatrale fatto di perle, armature, pennacchi, finti marmi, abiti sontuosi, grottesche, festoni, e stimola in lui il senso della meraviglia e dello stupore ancor più della pietà, in una commistione di sacro e profano che caratterizza tutte le sue opere religiose.



Studio di un Cristo morto.
Torino, Biblioteca Reale

¹ Il documento che certifica la fine dei lavori, già noto a Schmidlin, 1906, pp. 239-240, è stato trascritto per la prima volta da Nova, 1981, p. 369; tuttavia la parola "infrascriptos" deve essere corretta in "confratres", come ritiene la Geiger, 1985, p. 194, nota 62, su indicazione di Gino Corti.

² Si veda J. Lohninger, 1909, p. 92.

³ Johann Albrecht divenne membro della Confraternita il 18 gennaio 1514: si veda Geiger, 1985, p. 187. La cappella, nota anche come cappella del Centurione o cappella della croce, è detta tradizionalmente dei Margravi probabilmente perché insieme a Johann Albrecht celebra anche la memoria del fratello Joachim Nestor, reggente del marchesato di Brandeburgo.

⁴ G. L. Geiger, 1985, p. 185.

⁵ Si veda J. Lohninger, 1909, p. 93.

⁶ G. Vasari, ed. 1984, vol. V, p. 519.

⁷ Le giornate di lavoro sono elencate nella monografia di L. Mortari, 1992, p. 97, n. 83: catino absidale, 18-19 giornate; *Resurrezione*, 20 giornate; parete sinistra, circa 20 giornate; parete destra, circa 20 giornate; grottesche di sinistra, 8 giornate; grottesche di destra, 10 giornate; pala d'altare, 13-14 giornate.

⁸ Gli altri affreschi della cappella sono stati invece realizzati con il metodo dell'incisione.

⁹ L. Mortari, 1984, p. 389 e 1992, pp.46-51.

¹⁰ Sui disegni preparatori per la *Resurrezione* si veda C. Monbeig Gouel, 1978.

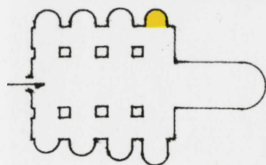
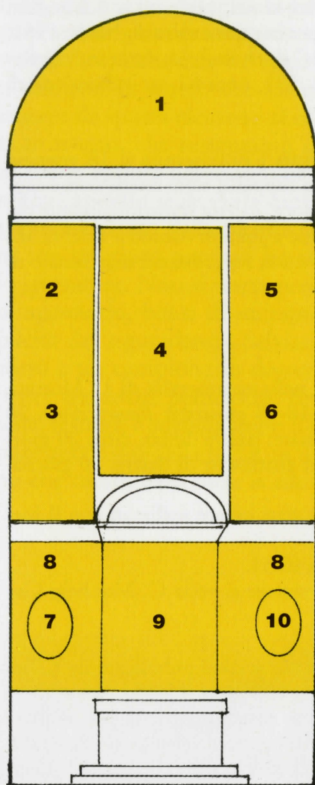
¹¹ R. Harprath, 1973, p. 160, fig. 1.

¹² Venduto da Sotheby's (Londra) nel 1981 è stato pubblicato da Y. Tan Bunzl, 1984, n. 9 e da L. Wolk-Simon, 1991, pp. 15-17.

¹³ Sino al 1986 tutti gli studiosi avevano sostenuto che la pala d'altare fosse stata eseguita a olio sul muro. Tuttavia mentre Maurizio Rossi stava restaurando gli altri affreschi del ciclo si è accorto che anche il *Compianto* venne dipinto con la stessa tecnica.

¹⁴ Su questo aspetto si veda A. Nova, 1992.

¹⁵ Per L. Mortari, 1992, p. 226, n. 322, si tratterebbe tuttavia di una copia di buona mano. Un giudizio definitivo è impossibile senza la visione diretta del foglio.



- 1 Pentecoste
- 2 San Maurizio
- 3 Sant'Alberto Carmelitano
- 4 Resurrezione
- 5 Santo Stefano
- 6 San Giovanni Elemosinario
- 7 Quirinus Galler
- 8 Decorazioni a grottesche
- 9 Deposizione
- 10 Giovanni Lemeken



nella pagina precedente

Pentecoste, affresco

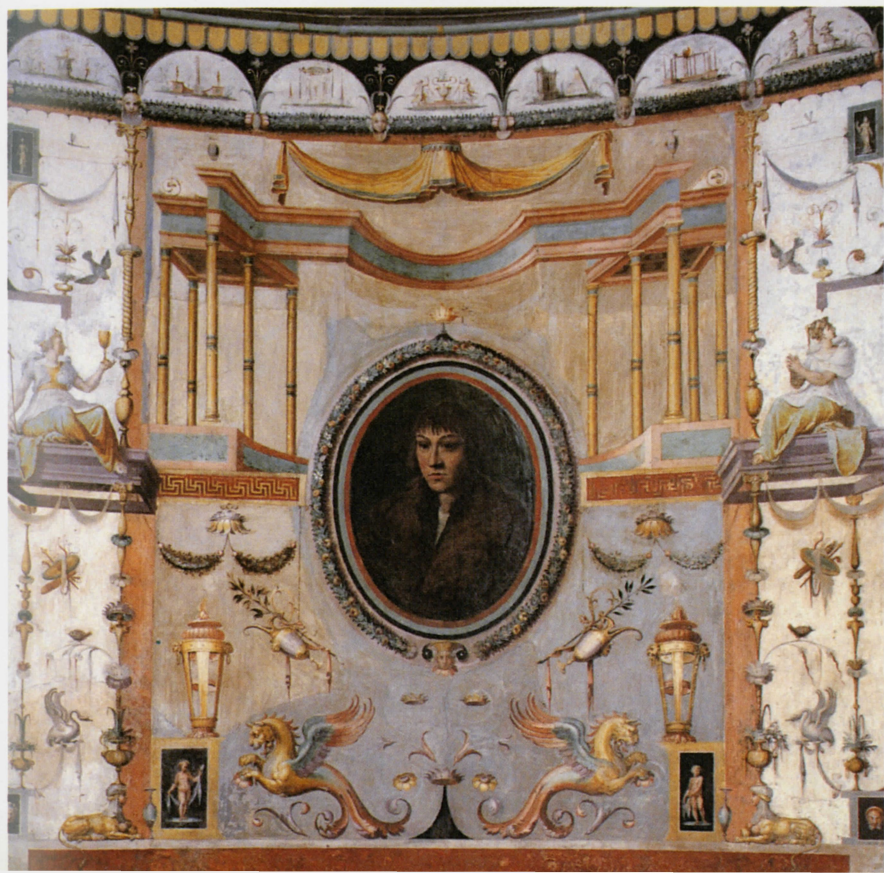
*Ritratto di Giovanni Lemeken
con decorazioni a grottesche,
affresco*

*Decorazioni a grottesche,
affresco*



*Ritratto di Quirinus Galler
con decorazioni a grottesche,
affresco*

Decorazioni a grottesche, affresco





*Deposizione, particolari,
affresco*

