

«NELLA QUALE FECE BELLISSIMI  
PARTIMENTI DI STUCCHI»:  
FRANCESCO SALVIATI E LA CAPPELLA DEL PALLIO

MARTA PERROTTA  
ILARIA TADDEO

Nella *Vita* di Francesco Salviati, Giorgio Vasari ricorda la cappella del Pallio come la prima importante impresa decorativa realizzata dal pittore fiorentino al suo ritorno a Roma, da Firenze, nel 1548<sup>1</sup>. Nel descrivere la bellezza degli stucchi e delle pitture della cappella, lo storiografo aretino attesta la mediazione svolta da Annibal Caro e Giulio Clovio tra il cardinale Alessandro Farnese e Cecchino per assicurare a quest'ultimo la commissione:

Tornato dunque in Roma, avendo comperata una casa vicina al palazzo del cardinale Farnese, [...] gli fu dal detto cardinale, per mezzo di Messere

Il testo è frutto di un'elaborazione unitaria da parte delle due autrici. Nella redazione, a Ilaria Taddeo spettano l'introduzione ed il secondo paragrafo, dedicato all'uso dello stucco nella produzione di Salviati; a Marta Perrotta si deve il primo paragrafo, incentrato sull'analisi stilistica della decorazione in stucco della cappella del Pallio. Le autrici desiderano ringraziare Serena Quagliaroli e Giulia Spoltore per le indispensabili indicazioni fornite nella preparazione di questo contributo. Un ringraziamento a Barbara Agosti, Silvia Ginzburg, Valentina Balzarotti, Nicolas Cordon.

<sup>1</sup> Per una cronologia degli spostamenti di Salviati tra Roma e Firenze, tra il 1546 e il 1548, si rinvia a MORTARI 1992, p. 104 e CORSO, GEREMICCA 2013.

Annibal Caro e di don Giulio Clovio data a dipingere la cappella del Palazzo di San Giorgio. Nella quale fece bellissimi partimenti di stucchi et una graziosa volta a fresco con molte figure e storie di San Lorenzo, et in una tavola di pietra a olio la natività di Cristo, accomodando in quell'opera, che fu bellissima, il ritratto di detto cardinale<sup>2</sup>.

Sebbene non sia priva di imprecisioni<sup>3</sup>, e debba essere accolta con cautela, a causa delle omissioni e rielaborazioni della vita di Salviati che caratterizzano la biografia dell'artista<sup>4</sup>, la testimonianza di Vasari rappresenta un fondamentale punto di riferimento per la ricostruzione delle vicende della decorazione, sopperendo a un quasi completo vuoto documentario.

Una parziale riprova del racconto vasariano è offerta da una lettera

<sup>2</sup> VASARI 1966-1987, vol. V, p. 526.

<sup>3</sup> Vasari descrive le pitture della volta come degli affreschi raffiguranti storie di san Lorenzo, laddove si tratta di dipinti ad olio su muro dedicati a temi differenti. Ignorando le pitture delle pareti, lo scrittore mette poi in evidenza la bellezza degli stucchi e della pala d'altare, correttamente descritta come un dipinto ad olio su pietra contenente il ritratto del cardinale Farnese: non viene invece menzionato, nella descrizione dell'opera, il ritratto di papa Paolo III. VASARI 1966-1987, vol. V, p. 526. Come le analisi della pala d'altare hanno evidenziato, sia la figura del cardinale Farnese sia il volto di Paolo III furono inseriti in un secondo momento all'interno del dipinto: la citazione del solo ritratto del cardinale nella descrizione vasariana può essere ricondotta o a una svista dell'aretino, oppure al fatto che l'immagine del pontefice fu aggiunta qualche tempo dopo l'introduzione della figura del nipote, cosicché Vasari vide o fu informato unicamente dell'effigie di quest'ultimo in un momento in cui il ritratto del papa non era stato ancora realizzato. La figura di san Giovannino, visibile in primo piano, costituisce un'aggiunta posteriore a Salviati, forse seicentesca. COLALUCCI, MANCINELLI 1983, pp. 166-172 e RUBIN 1987, p. 97. I restauri della pala d'altare hanno dimostrato che essa cominciò a danneggiarsi fin da quando la stesura pittorica era in corso d'opera, costringendo Salviati a ritoccare immediatamente le lacune prodottesi. I danni causati dal fenomeno dello stacco della pittura dal supporto di pietra nel corso del tempo sono stati gravissimi, per cui in epoche passate, a più riprese, il dipinto fu sottoposto a ridipinture totali. COLALUCCI, MANCINELLI 1983, pp. 168-170. Il cattivo stato di conservazione della pala di Salviati dovette determinare la copertura dell'opera con una tela, forse seicentesca, visibile in una foto della cappella del Pallio pubblicata nel libro di Emilio Lavagnino sul palazzo della Cancelleria Apostolica e la basilica di San Lorenzo in Damaso. LAVAGNINO 1924, p. 57, fig. 15 (foto Alinari).

<sup>4</sup> Per una discussione della *Vita* di Salviati si veda, in particolare, CHENEY 1985 e AGOSTI 2015.

scritta nell'estate del 1550 da Alessandro Farnese a Curzio Frangipane, maggiordomo del cardinale, tramite Annibal Caro, segretario del Farnese<sup>5</sup>:

Maestro Nanni se ne torna, e son restato seco che 'l pavimento della Cappella, perché corrisponda alla bellezza del resto, sia ancora esso ben lavorato: e mi sono risoluto, che sia di mattoni intagliati, ed arrotati, come egli vi dirà. E che gli scanni d'intorno siano ancora essi onorevoli, poiché mi sono imbarcato in questa Cappella; e mi contento che vi spendano fino a 100 scudi, e che si facciano quanto prima, perché al mio ritorno la trovi finita di tutto; perché della pittura sono certo che 'l Salviati vi servirà presto<sup>6</sup>.

La lettera, oltre a confermare il coinvolgimento di Annibal Caro nella commissione, ricorda l'attività di un maestro Nanni, forse da identificare con l'architetto Nanni di Baccio Bigio, che sempre nel 1550 avrebbe eseguito per il cardinale Alessandro il progetto della chiesa del Gesù, e che avrebbe successivamente diretto l'ampliamento del palazzo Ricci in via Giulia e affiancato Vignola per i lavori architettonici del palazzo Farnese di Caprarola<sup>7</sup>. La lettera riferisce, inoltre, che i lavori e le pitture della cappella, ancora in corso, erano prossimi a concludersi.

Combinando i dati stilistici e le fonti sulla cappella, si può affermare che la decorazione dell'ambiente si svolse in circa due anni, tra il

<sup>5</sup> CARO 1765, vol. I, pp. 245-246, n. 220. La lettera è inviata da Gradoli il 4 luglio 1550. Tuttavia, la datazione della lettera deve essere probabilmente posticipata al 4 agosto 1550, come testimonia la sequenza cronologica delle lettere pubblicate nel volume del Caro, nel quale la lettera summenzionata è inserita tra le lettere datate al 2 e quelle datate al 5 agosto. Del resto, il contenuto della lettera è in rapporto con quello di altre due lettere, l'una inviata al cardinale di Ferrara e l'altra al cardinale da Silva, entrambe datate al 4 agosto. CARO 1765, vol. I, pp. 244-245, nn. 217 e 218.

<sup>6</sup> CARO 1765, vol. I, pp. 245-246, n. 220. La lettera è citata da Clare Robertson e da Nicole Dacos, che, d'altra parte, ne indica in maniera imprecisa l'anno di pubblicazione (1745) ed il contenuto. ROBERTSON 1992, pp. 152-153 e DACOS 2001, pp. 195-196. Sulla lettera si veda anche BOTTARI, TICOZZI 1822, pp. 246-247, n. LXXXII.

<sup>7</sup> ERCOLINO 2005.

1548 e il 1550<sup>8</sup>, andando, pertanto, a sovrapporsi ad altri cantieri salviateschi: la decorazione della cappella del Margravio di Brandeburgo in Santa Maria dell'Anima (1549-1550)<sup>9</sup> e gli affreschi dei santi *Andrea* e *Bartolomeo* (1550) e della *Nascita del Battista* (1550-1551) nell'oratorio di San Giovanni Decollato<sup>10</sup>. A queste opere si possono aggiungere altre commissioni, ricordate da Vasari, che dovrebbero risalire all'incirca allo stesso periodo: la partecipazione all'esecuzione dell'apparato compiuto in occasione dell'incoronazione di Giulio III; la decorazione di un sepolcro realizzato su commissione della Compagnia del Sacramento in Santa Maria Sopra Minerva; e la rappresentazione di due angeli in una cappella della chiesa di San Lorenzo in Damaso<sup>11</sup>. La cappella del Pallio fu dunque completata in una fase estremamente prolifica dell'attività di Salviati, che forse proprio a causa della concomitanza di più cantieri dovette ricorrere a collaboratori per la decorazione dell'ambiente<sup>12</sup>. Sulla base dell'analisi stilistica e dei disegni preparatori<sup>13</sup>, all'artista

<sup>8</sup> L'ipotesi di Iris Cheney relativa ad un inizio dei lavori nella cappella al principio degli anni Quaranta del Cinquecento non ha trovato seguito nella critica ed è stata, in un secondo momento, riveduta dalla studiosa stessa. CHENEY 1963, pp. 105-112, 222-227, 383-386; CHENEY 1985, pp. 307-308. Sulla datazione della cappella cfr. RUBIN 1987, p. 86 e ROBERTSON 1992, pp. 152-153.

<sup>9</sup> Per una cronologia della decorazione si rinvia a NOVA 1981.

<sup>10</sup> MORTARI 1992, pp. 119-120.

<sup>11</sup> VASARI 1966-1987, vol. V, pp. 526-527. Michael Hirst identifica l'opera in San Lorenzo Damaso ricordata da Vasari con una tela rinvenuta dallo stesso studioso in una sagrestia della chiesa. Confrontando lo stile del dipinto con opere di Salviati dei primi anni Sessanta, in particolare con gli affreschi di San Marcello al Corso, Hirst assegna la tela all'ultima fase della produzione dell'artista cfr. *RUBENS AND THE ITALIAN RENAISSANCE* 1992, pp. 56-57, n. 10. Luisa Mortari, seguendo il racconto vasariano, e confrontando il michelangiologismo degli angeli del dipinto di San Lorenzo con i caratteri formali delle opere realizzate da Salviati dopo il ritorno a Roma alla fine del quinto decennio del secolo, data la tela agli anni Cinquanta del Cinquecento. MORTARI 1992, pp. 118-119.

<sup>12</sup> Cfr. CHENEY 1963, p. 385.

<sup>13</sup> Si conservano tre disegni, che si suppone siano stati appositamente eseguiti per la cappella del Pallio: si tratta di uno *Studio di nudo femminile* per la figura di Salomè nella *Decollazione di san Giovanni Battista*, alla Fondation Custodia di Parigi (inv. 2518); di uno *Studio di guerriero* per la scena del *Martirio di San Lorenzo*, al British

si può difatti attribuire solo l'autografia delle principali scene ad affresco delle pareti e della pala d'altare della cappella, oltre che la progettazione delle lunette delle pareti e dei riquadri della scarsella d'altare.

Il limitato intervento diretto di Salviati sembra aver condizionato l'interesse critico nei confronti dell'opera. Al di là dello studio monografico di Patricia Rubin<sup>14</sup>, incentrato sull'analisi del programma iconografico della decorazione, e della dettagliata indagine di Luisa Mortari<sup>15</sup>, portata avanti nell'ambito della ricostruzione dell'attività pittorica del de' Rossi, tanto gli studi preliminari di Hermann Voss<sup>16</sup> e Adolfo Venturi<sup>17</sup> quanto le più recenti ricerche, seguite al crescente interesse critico intorno alla figura dell'artista<sup>18</sup>, hanno favorito l'esame dei principali riquadri ad affresco delle pareti. Se Iris Cheney<sup>19</sup> e Nicole Dacos<sup>20</sup> hanno tentato un'attribuzione a possibili collaboratori di Salviati delle scene non autografe della cappella, solo in misura inferiore è stata compiuta un'analisi della decorazione nel suo complesso<sup>21</sup>. Nonostante la centralità rivestita nell'insieme decorativo, un'attenzione secondaria è stata riservata, in particolare, all'ornamentazione in stucco<sup>22</sup>. D'altra parte, l'analisi degli

Museum (inv. 1946-7-13-54); e di un foglio disegnato sul *recto* e sul *verso*, al Metropolitan Museum of New York (venduto a Parigi, Hôtel Georges V, il 5 aprile 2001), preparatorio per le figure di *San Giovanni Evangelista* e *San Marco* dipinte nei vani dell'intradosso dell'arco absidale. *FRANCESCO SALVIATI (1510-1563)* 1998, pp. 160-163, nn. 43-44 e MONBEIG GOGUEL 2004.

<sup>14</sup> RUBIN 1987.

<sup>15</sup> MORTARI 1992, pp. 40-46 e 116-118.

<sup>16</sup> VOSS 1994, p. 171.

<sup>17</sup> VENTURI 1901-1940, vol. IX, parte VI (1933), pp. 178-182.

<sup>18</sup> HOCHMANN 1998b; *FRANCESCO SALVIATI (1510-1563)* 1998, pp. 160-163, nn. 43-44.

<sup>19</sup> CHENEY 1963, pp. 105-112, 222-227, 383-386.

<sup>20</sup> DACOS 2001.

<sup>21</sup> Tra gli studi che analizzano insieme l'architettura e l'apparato decorativo della cappella si possono ricordare LAVAGNINO 1924, pp. 56-59 e SCHIAVO 1964, pp. 171-176.

<sup>22</sup> Un'analisi della decorazione in stucco della cappella è stata compiuta da Iris Cheney, Patricia Rubin e Luisa Mortari. CHENEY 1963, pp. 107-110; RUBIN 1987; MORTARI 1992, pp. 40-46 e 116-118.

stucchi della cappella consente di mettere a fuoco uno degli elementi di maggiore originalità dell'opera: un'originalità, rispetto alla produzione di Salviati, che trova riscontro anche nella gestione di un cantiere ampio e articolato e nella sperimentazione di differenti tecniche artistiche – oltre all'affresco e allo stucco, olio su peperino nella pala d'altare, olio steso direttamente sull'intonaco nei riquadri della volta, olio steso su un preparato di gesso e colla nei riquadri della scarsella d'altare<sup>23</sup>.

*Gli stucchi della cappella del Pallio: caratteri e modelli*

Nella cappella del Pallio lo stucco ha un ruolo da assoluto protagonista (fig. 48): esso funge da mezzo di separazione e di unificazione dello spazio; arricchisce la cornice delle scene dipinte e si sviluppa in forme estese e svincolate dalla funzione di complemento della decorazione pittorica; da ultimo, diviene parte integrante del complesso programma iconografico volto a celebrare il cardinale Alessandro Farnese e la politica religiosa della Chiesa di Roma all'indomani dell'apertura del Concilio di Trento<sup>24</sup>.

L'ornamentazione in stucco mostra un'articolata complessità, che consente di distinguere numerose maestranze, al di là della differenza, messa in luce dagli studi<sup>25</sup>, tra i rilievi delle pareti, dalla modellazione grossolana e dai tratti quasi grotteschi (fig. 49), le figure poste alla base delle lunette, dalla conformazione scultorea (figg. 50-51-52), e gli stucchi della volta (figg. 54-55), dalle forme più minute, sebbene sempre tridimensionali. Le figure in stucco che completano i riquadri pittorici delle pareti si differenziano nella resa dei tratti fisionomici ed anatomici. I putti della parete ovest (fig. 50) – uno dei quali probabilmente non finito – hanno fronte alta, occhi grandi, muscolature lineari e ali caratterizzate da piume rialzate; i putti della parete nord (fig. 51) presentano guance gonfie e occhi a mandorla, muscolature nettamente definite e ali lunghe ed incise; i putti della parete sud (fig. 52) hanno riccioli profondamente scavati,

<sup>23</sup> DE LUCA 2006, pp. 9-10.

<sup>24</sup> RUBIN 1987, pp. 94-110.

<sup>25</sup> MORTARI 1992, pp. 45-46. Cfr. HOCHMANN 1998b.

occhi distanti e forati, muscolature morbide e ali piccole e scanalate. Nella volta, confrontando le coppie di figure maschili con strumenti musicali nei riquadri esagonali degli angoli nord-ovest e sud-est, si osservano da un lato corpi slanciati e sinuosi (fig. 54), dall'altro muscolature poderose, quasi cubiche (fig. 55). Un'ulteriore differenziazione si evince esaminando le figure dei sottarchi, dalle pose dinamiche e dai corpi affusolati (fig. 56), e le vittorie alate poste al di sopra della lunetta della parete d'altare (fig. 53), caratterizzate da una particolare grazia, resa attraverso il corpo allungato, che ammorbidisce le muscolature corpulente. Questa diversificazione stilistica non impedisce di cogliere una continuità tra gli stucchi della cappella: le figure maschili nell'angolo sud-est della volta (fig. 55) si prestano, ad esempio, ad un confronto con i putti della parete sud (fig. 52), nei volti caratterizzati da occhi forati e un certo rigonfiamento dell'arcata sopraccigliare.

Gli stucchi del Pallio risultano coerenti con il gusto ornamentale di Salviati, testimoniato dai progetti di arte decorativa<sup>26</sup> e dai cicli pittorici dell'artista. Questa consonanza stilistica supporta la testimonianza di Vasari, il quale, riferendo che Salviati realizzò gli stucchi della cappella, fa probabilmente riferimento ad un intervento del pittore in fase progettuale<sup>27</sup>. Al tempo stesso, è possibile evidenziare una stringente affinità tra gli stucchi del Pallio e motivi tratti dal repertorio perinesco, nei termini non solo di una generica consonanza tra le soluzioni decorative della cappella e le invenzioni del Buonaccorsi, ma anche di più puntuali confronti: alcuni dettagli dei sottarchi del Pallio (fig. 56) testimoniano, ad esempio, una stretta somiglianza con un disegno di Perino agli Uffizi raffigurante due *Cariatidi alate* (Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 999 Ea, Eb)<sup>28</sup>.

Iris Cheney, paragonando l'impianto compositivo della cappella ad

<sup>26</sup> Sui progetti di arte decorativa di Salviati si rinvia a *FRANCESCO SALVIATI (1510-1563)* 1998, in particolare pp. 242-317.

<sup>27</sup> VASARI 1966-1987, vol. V, p. 526. Luisa Mortari attribuisce l'esecuzione degli stucchi della cappella a Salviati. MORTARI 1992, p. 117. Catherine Monbeig Goguel, ricordando l'incapacità di Salviati nella scultura, attribuisce all'artista la progettazione della decorazione in stucco, cfr. MONBEIG GOGUEL 1998, pp. 41-42.

<sup>28</sup> *MOSTRA DI DISEGNI* 1966, pp. 64-65, nn. 66-67 (con attribuzione a Pellegrino Tibaldi); *PERINO DEL VAGA* 2001 pp. 286-289, nn. 156-157

opere della cerchia perinesca, come il progetto di Daniele da Volterra per la volta della cappella Orsini alla Trinità dei Monti<sup>29</sup>, aveva messo in discussione la paternità salviatesca dell'ambiente, attribuendo il progetto del Pallio a Perino del Vaga<sup>30</sup>. Secondo la studiosa, l'ipotesi trovava conferma nelle parole di Vasari, il quale, nella *Vita* di Perino, ricorda che l'artista «fece per il cardinale Alessandro una cappella»<sup>31</sup>: questa affermazione non è ulteriormente discussa dall'aretino, ma il fatto di aver riportato la notizia a conclusione della biografia del Buonaccorsi spingeva la Cheney a considerare il Pallio come una delle ultime opere di Perino, rimasta incompiuta alla morte dell'artista ed ereditata quindi da Salviati. La possibilità di un intervento progettuale di Perino nella cappella del Pallio, accolta dai più recenti studi su Salviati<sup>32</sup>, può essere approfondita attraverso l'analisi dell'ornamentazione in stucco dell'ambiente, che può consentire di precisare i modelli adottati nella definizione della decorazione.

Ulteriori elementi di confronto evidenziano, pertanto, la vicinanza della cappella ad opere del Buonaccorsi a Genova e Roma. Il sistema compositivo della volta del Pallio (fig. 48) richiama le volte della loggia degli Eroi in palazzo Doria a Genova<sup>33</sup>, pur nell'evoluzione dell'ornamentazione in stucco in termini di maggiore tridimensionalità. Si riscontra un dialogo anche tra la cappella del palazzo della Cancelleria e la volta della sala di Psiche in palazzo Doria<sup>34</sup>, per il recupero di un modulo compositivo esagonale in associazione all'uso delle lunette. L'articolazione delle pareti della cappella, nell'uso di partimenti pittorici quadrangolari completati da una ricca ornamentazione in stucco, può essere avvicinata ai progetti di Perino per la cappella Massimo alla Trinità dei Monti<sup>35</sup>. I

<sup>29</sup> Il progetto è noto attraverso una copia (si veda qui fig. 103). Sulla cappella Orsini si veda DAVIDSON 1967; HIRST 1967; GRAUL 2011.

<sup>30</sup> CHENEY 1985, pp. 307-308.

<sup>31</sup> VASARI 1966-1987, vol. V, p. 158.

<sup>32</sup> AGOSTI 2015; GINZBURG 2015. Cfr. RUBIN 1987, pp. 84-112.

<sup>33</sup> AGOSTI 2013, p. 148.

<sup>34</sup> Sulla sala di Psiche si rinvia a PARMA ARMANI 1986 pp. 134-144, 278.

<sup>35</sup> CHENEY 1963 pp. 108-109 e RUBIN 1987, p. 92. Sui progetti per la cappella Massimi si veda PERINO DEL VAGA 2001, pp. 178-181, nn. 71-73.



motivi ornamentali dei sottarchi del Pallio (fig. 56) sono, inoltre, assimilabili ai progetti di Perino per le finestre della sala Regia in Vaticano, noti da un disegno in collezione privata pubblicato da Bernice Davidson<sup>36</sup>. Appare poi verosimile la possibilità di un intervento di stuccatori di ambito perinesco nella cappella del cardinale Farnese, già ipotizzata da Patricia Rubin<sup>37</sup> e Clare Robertson<sup>38</sup>, secondo un'idea di continuità con i cantieri del Buonaccorsi sostenuta anche da Nicole Dacos a proposito della decorazione pittorica dell'ambiente. L'ipotesi sembra essere avvalorata dalla somiglianza degli stucchi del Pallio con le decorazioni della volta della sala Regia<sup>39</sup>. Le figure dei sottarchi della cappella del palazzo della Cancelleria (fig. 56) e quelle di un ottagono della sala vaticana (fig. 57) sono, ad esempio, confrontabili, nella sofisticatezza con cui lo stucco è scavato, in particolare nel fogliame, al fine di creare trapassi chiaroscurali, e nel modo di descrivere le linee concave e convesse dei corpi allungati. Similmente, i putti della parete nord della cappella (fig. 51) sono paragonabili alle figure di un altro ottagono della sala Regia (fig. 58), nel torace che si dilata ed è segnato da pieghe profonde, e nei volti dalle gote gonfie, le bocche socchiuse ed i capelli nettamente rialzati.

Tenendo conto dei diversi elementi di confronto tra le opere di Perino e di Salviati, è opportuno chiedersi se le influenze perinesche nella cappella del Pallio siano frutto di un effettivo progetto del Buonaccorsi o della rielaborazione che Cecchino poté compiere dei modelli del più anziano maestro. Alla luce del recente ritrovamento documentario che segnala il passaggio del de' Rossi a Genova<sup>40</sup>,

<sup>36</sup> DAVIDSON 1976, p. 408 e fig. 23. Sul disegno cfr. *PERINO DEL VAGA* 2001, p. 288. Ringrazio Serena Quagliaroli per questo confronto (cfr. QUAGLIAROLI 2018, p. 36).

<sup>37</sup> RUBIN 1987, p. 85.

<sup>38</sup> ROBERTSON 1992 p. 152.

<sup>39</sup> Tra gli artisti provenienti dal cantiere di Castel Sant'Angelo, Nicole Dacos individuava Pellegrino Tibaldi e Domenico Zaga. DACOS 2001. Iris Cheney ha ipotizzato la presenza di Jacopino del Conte nel cantiere del Pallio (CHENEY 1963, pp. 105-112, 383-386; CHENEY 1996, p. 777).

<sup>40</sup> CORSO, GEREMICCA 2013.

anche il rapporto di Salviati con l'opera genovese di Perino troverebbe, infatti, una ragionevole spiegazione, consentendo di porre la cappella del Pallio in coerente continuità con le opere di Salviati degli anni Quaranta – dall'arazzo con il *Sacrificio di Alessandro Magno* alla sala di palazzo Vecchio – testimoni della centralità della lezione del Buonaccorsi<sup>41</sup>, che funge da filtro per la reinterpretazione di differenti repertori decorativi, a cominciare da quello bellifontano<sup>42</sup>. In assenza di dati documentari, l'ipotesi progettuale può essere esaminata più dettagliatamente a partire dalla contestualizzazione della cappella del Pallio, e della sua ornamentazione in stucco, nella produzione di Salviati.

### *Salviati, lo stucco e la decorazione murale*

Francesco Salviati ebbe modo di confrontarsi precocemente con complessi decorativi caratterizzati dalla combinazione di pitture e stucchi, sia studiando simili modelli di decorazione monumentale, che – dalle Logge vaticane alle stanze di palazzo Te – costituirono un essenziale componente della sua formazione<sup>43</sup>, sia collaborando con Giovanni da Udine all'ornamentazione della sala di Apollo in palazzo Grimani a Venezia (1540)<sup>44</sup>. D'altra parte, per quanto ci è noto, il pittore fiorentino sperimentò l'uso dello stucco solo dopo il suo ritorno nell'Urbe alla fine degli anni Quaranta del Cinquecento, impiegando tale tecnica, in associazione alla pittura, in alcune opere romane, ad iniziare dalla cappella del Pallio. Nella cappella del Margravio di Brandeburgo in Santa Maria dell'Anima, stucchi dorati raffiguranti volti muliebri e putti decorano il bordo inferiore del catino absidale e, congiungendosi ai festoni ad affresco delle pareti sottostanti, producono un'illusionistica compenetrazione tra

41 AGOSTI 2013.

42 Sull'influenza nella cappella del Pallio dei modelli decorativi di Fontainebleau, noti certamente a Salviati attraverso le stampe, si veda RUBIN 1987, pp. 93-94 e MORTARI 1992, pp. 82-83.

43 MORTARI 1992, p. 40.

44 HIRST 1963. Cfr. HOCHMANN 1998a.

rilievo e pittura<sup>45</sup> (fig. 59). Nella volta di una sala del palazzo dei Penitenzieri (1552), una rappresentazione del *Carro di Apollo* emerge da un chiaro fondo a grottesche, completato da mascheroni in stucco di finissima esecuzione che corrono negli angoli del soffitto e definiscono la cornice di paesaggi dipinti all'antica<sup>46</sup> (fig. 60). Nella cappella Grifoni in San Marcello al Corso (1562-1563), affreschi con *Storie della Vergine* sono inquadrati da essenziali cornici in stucco dorato, circondate da bande pittoriche con candelabre affini alle fasce a grottesche che nella cappella del Pallio affiancano i riquadri pittorici delle pareti<sup>47</sup>. In nessun caso, tuttavia, la decorazione in stucco presenta un'elaborazione e una complessità paragonabili all'ornamentazione della cappella del Pallio. Anche nella sala del palazzo dei Penitenzieri, in cui riveste un ruolo non secondario nel complesso decorativo, e riproduce motivi ornamentali analoghi a quelli della cappella del palazzo della Cancelleria, lo stucco mostra una modellazione bidimensionale molto distante dalle forme scultoree dei rilievi di quest'ultima; esso mantiene, inoltre, una funzione subordinata alla decorazione pittorica, costituendo una sorta di estensione in rilievo del fondo dipinto a grottesche che circonda le principali scene ad affresco.

Un simile uso del rilievo, verosimilmente in stucco, in forma di monumentale cornice della decorazione pittorica, si riscontra nel progetto di Salviati per l'ornamentazione di una cappella al museo del Louvre a Parigi (fig. 61)<sup>48</sup>. Solo in pittura l'artista sembra conferire allo stucco (finto) quella diversità di funzioni, e quella centralità nell'insieme decorativo, che lo stucco (vero) riveste nella cappella

<sup>45</sup> Ringrazio Nicolas Cordon per questa osservazione.

<sup>46</sup> HIRST 1963; MORTARI 1992, pp. 53-56 e 120; SAPORI 2010, pp. 74-75.

<sup>47</sup> Negli ambienti di palazzo Ricci Sacchetti che circondano il salone affrescato da Salviati, nei quali è presente una ricca decorazione in stucco, è solo ipotizzabile un intervento dell'artista, non citato nei documenti di pagamento, in fase progettuale. DE JONG 1992, pp. 140-141. Cfr. DACOS 2016. Allo stesso modo, non è confermabile l'intervento di Salviati nella progettazione degli stucchi della cappella di palazzo Salviati alla Lungara (MOROLLI 1991, pp. 120-121. Cfr. MORTARI 1992, pp. 138-139).

<sup>48</sup> Département des Arts graphiques, inv. 1409. FRANCESCO SALVIATI (1510-1563) 1998, pp. 142-143, n. 34.

del Pallio, secondo modalità illusive di inversione tra scultura e pittura che si inseriscono in un più generale impiego del finto rilievo nelle decorazioni salviatesche<sup>49</sup>. Nella sala dell'Udienza di palazzo Vecchio, ad esempio, la pittura imita la scultura in marmo nel basamento, con cariatidi e festoni, per simulare, nell'allegoria della *Pace che brucia le armi*, l'effetto di un rilievo apparentemente in stucco che si protende nello spazio dell'osservatore, in una progressione di differenti piani di profondità<sup>50</sup>.

Pur senza sottovalutare la consapevolezza delle scelte artistiche del committente<sup>51</sup>, e l'influenza di cantieri contemporanei caratterizzati dallo sviluppo dell'ornamentazione in stucco in termini di sempre maggiore rilevanza e tridimensionalità<sup>52</sup>, che dovettero rivestire un ruolo non marginale nella definizione delle soluzioni decorative della cappella del palazzo della Cancelleria, l'unicità dell'opera nella produzione di Salviati sembra avvalorare l'idea di riferirne il progetto a Perino. Al tempo stesso, è verosimile supporre che Salviati abbia completato la cappella intervenendo liberamente su un insieme decorativo già definito nei suoi principali caratteri: l'ipotesi sembra essere supportata, oltre che dalla testimonianza di Vasari, anche dall'esistenza, all'interno dell'ambiente, di particolari motivi decorativi, che riadattano in modo singolare elementi tratti dal repertorio perinesco. I volti umani coperti da maschere mostruose posti al di sopra dei principali riquadri ad affresco delle pareti (figg. 50-51-52), nella rielaborazione del tradizionale motivo della maschera grottesca, ampiamente diffuso nella decorazione contemporanea, costituiscono, a tal proposito, un'originale formulazione, ispirata, tra gli altri modelli, ai coevi costumi da festa (fig. 62), e ripresa, in forme simili sebbene meno fantasiose, in diversi cantieri

<sup>49</sup> Sul ruolo del finto rilievo nella decorazione del salone di palazzo Ricci Sacchetti si rinvia a NOVA 1980.

<sup>50</sup> SCHLITT 1991, pp. 187-190.

<sup>51</sup> Cfr. ROBERTSON 1992.

<sup>52</sup> Oltre ai cantieri perineschi già menzionati, costituirono un possibile modello per la cappella del Pallio opere come la sala di Bacco in palazzo Farnese, completata da Daniele da Volterra tra il 1547 e il 1548. Sul rapporto tra la cappella del Pallio e la sala di Bacco si veda MEZ 1934; SRICCHIA SANTORO 1967, pp. 20-21; DUMONT 1973, pp. 68-69; CHENEY 1981, p. 246.

dipendenti dalla cerchia perinesca: a Roma, nella stanza di Perseo in palazzo Capodiferro (1550 ca.) e a villa Giulia nella sala delle Vedute (1552 ca.); a Bologna, nella volta del salone di Polifemo in palazzo Poggi (1551 ca.) (fig. 102); a Parma, nella sala di Ariosto del palazzo del Giardino; a Firenze, nella stanza di Clemente VII a palazzo Vecchio (1558-1561 ca.)<sup>53</sup>. Ugualmente indicative di una personalità artistica matura e indipendente appaiono le vittorie poste al di sopra dell'arco d'altare (fig. 53). Queste figure monumentali, caratterizzate da un'accentuata ispirazione all'antico, e da una morbidezza ed estensione delle forme non distanti dal Primaticcio<sup>54</sup>, oltre a mostrare affinità compositive con le vittorie riprodotte in una copia di un progetto di Perino per l'esterno della cappella Massimo al Fogg Art Museum a Cambridge (inv. 1998.128)<sup>55</sup>, si prestano ad un confronto ravvicinato con un disegno di *Nudo femminile* di Salviati al British Museum a Londra (fig. 63)<sup>56</sup>, contraddistinto da analoghi riferimenti stilistici. Un altro disegno di Salviati agli Uffizi raffigurante un arciere<sup>57</sup>, già riferito alla decorazione della sala delle Udienze di palazzo Vecchio, potrebbe essere messo in relazione, come suggerito da Patricia Rubin<sup>58</sup>, con le figure in stucco con strumenti musicali negli angoli della volta della cappella (figg.

<sup>53</sup> Questi confronti si devono a Serena Quagliaroli. Si veda QUAGLIAROLI 2015-2019, p. 125, figg. 232-238. La studiosa ha evidenziato che lo stesso Perino aveva impiegato il motivo del volto umano coperto da un mascherone nel progetto per la decorazione della cappella Massimo a Trinità de Monti, come mostra un particolare di un disegno del Buonaccorsi al Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 2270) (qui fig. 16). Per una discussione della decorazione in stucco di palazzo Poggi si rinvia al contributo di Valentina Balzarotti in questo volume.

<sup>54</sup> MORTARI 1992, p. 117. Nicole Dacos, sottolineando il carattere scultoreo di queste figure, ne ha assegnato l'esecuzione all'artista spagnolo Gaspar Becerra. DACOS 2001, pp. 209-211. Tale attribuzione è stata rifiutata da Gonzalo Redín Michaus, il quale ha evidenziato che le *Vittorie* della cappella rispondono a un modello artistico molto più stilizzato, e affine alla cultura di Fontainebleau, rispetto alla cultura artistica di Becerra. REDÍN MICHAUS 2007, p. 173.

<sup>55</sup> Per questo confronto si veda il contributo di Serena Quagliaroli in questo volume.

<sup>56</sup> Londra, British Museum, inv. 1946-7-13-520. MORTARI 1992, n. 280, p. 216.

<sup>57</sup> Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 17762 F, cfr. MORTARI 1992, n. 148, p. 195.

<sup>58</sup> RUBIN 1987, p. 92.

54-55): il disegno potrebbe così rappresentare un valido elemento a supporto dell'intervento di Salviati nel soffitto del Pallio, e costituire un caso di quel reimpiego di materiale grafico, elaborato per altre opere, ampiamente messo a frutto dall'artista nella decorazione pittorica della cappella del palazzo della Cancelleria<sup>59</sup>.

Ipotizzando una continuità nel progetto decorativo tra Perino e Salviati, la cappella del Pallio verrebbe dunque ad inserirsi all'interno del processo di successione dei cantieri perineschi, lasciati incompiuti alla morte del Buonaccorsi, a collaboratori e comprimari<sup>60</sup>, configurandosi, al contempo, come una compensazione per il fallito conseguimento della commissione della sala Regia<sup>61</sup>, che avrebbe reso Salviati il maggiore erede di Perino alla corte farne-siana. In questo diretto confronto con l'opera di Perino, la particolare elaborazione della decorazione in stucco realizzata nella cappella del Pallio pare aver influito solo marginalmente sulla produzione di Salviati. Tuttavia, l'artista sembra aver adattato le modalità decorative dello stucco allo sviluppo di un sistema di composizione pittorica – destinato a trovare la sua più matura espressione nel salone di palazzo Ricci Sacchetti<sup>62</sup> – che, tramite l'avanzamento della parete dipinta nello spazio dello spettatore, chiude illusivamente l'ambiente reale, e, attraverso la gremita giustapposizione di motivi ornamentali vari ed eterogenei, annulla la capacità di cogliere l'effettivo volume della stanza ed i suoi esatti limiti<sup>63</sup>. In Salviati lo stucco, con la sua emergenza tridimensionale e ricchezza ornamentale, sembra dunque essere funzionale solo in parte allo sviluppo di specifiche possibilità decorative, per contribuire, nondimeno, ad

<sup>59</sup> NOVA 1992. Cfr. MORTARI 1992, pp. 44-45 e 116-117.

<sup>60</sup> Un caso parallelo alla cappella del Pallio è rappresentato dal completamento della cappella Dupré in San Luigi dei Francesi da parte di Jacopino del Conte, coadiuvato da Pellegrino Tibaldi e Girolamo Siciolante. AGOSTI 2013, pp. 148-149. Cfr. CHENEY 1996, p. 777.

<sup>61</sup> Il tentativo di ottenere la commissione della sala Regia si ricava dal contenuto di una lettera scritta, il 10 dicembre del 1547, da Paolo Giovio, a Roma, a Giorgio Vasari, a Rimini, in cui si legge che Salviati è tornato a Roma «a l'odor de la morte di Perino». FREY 1923, p. 209. Cfr. AGOSTI 2015, p. 21.

<sup>62</sup> MOREL 2008. Cfr. DUMONT 1973, pp. 139-155.

<sup>63</sup> NOVA 1980, in particolare pp. 42-47.

una riflessione su quelle capacità «transitive» dell'ornamento pittorico, concepito quale «interfaccia di comunicazione»<sup>64</sup> con lo spettatore, che l'artista aveva spesso sperimentato nell'uso del finto rilievo.

<sup>64</sup> CORDON 2016, p. 163.

