

Prime indagini sulla decorazione pittorica del piano nobile di Palazzo Silvestri

Sandro Santolini

*Un programma iconografico unitario, ma eseguito da più mani, in momenti diversi:
dalla bottega di Perin del Vaga a Francesco Salviati*

Gli esiti della ricerca archivistica hanno evidenziato come la parte più significativa della decorazione del palazzo di Eurialo Silvestri al Colosseo – gli affreschi parietali e i preziosi soffitti intagliati e dorati nei saloni e nelle sale al piano nobile – almeno nella zona dell’edificio oggetto del rialzamento dei solai, sia stata intrapresa con buona verosimiglianza dopo il 1546. Quello che appare chiaro, già a una prima valutazione dell’apparato decorativo degli ambienti, è la consistente difformità, per qualità, stile e tecnica esecutiva, tra i soffitti lignei delle diverse sale. Mentre nella Sala di Amore e Psiche e nella Sala delle Virtù i soffitti a lacunari, di chiara matrice sangallesca, appaiono di un’estrema ricchezza decorativa (figg. 22 e 24 a p. 28), quelli dei due saloni degli Imperatori (*infra* fig. 4) e delle Divinità pagane mostrano gradualmente una qualità inferiore, un disegno semplificato, un marcato alleggerimento degli aggetti e, soprattutto, la scomparsa pressoché totale delle dorature. Ciò sembrerebbe dovuto al subentrare nella fabbrica, dopo la scomparsa di Sangallo, nel 1546, di maestranze diverse, non più strettamente legate alla sua cerchia¹. La decorazione del palazzo aveva dunque preso avvio dagli ambienti meridionali dell’ala su via del Colosseo. Quando si decise di eliminare i mezzanini dal progetto della fabbrica, per rad doppiare il volume dei saloni, si era probabilmente giunti all’edificazione delle pareti della Sa

la di Amore e Psiche, la cui parete esterna, rivolta verso il primo cortile, non mostra infatti alcun intervento di tamponatura di una preesistente finestra al livello degli antichi mezzanini, che evidentemente non era mai stata realizzata. Siamo all’inizio del 1546, l’anno della nomina di Eurialo a «decanus cubiculariorum secretorum», nonché dell’arrivo al porto di Ripetta dei travi d’abete dalla foresta di Camaldoli²; da questo momento in poi si decide di sopraelevare la fabbrica partendo naturalmente dalle ultime due sale del vecchio progetto ancora da ultimare, sul fronte lungo via del Colosseo. Conseguentemente sarà proprio da questi ambienti che verrà iniziata la posa in opera dei solai e la successiva decorazione dei soffitti a lacunari e delle pareti.

Il programma celebrativo della famiglia Farnese e al tempo stesso di autocelebrazione ideato dal Silvestri, forse coadiuvato, come si dirà, da altri illustri personaggi della corte di Paolo III, aveva un prologo nello stemma del papa apposto in bella vista sul cantonale settentrionale del palazzo, all’angolo tra le attuali via del Tempio della Pace e via del Colosseo. Il percorso quindi proseguiva attraverso le sale al piano nobile, sui cui soffitti campeggiavano, vista la dichiarata ambizione alla porpora del padrone di casa, solo ed esclusivamente stemmi cardinalizi Farnese, appartenenti ai nipoti del papa, cui si affiancava in un ideale comune destino, quello dello

Prime indagini sulla decorazione pittorica del piano nobile di Palazzo Silvestri

stesso Eurialo Silvestri nel salone d'ingresso³ (figg. 1-4).

La decorazione ad affresco, che doveva in origine interamente ricoprire le pareti degli ambienti al piano nobile, completava il programma decorativo del palazzo iniziato con i soffitti lignei. La lettura iconografica e stilistica delle pitture si presenta purtroppo estremamente difficoltosa, potendosi basare unicamente sui pochi brani di affreschi individuati in occasione dei saggi condotti tra il 2002 e il 2006⁴, sufficienti, tuttavia, a rivelare una qualità e una ricchezza decorativa non comuni. Ad eccezione della Sala di Amore e Psiche – dove a seguito del riuso dell'ambiente da parte del Conservatorio delle Mendicanti buona parte del fregio venne celata, nel corso della seconda metà del XVII secolo, da una tela a soggetto religioso, determinandone in tal modo la sopravvivenza⁵ – le pareti dei restanti ambienti si presentano oggi totalmente ricoperte da una decorazione superficiale a tempera, con riquadrature, festoni e finte architetture, risalente agli interventi condotti dalle Mendicanti nel corso nella prima metà del XIX secolo, che si sovrappone ad almeno altri due strati di scialbature precedenti. In attesa di ulteriori sondaggi e degli auspicabili restauri delle pitture, nell'ambito di un più generale recupero del complesso, è tuttavia possibile avanzare alcune utili considerazioni e ipotesi attributive.

La breve vicenda critica delle pitture, seppure estremamente significativa per le nostre indagini, si limita quasi esclusivamente alle sole fonti storiche, non essendo mai stato affrontato uno studio approfondito della decorazione del palazzo, contestualmente a quelli relativi alla costruzione del complesso. L'originaria ricchezza degli apparati decorativi è confermata da un breve passo contenuto all'interno della ricordata descrizione della collezione antiquaria di Eurialo Silvestri stilata da Ulisse Aldrovandi⁶: «E sono questa sala e camere così vagamente dipinte et adorne, che pare in una fiorita e vaga primavera s'entri e ben dimostrano il gentile spirto del lor Signore». Pur pubblicato nel 1556, il testo fa riferimento alla visita condotta al palazzo durante il breve soggiorno romano dell'erudito bolognese, tra la fine del 1549 e i primi mesi del 1550⁷ e costituisce, pertanto, un ulteriore, prezioso *terminus ante quem* per la datazione degli affreschi, che si va così ad aggiungere alle citate considerazioni legate alla costruzione dell'edificio. Va inoltre sottolineato come l'annotazione di carattere prettamente estetico dell'Aldrovandi sottenda ad un rapporto di rara sintonia intellettuale fra l'erudito e il proprietario del palazzo, esternato solo in occasione di poche altre visite a

raccolte romane⁸. Significativamente, la forte suggestione visiva subita da Aldrovandi di fronte alla ricchezza delle decorazioni delle sale al piano nobile si rinnoverà, circa trent'anni dopo, nell'anonimo autore della descrizione della collezione e della residenza di Alessandro de' Medici, proprietario del palazzo dal febbraio 1577, contenuta nel codice già Barberiniano XXX,⁹ ora Vat. Lat. 2016⁹, della Biblioteca Apostolica Vaticana, dove si rimarca la presenza di «adornate stanze, e sonnacose» all'interno del piano nobile. Successivamente sarà Totti nel suo *Ritratto di Roma moderna* ad offrire una breve notazione sul palazzo e sui giardini al tempo della proprietà dei Pio di Savoia, giudicando «anco famosa l'abitazione per li soffitti d'oro e per la bellezza delle pitture»¹⁰. Orazio Avicenna nelle sue *Memorie della città di Cingoli*, pubblicate nel 1644, ma raccolte nel corso dei decenni precedenti, rivelatesi estremamente attendibili per le notizie riportate su Eurialo e la sua famiglia, si occuperà anch'egli della decorazione del palazzo, questa volta riferendo, finalmente, il nome di uno degli autori. Il biografo ricorda infatti come «le pareti delle cammere e sale della medesima habitatione furono da lui [Eurialo] fatte ornare di pitture da' più insigni pittori di quel tempo, e una sala, in particolare, è di mano del Salviati»¹¹. Poche righe, ma a ben guardare, fittissime di informazioni. In primo luogo l'autore riconduce direttamente ad Eurialo la committenza delle pitture. Quindi definisce gli ambienti, così come le citate fonti cinquecentesche, «cammere e sale», riferendosi, pertanto, con sicurezza, alle stanze del piano nobile. Parla, inoltre, degli «insigni pittori» autori degli affreschi, tra cui Francesco Salviati, che tuttavia avrebbe operato in una sola «sala», e si badi bene come l'utilizzo del termine sala per la definizione dell'ambiente, anziché «cammerra», ancora una volta non deve essere casuale. Si trattò quindi di un cantiere decorativo in cui operarono più artisti, tutti «insigni», dei quali però, solo la memoria di Salviati, e non a caso, vista la fortuna seicentesca del maestro fiorentino, dovette superare la prova del tempo.

Pochi anni dopo la pubblicazione delle *Memorie* di Avicenna, all'indomani del passaggio di proprietà del complesso dal cardinale Carlo Pio di Savoia al Conservatorio delle Zitelle Mendicanti, le sale del palazzo dovettero subire una prima totale scialbatura, a seguito della nuova destinazione assistenziale, religiosa e ad opificio del complesso, che avrebbe definitivamente occultato la presenza degli affreschi cinquecenteschi agli occhi dei visitatori. Le fonti successive a questo spartiacque, a partire dalla seconda metà del XVII secolo, si limiteranno a riferire di opere di

Prime indagini sulla decorazione pittorica del piano nobile di Palazzo Silvestri



1. Stemma del cardinale Alessandro Farnese, soffitto della Sala di Amore e Psiche, Palazzo Silvestri-Rivaldi



2. Stemma Silvestri-Farnese, soffitto del Salone delle Divinità pagane, Palazzo Silvestri-Rivaldi



3. Stemma del cardinale Guidascanio Sforza, soffitto della Sala delle Virtù, Palazzo Silvestri-Rivaldi

carattere mobile, degli arredi interni ed esterni al palazzo o di alcune pitture, anche significative, che rivestivano i fondali architettonici dei giardini, ma più citando tuttavia gli affreschi parietali al piano nobile¹². Si arrivò in questo modo fino ai giorni nostri, quando l'edificio, balzato agli onori della cronaca per le vicende relative al suo progetto di restauro e riuso, è stato fatto oggetto di numerosi articoli di livello divulgativo, in cui tuttavia si associano correttamente al nome di Perin del Vaga e alla sua bottega le pitture appena scoperte nelle sale e nei saloni dell'edificio¹³. Certamente più approfondito, dal punto della ricostruzione storica, è invece il recente contributo di Ceccarelli, che conferma un generico riferimento alla scuola di Perino per quel che riguarda le pitture di maggior valenza artistica¹⁴.

Lo studio di Katiuscia Quinci qui pubblicato, relativo al fregio con le *Storie di Amore e Psiche*, che decora l'omonima sala nell'ala NO del palazzo, ha messo in luce lo stretto legame iconografico e stilistico di questi affreschi con l'analogo ciclo di Perin del Vaga in Castel S. Angelo. La dipendenza dalle invenzioni adottate da Perino per il vasto cantiere farnesiano, e in particolare per la Sala Paolina, è anche riscontrabile nella Sala delle Virtù di Palazzo Silvestri, dove la raffigurazione allegorica della *Forteza* (fig. 5) mostra strettissimi rapporti stilistici e iconografici con l'analogia raffigurazione di virtù nella Sala Paolina (fig. 6), entrambe realizzate sul medesimo cartone di Perin del Vaga. La volontà evidente di Eurialo Silvestri di emulare la gloria dei suoi protettori, lo spinse a riproporre per la decorazione del suo palazzo temi e modalità della rappresentazione ricorrenti in ambito farnesiano, utilizzando, com'era naturale, maestranze attive nei contemporanei cantieri pittorici commissionati dalla famiglia papale. Pur nell'assoluta mancanza di documentazione archivistica relativa alla decorazione del pa-

lazzo Silvestri, Quinci arriva ad avanzare un'ipotesi attributiva per il fregio con le *Storie di Amore e Psiche* pienamente condivisibile, proponendo il nome del pittore spagnolo Gaspar Becerra, sulla base di stringenti confronti stilistici con opere certe di questo artista.

Appare utile a questo punto una rapida disamina dei soggetti raffigurati, ripercorrendo idealmente l'itinerario di visita dell'Aldrovandi, partendo cioè dalla «loggia coperta», corrispondente al vestibolo di accesso dal primo cortile.

4. Stemma del cardinale Ranuccio Farnese, soffitto della Sala degli Imperatori, Palazzo Silvestri-Rivaldi



Prime indagini sulla decorazione pittorica del piano nobile di Palazzo Silvestri

Alcuni saggi stratigrafici effettuati in questo ambiente nel 2006 hanno rivelato la presenza di una decorazione ad affresco estesa a gran parte delle pareti, con una zoccolatura dipinta a finti marmi e scomparti in corrispondenza delle figure nella zona superiore delle pareti. Nel saggio condotto nella parte alta della parete SE, immediatamente al di sopra dello scalone principale dell'edificio,

è riconoscibile un amorino poggiante su quello che potrebbe essere identificato come un festone oppure una finta cornice architettonica (fig. 7). Anticipando in questo caso alcune considerazioni di carattere stilistico, l'amorino è confrontabile per «grazia» periniana con i due putti che giocano con una corona, seduti su una ghirlanda di frutti, realizzati su un cartone conservato alla

5. Allegoria della Fortezza, *Sala delle Virtù*, Palazzo Silvestri-Rivaldi



6. Allegoria della Fortezza, *Sala Paolina*, Castel S. Angelo



Prime indagini sulla decorazione pittorica del piano nobile di Palazzo Silvestri

Staatliche Graphische Sammlung di Monaco (inv. 1990: 2)¹⁵. Molto probabilmente il frammento di cartone apparteneva ad uno studio preparatorio per le lunette della Loggia degli Eroi nel palazzo del Principe Andrea Doria a Genova¹⁶, affrescata da Perin del Vaga e aiuti nell'ambito del programma decorativo del complesso, tra il 1528 e il marzo del 1533. I puttini dello studio di Monaco sono a loro volta accostabili a numerosi Bambini presenti nelle Madonne di Perino, come pure, con leggere varianti nella postura, alla coppia di angioletti nell'affresco con gli *Evangelisti Marco e Giovanni* (1523-1525 c.) sulla volta della Cappella del Crocefisso in S. Marcello al Corso: un'originale invenzione di Perino – quest'ultima – dal cui cartone sarebbero certamente derivate, ancora vent'anni dopo, le coppie di puttini sovrapposta della Sala della Biblioteca in Castel S. Angelo, affrescata da Luzio Luzi e collaboratori¹⁷. Un ultimo spunto di confronto con il puttino del vestibolo di Palazzo Silvestri è offerto, infine, dal fregio della cosiddetta Sala dei Festoni, sempre in Castel S. Angelo, forse decorata da Prospero Fontana su progetto di Luzio Luzi¹⁸, in cui si ritrovano putti in simile atteggiamento, seduti su sfingi (fig. 8).

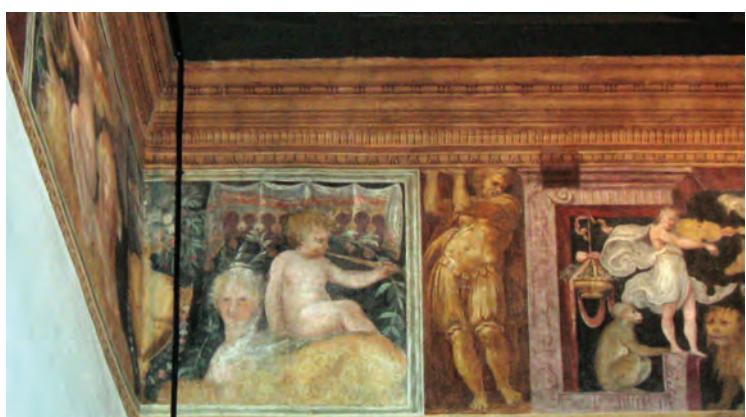
Dal vestibolo si accede al Salone delle Divinità pagane, la grande «sala» su via del Tempio della Pace, significativamente l'unico ambiente così definito da Aldrovandi proprio per le sue dimensioni maggiori rispetto alle altre «camere». Questo ambiente era affrescato con immagini di divinità, poste in piedi su finte are romane, con arpìe angolari, e inserite all'interno di nicchie fantasiosamente incorniciate, sovrastate da rappresentazioni di carattere storico-mitologico (fig. 3 a p. 19). Lo spazio doveva essere canonicamente scompartito in tre registri. Il pri-



7. Frammento di fregio con amorino, vestibolo d'ingresso, Palazzo Silvestri-Rivaldi

mo era costituito da uno zoccolo basamentale, realizzato ad imitazione marmorea, forse movimentato dall'inserimento di storie a monocromo entro cornici dorate, come sembra di intravedere al di sotto di una delle finte nicchie. Il registro intermedio era quello con le raffigurazioni di quattro divinità all'interno di finte nicchie, disposte nelle sezioni murarie tra le aperture della sala e incorniciate da festoni di alloro e singolari grottesche, in cui compaiono dei volatili alla base di una frasca, sulla quale sono appesi dei pesci, fiancheggiate da puttini (fig. 9). Seguiva quindi il fascione superiore, staccato dal regi-

8. Fregio, Sala dei festoni, Castel S. Angelo



Prime indagini sulla decorazione pittorica del piano nobile di Palazzo Silvestri



9. Salone delle Divinità pagane, partic. della parete SE, Palazzo Silvestri-Rivaldi

10. Venere e Amore, Salone delle Divinità pagane, parete NO, Palazzo Silvestri-Rivaldi



stro intermedio da festoni di frutta e ortaggi, sorretti da amorini, destinato ad accogliere battaglie o scene di carattere mitologico, inserite all'interno di cornici a *cartouches*. Le uniche due figure intere individuabili sono una *Venere* sulla parete NO (fig. 10), che tiene per mano *Amore* alla sua destra e solleva un cigno con la mano sinistra, e una *Giunone* sulla parete opposta (fig. 11), verso il vestibolo, riconoscibile per la presenza dell'oca, suo tradizionale attributo. Sempre sulla parete NO, nello spazio tra le finestre adiacente a quello occupato dalla *Venere*, è riemersa la testa di un *Marte* (fig. 12), con l'inconfondibile cimiero piumato e parte delle gambe e degli attributi (scudo e asta), anch'essa inserita in una nicchia e in evidente rapporto filologico con la raffigurazione della *Venere*. Al termine della parete SE, nel partito murario prossimo alla porta di comunicazione col successivo Salone degli Imperatori, sono state rinvenute infine le gambe di quelli che sembrerebbero due amorini, verosimilmente raffigurati in posizione speculare ai lati di una quarta nicchia contenente l'ultima divinità, molto probabilmente *Giove*, associato alla *Giunone* sulla stessa parete. Nel registro superiore sono state scoperte invece parti di una scena con il *Ratto delle Sabine* (fig. 13), così com'è stato recentemente interpretato¹⁹, posta al di sopra della nicchia con la *Venere*, e una *Centauro-machia* (fig. 14), comparsa nel riquadro immediatamente superiore alla nicchia con la *Cerere*. Proprio il carattere leggero ed arioso di questo apparato decorativo, stilisticamente ben diverso da quello più paduato degli ambienti successivi, dovette proba-

Prime indagini sulla decorazione pittorica del piano nobile di Palazzo Silvestri



11. Giunone, *Salone delle Divinità pagane*, parete SE, Palazzo Silvestri-Rivaldi



12. Marte, *Salone delle Divinità pagane*, parete NO, Palazzo Silvestri-Rivaldi

bilmente colpire la fine sensibilità dell'Aldrovandi, pur bene avvezzo a visitare palazzi finemente decorati, offrendo un'ulteriore conferma all'ipotesi in merito alla successione e disposizione degli ambienti intorno al cortile centrale²⁰. Sulla parete SO dell'ambiente, dove in origine si apriva un grande arco – oggi tamponato e sostituito da una porta –, è possibile individuare un putto seduto su un festone nell'atto di versare del profumo in un'ampolla (fig. 15), un motivo di gusto ellenistico, chiaramente riconducibile al tema del Salone e, in particolare, alla presenza della raffigurazione di Venere. Il putto faceva parte di una decorazione che prevedeva, nella zona superiore delle due porzioni murarie ai lati dell'arcone originario, due finte nicchie ovali all'interno delle quali c'erano busti dipinti, di cui quello di sinistra, seppure mal conservato, è stato parzialmente svelato dai tasselli di pulitura: questa scelta figurativa potrebbe avere avuto un rapporto con l'origi-

13. Ratto delle Sabine, partic., *Salone delle Divinità pagane*, parete NO, Palazzo Silvestri-Rivaldi



Prime indagini sulla decorazione pittorica del piano nobile di Palazzo Silvestri



14. Centaumachia, *partic.*, Salone delle Divinità pagane, parete SE, Palazzo Silvestri-Rivaldi



15. Salone delle Divinità pagane, *partic.* della parete SO, Palazzo Silvestri-Rivaldi

naria collocazione nel salone di alcune teste antiche. Le finte nicchie con i busti dipinti sarebbero state, quindi, realizzate in posizione speculare ai lati di una terza nicchia, questa volta reale che, stando alla descrizione di Aldrovandi, era posta al culmine dell'arco e conteneva «una bella testa di Giove»²¹.

Dal Salone delle Divinità pagane si passava, a SO, nella cosiddetta Sala con fregio mediceo, una stanza con soffitto più basso, riferibile alla prima fase costruttiva dell'edificio, che Aldrovandi definisce «una camera pur dentro la sala». La sala mostra un bel soffitto ligneo a cassettoni, storicamente molto diverso da quelli a lacunari delle sale di rappresentanza, sostenuto da due travi su quattro mensoloni profilati a «S» e con roccetto terminale, ispirati alle mensole marmoree romane di epoca flavia²², secondo una tipologia in uso, con le più diverse varianti, nell'architettura romana tra Quattro e Cinquecento e al tempo stesso riproposta in pittura, come ad esempio nel fregio con le *Storie di Amore e Psiche* nell'omonima sala di Palazzo Silvestri. Le indagini effettuate nella zona superiore delle pareti, immediatamente al di sotto del soffitto ligneo, hanno rivelato la presenza di un fregio di pregevole qualità sui quattro lati dell'ambiente. Sulla parete SO, in particolare, tra girali di acanto compare di spalle una sirena bifida, che sostiene con la mano sinistra una corona di alloro al cui interno è inserito lo stemma mediceo, sormontato dalla corona granducale (fig. 16).

La presenza di quest'emblema spingerebbe a riferire la decorazione di questa sala alla committenza di Alessandro de' Medici, e quindi ad un momento successivo al 1577. Una più attenta lettura del brano pittorico, tuttavia, nonostante le difficoltà derivanti dal suo cattivo stato di conservazione, farebbe propendere per una datazione verso la fine degli anni Quaranta del Cinquecento, contemporanea, quindi, alla decorazione delle altre sale. Il fregio appare avvicinabile ad analoghi esempi ideati dagli allievi di Raffaello, come quello di Giulio Romano nella Sala dei Cavalli di Palazzo Tè a Mantova (1526 c.) o, meglio, come il disegno con studio di fregio attribuito a Polidoro da Caravaggio, oggi a Windsor Castle²³ (fig. 17), in cui, nonostante il dichiarato recupero nostalgico e arcaicizzante delle fonti pinturichiesche, serene, amorini e girali prendono forma grazie al gioco delle lumeggiature, sorretti da una linea fluida, ormai emancipata dalle grafie quattrocentesche. Si tratta di modelli a loro volta influenzati dal fregio di Baldassarre Peruzzi nel salone centrale dell'Episcopio di Ostia²⁴ (1511-1513), là dove il pittore senese aveva orchestrato una fitta presenza di figure mitologiche, inserite in analoghi racemi di acanto, che avrebbe costituito indiscussa fonte di ispirazione per innumerevoli fregi decorativi successivi. Tra questi vanno citati, in primo luogo, quelli delle sale seconda e terza del Palazzo Vitelli alla Cannoniera, a Città di Castello, alternativamente attribuiti a Prospero Fonte-

Prime indagini sulla decorazione pittorica del piano nobile di Palazzo Silvestri

16. Stemma mediceo, Sala con fregio mediceo, Palazzo Silvestri-Rivaldi



na²⁵ e a Cola dell'Amatrice e bottega²⁶, e significativamente datati 1544, cioè negli anni immediatamente precedenti l'inizio del cantiere decorativo di Palazzo Silvestri. Non va dimenticato, tuttavia, un analogo fregio nella prima delle due sale di Clemente VII in Castel S. Angelo (fig. 18), realizzato nel 1533 da Michele di Bartolomeo da Lucca²⁷ e Matteo Crassetti da Terranova²⁸, che anzi sembrerebbe, proprio per la sua ambientazione, il modello più diretto per il fregio di Palazzo Silvestri. Di conseguenza lo stemma mediceo potrebbe essere semplicemente una ridipintura, fatta eseguire da Alessandro de' Medici all'indomani dell'acquisto del palazzo, che andò così a celare, molto probabilmente, l'emblema di Eurialo Silvestri.

Tornando al percorso dell'Aldrovandi, dalla prima «sala», cioè il Salone delle Divinità pagane, posto ad angolo tra le attuali vie del Tempio di Pace e del Colosseo, si accedeva a NE ad «una camera grande», il Salone degli Imperatori, dalle dimensioni di poco inferiori, e di qui ad «un'altra camera più a dentro», identificabile con la Sala delle virtù, oggi unita al salone precedente a seguito della trasformazione dei due ambienti nella chiesa del Conservatorio delle Mendicanti. Nel Salone degli Imperatori sono state rinvenute, nella fascia mediana, alcune porzioni di pitture parietali tra le aperture²⁹: una figura intera di imperatore sulla parete SO, nella quale è stato proposto di riconoscere Adriano (fig. 19)³⁰, e la testa le gambe di un secondo imperatore sulla parete NE

17. Polidoro da Caravaggio (attr.), Studio di fregio, disegno, Windsor Castle



Prime indagini sulla decorazione pittorica del piano nobile di Palazzo Silvestri



18. M. Grechi e M. Crassetti da Terranova, Fregio della prima Sala di Clemente VII, Castel S. Angelo

(fig. 20), forse identificabile con Costantino. Dal saggio condotto sulla prima immagine si può dedurre che gli imperatori erano inseriti in profonde nicchie dipinte di forma quadrangolare, sormontate da un elegante motivo decorativo con una valva di conchiglia dorata. Le nicchie erano

intervallate da finte colonne scanalate, presso le quali prendevano posto altre raffigurazioni, poggianti su un livello inferiore rispetto agli imperatori, come sembra indicare la presenza di un piede, privo di calzare, posto alla sinistra di Adriano. Appare significativo sottolineare come l'iconografia

19. Adriano, *Salone degli Imperatori*, parete SO, Palazzo Silvestri-Rivaldi



20. Costantino (?), *Salone degli Imperatori*, parete NE, Palazzo Silvestri-Rivaldi



Prime indagini sulla decorazione pittorica del piano nobile di Palazzo Silvestri

di Adriano nel salone Silvestri non corrisponda alla tradizionale e diffusa immagine dell'imperatore, comunemente ritratto con la barba e in età matura – cui pure si era ispirato il disegno di Perin del Vaga per la raffigurazione del sovrano eseguita poi da Girolamo Siciolante da Sermoneta nella Sala Paolina di Castel S. Angelo – bensì derivi da una più rara raffigurazione giovanile. Adriano sembra infatti riconoscibile per la folta capigliatura a ciocche, ma ha una rada barba, quasi un prolungamento delle basette, ed è privo di baffi, come si vede in una moneta romana databile tra il 133 e il 138 d.C.³¹. Vi sono poi altri confronti significativi: un busto bronzo del British Museum³² (fig. 21) dove però la barba, seppure molto corta, è estesa all'intero volto, un ritratto privo di baffi del Museo del Prado (fig. 22), già appartenente nel XVI secolo alle collezioni di Filippo II di Spagna (per il quale persiste tuttavia il dubbio che non si tratti di un ritratto dal vero dell'imperatore, bensì di una sua effigie forzosamente ringiovanita, mediante l'adozione di criteri formali di repertorio³³) e infine una testa rinvenuta nel 1954 a Villa Adriana, a Tivoli, e oggi nel locale *Antiquarium* del Canopo (fig. 23)³⁴, in cui l'imperatore è raffigurato senza baffi e con folte basette. La raffigurazione di Adriano giovane non compare in nessun ciclo pittorico rinascimentale di nostra conoscenza e sembra pertanto da ricondurre, con buona verosimiglianza, alla presenza nella collezione di Eurialo Silvestri di una «testa de l'Imperatore Hadriano giovanetto», così come testimonia Aldrovandi³⁵, forse collocata in un rapporto espositivo con una seconda testa del medesimo imperatore presente nella raccolta³⁶, sulla cui iconografia l'erudito non si sofferma.

21. Adriano, bronzo, Londra, British Museum



22. Adriano, marmo, Madrid, Museo del Prado



23. Adriano, Tivoli, Villa Adriana, Antiquarium del Canopo



Molti dubbi permangono sull'identificazione della seconda immagine di imperatore, liberata dalle ridipinture in maniera ancora estremamente parziale (fig. 20). L'ipotesi che possa trattarsi di Costantino è tuttavia confortata dalla presenza di elementi tipici della ritrattistica ufficiale dell'imperatore, come emerge dalla medagliistica celebrativa, cui probabilmente il ritratto si ispira (fig. 24)³⁷: il volto, con il mento pronunciato e il naso irregolare, incorniciato dalla frangia regolare dei capelli, tagliati alla militare ed esplicitamente ispirati all'acconciatura di Traiano, gli occhi grandi e dilatati, le ombre profonde agli angoli della bocca, la fronte corrugata per accentuare la carica espressiva del volto ed esprimere la *pietas* dell'imperatore (fig. 25).

Sempre nel Salone degli Imperatori, nella zona superiore della parete NE, è stata poi scoperta parte di una *Scena di battaglia* con cavalieri, non meglio identificabile a causa delle dimensioni esigue del saggio condotto (fig. 26).

Nell'adiacente Sala delle Virtù è dipinta sul lato NE la *Fortezza* (fig. 5), unica figura interamente riportata in luce del ciclo con le Virtù cardinali che in origine decorava l'ambiente, parte del quale (almeno due Virtù) è andato distrutto nell'Ottocento quando fu demolita la porzione inferiore della parete che divideva l'ambiente dal Salone degli Imperatori e sostituita con due colonne. Le pareti della sala erano ritmate da una finta architettura di colonne binate e nicchie, con all'interno le raffigurazioni delle Virtù, in corrispondenza delle quali, nelle porzioni murarie superiori, erano rappresentazioni di carattere epico-letterario, in un probabile rapporto tematico con le virtù sottostanti. Al di sopra della

Prime indagini sulla decorazione pittorica del piano nobile di Palazzo Silvestri



24. Medaglia aurea di Costantino, 326 d.C.

Fortezza è stata scoperta una scena di assedio notturno (fig. 27), in cui appare sullo sfondo quella che parrebbe una città in fiamme, particolare che ci consente di ipotizzare che possa trattarsi della rappresentazione della *Presa di Troia*. Come abbiamo anticipato, la *Fortezza* di Palazzo Silvestri appare chiaramente derivata, anche per la trattazione fisionomica, dall'originale inven-

25. Costantino, Salone degli Imperatori, parete NE, Palazzo Silvestri-Rivaldi



zione di Perin del Vaga per l'analogia allegoria sulla parete O della Sala Paolina in Castel S. Angelo, la cui realizzazione insieme a quella delle altre tre Virtù cardinali è stata attribuita da parte della critica a Girolamo Siciolante. La Virtù della Sala Paolina si dimostra a sua volta debitrice, a livello iconografico, di un precedente diretto, nato anch'esso in ambito raffaellesco, la *Fortitudo* che Giulio Romano dipinse nel 1521 in totale autonomia, all'indomani della scomparsa di Raffaello, sulla parete N della Sala di Costantino: una figura di particolare bellezza ed efficacia pittorica, che quasi preannuncia la carica espressiva dei migliori affreschi mantovani dell'artista. Il pittore aveva operato una consistente variazione iconografica rispetto alla tradizione quattrocentesca della *Fortezza*, testimoniata dall'immagine della virtù contenuta nei cosiddetti *Tarocchi del Mantegna* (Uffizi, GDS, n. 36, B) e dalle immagini da essi derivate, in cui la figura femminile appare sempre con uno scettro nella mano destra e accompagnata, oltre che dall'immancabile leone, anche dalla colonna, più o meno spezzata. Giulio Romano, invece, pur mantenendo la presenza del leone, esalta la valenza plastica degli attributi guerrieri della virtù, l'elmo, la corazza, la spada, che erano appena accennati in taluni modelli quattrocenteschi, ed aggiunge il globo celeste, simbolo dell'universo, ai piedi dell'animale. La libertà figurativa mostrata dal pittore nella Sala di Costantino aveva prodotto in quel caso un'invenzione straordinaria, soprattutto considerando le figure dei papi, caratterizzati da una postura contorta, emotivamente suggestiva. Nella Sala Paolina Perin del Vaga torna invece ad uno spazio strutturato in senso scultoreo, sull'esempio raffaellesco, e inserisce le Virtù, a figura intera, all'interno di nicchie fortemente chiaroscure, in un meditato alternarsi di ritmi lenti e mossi che sottende a un generale equilibrio dell'ambiente. Per l'immagine della *Fortezza* Perino utilizza in parte l'iconografia di Giulio Romano, come l'abbigliamento guerriero della donna, imitandone apertamente il motivo decorativo sul pettorale della corazza, ma sostituisce la spada con la lancia, operando di fatto una sorta di commistione iconografica con i canoni figurativi della *Minerva-Sapientia*. Il successo del modello periniano è testimoniato da un disegno di ubicazione sconosciuta (fig. 28), la cui estrema finitezza lo caratterizza come copia dell'affresco della Sala Paolina, anziché studio preparatorio, riferibile ad un anonimo collaboratore del maestro. I tratti fisionomici della figura femminile di questo disegno appaiono significativamente accostabili, seppure in controparte, a

Prime indagini sulla decorazione pittorica del piano nobile di Palazzo Silvestri

quelli di un'analogia raffigurazione della *Fortezza* dipinta intorno al 1560 in Palazzo Ferretti, ad Ancona, da Pellegrino Tibaldi (fig. 29)³⁸, che certamente possedeva disegni desunti dal cantiere di Castel S. Angelo.

La qualità, lo stile pittorico e la tecnica esecutiva della Virtù di Palazzo Silvestri spingono a proporre per questa figura l'intervento diretto di Perin del Vaga, cui sembra spettare pertanto la direzione del cantiere, almeno nella sua fase iniziale. A sostegno di questa attribuzione vi sono innanzitutto alcune osservazioni di carattere tecnico, derivate dall'osservazione diretta e ravvicinata dell'opera (fig. 30). La tecnica pittorica sembra infatti accostabile a quella individuata in parte negli affreschi realizzati da Perin del Vaga e aiuti nella Loggia degli Eroi del palazzo del Principe Doria, a Genova. Non si tratta di buon fresco, che presuppone una lavorazione rapida e talvolta sommaria, bensì di una modalità pittorica più meditata e ricca di dettagli. Sui colori di base sono state eseguite raffinate velature finali con colore estremamente diluito, in particolare sui panneggi, mentre le ombreggiature sono state realizzate con velature più dense. Anche la gamma cromatica è molto vicina a quella di Genova, estremamente brillante, quasi squillante – si veda la fascia color verde menta che stringe la vita della figura – con soluzioni cromatiche nei panneggi che anticipano il gusto manierista della seconda metà del Cinquecento. La *Fortezza* di Palazzo Silvestri sembrerebbe dunque eseguita con la tecnica della cosiddetta «pittura su scialbo», così come nel corso dei recenti restauri è stato accertato in almeno alcune zone della Loggia di Genova³⁹. Si tratta di una tecnica citata dal faentino Giovanni Battista Armenini nel suo *De' veri precetti della pittura* (1587)⁴⁰, seppure in termini dichiaratamente negativi, ritenendola un espediente, quasi una scorciatoia per i pittori meno dotati, che consentiva di imitare l'affresco senza incorrere nelle sue difficoltà esecutive (dovute al rapido assorbimento del colore da parte dell'intonaco) e quindi di «buttare più allegri i colori quando la calcina è asciutta». Tale tecnica, molto in uso nell'Italia settentrionale già nella prima metà del Cinquecento⁴¹, veniva realizzata stendendo sull'intonaco ormai pressoché asciutto, un sottile strato di latte di calce, con pennellate che accompagnavano le forme che si volevano rappresentare. Asciugato lo scialbo, si poteva procedere alla stesura pittorica vera e propria che, essendo realizzata a latte di calce o tempera, non conduceva il pigmento a una vera e propria carbonatazione: si evitava così la consueta azione di sbiadimento dei colori, mantenendo l'origina-



26. Frammento di scena di battaglia, Salone degli Imperatori, parete NE, Palazzo Silvestri-Rivaldi

27. Frammento di scena di assedio notturno, Sala delle Virtù, parete NE, Palazzo Silvestri-Rivaldi



Prime indagini sulla decorazione pittorica del piano nobile di Palazzo Silvestri

ria brillantezza delle superfici dipinte e soprattutto ottenendo su muro quelle che sono le prerogative della pittura a legante, e cioè levigatezza, cura del chiaroscuro e dei dettagli. Questa tecnica pittorica potrebbe essere stata verosimilmente usata sia nell'incarnato che nei panneggi della *Forteza* di Palazzo Silvestri, così com'è stato rivelato in alcune figure di eroi della loggia di Genova⁴². Non a caso, osservando la pittura attraverso cadute della pellicola pittorica, piccole lacune o incisioni, è possibile osservare la presenza di uno strato bianco di scialbatura, immediatamente al di sopra dell'intonaco vero e proprio, altrimenti inspiegabile in una decorazione che sappiamo condotta *ex novo*, su pareti vergini. Inoltre la figura, così come i personaggi più significativi del ciclo genovese, è stata riportata dai cartoni con la tecnica dell'incisione, che permetteva di non perdere i segni guida quando si realizzava una stesura più volte ripresa con segni corpori, mentre la tecnica dello spolvero era riservata a figure più marginali, in cui l'esecuzione prevedeva stesure leggere e rifiniture poco elaborate. I segni delle incisioni dirette sono facilmente osservabili un po' su tutta l'immagine

della *Forteza*, e in particolare sui capelli e nella zona inferiore dell'affresco. Si tratta di una tecnica ben diversa da quella adottata dai pittori del ciclo con le *Storie di Amore e Psiche* nella stanza accanto, dove non si vedono con facilità incisioni dirette sull'intonaco, e dove il chiaroscuro è stato realizzato non con velature successive tono su tono, bensì con un reticolo di tratteggi incrociati, sempre più fitto con l'addensarsi delle ombre.

La differenza nella tecnica di esecuzione delle pitture va certamente ricondotta a mani diverse, anche se appartenenti alla medesima bottega, ma non deve essere spiegata con una minore o maggiore capacità dell'uno o dell'altro esecutore: non è raro infatti l'utilizzo di tecniche diverse all'interno del medesimo *atelier* e nello stesso cantiere. In questo caso, pur sottolineando la superiorità qualitativa della *Forteza*, rispetto alle figure del fregio, le differenti modalità di esecuzione dell'affresco vanno spiegate con la diversa posizione sulle pareti dei due cicli. Quello con *Amore e Psiche* è infatti disposto molto in alto, immediatamente al di sotto del soffitto, con la cui ricchezza decorativa si trova anzi –

28. Allegoria della Fortezza, disegno da Perin del Vaga, collocazione ignota



29. P. Tibaldi, Allegoria della Fortezza, Ancona, Palazzo Ferretti, partic. del fregio



30. Allegoria della Fortezza, Palazzo Silvestri-Rivaldi



Prime indagini sulla decorazione pittorica del piano nobile di Palazzo Silvestri

per così dire – a dover «concorrere»: di conseguenza la pennellata è meno fluida, l'esecuzione più rapida e meno levigata. Il ciclo con le Virtù è posto invece nel registro mediano delle pareti, in una posizione di assoluto privilegio dal punto di vista dell'osservatore, che poteva contemplarlo da vicino: probabilmente è questo che ha determinato la variazione tecnica adottata, con esiti di maggior levigatezza ed estrema fluidità del colore. Non è quindi un caso che, dopo la *Fortezza* della Sala Paolina, i migliori confronti per questa figura siano istituibili con dipinti da cavalletto o pale d'altare di Perino – come le due *Madonne con Bambino*, rispettivamente presso la Camera dei Deputati⁴³ e la Galleria Borghese⁴⁴ (figg. 31, 32), o il *San Giuliano* della Galleria Colonna⁴⁵ (fig. 33) – piuttosto che con opere ad affresco romane dell'artista, la cui mano peraltro resta a tutt'oggi estremamente difficile distinguere con sicurezza da quella degli allievi, anche in quei brani in cui la paternità dell'invenzione gli è universalmente riconosciuta dalla critica. Nella Sala Paolina, in particolare, Perino partecipò soltanto eccezionalmente all'esecuzione degli affreschi, limitandosi il più delle volte alle rifiniture, anche in questo caso condotte a secco ed oggi quasi del tutto perdute⁴⁶. Ma questa è la prassi specifica dell'*atelier* dell'artista e, al tempo stesso, il suo limite. Soltanto una bottega nutrita, con pittori appartenenti alle più svariate culture e con diverse specializzazioni tecniche – dallo stucco, alla grottesca, alla *grisaille* ecc. – secondo un modello di organizzazione del lavoro prettamente raffaellesco, poteva infatti consentire al maestro di affrontare le più disparate commissioni, talvolta contemporaneamente. Ma al tempo stesso non sempre il controllo del lavoro poteva essere garantito in tutte le fasi ed è questa in sostanza la critica di fondo che Vasari avanza nei confronti dell'artista, nonostante la sincera ammirazione che nutre per lui⁴⁷. Non a caso in questa parte delle *Vite* egli «usa» Perino quale contrappunto per sottolineare la capacità lavorativa e l'originalità del suo amico Francesco Salviati, «universale in tutte le parti della pittura» e non solo gran disegnatore, a differenza di Perino, che si limitava a disegnare affidando poi l'esecuzione delle opere ai collaboratori: «piacendogli più il disegnare che il condurre l'opere, andava seguendo quel medesimo ordine che già tenne Raffaello da Urbino nell'ultimo della sua vita»⁴⁸.

Il 20 marzo 1547 Nicolas Dupré de Passy, scrittore apostolico parigino, legatissimo ai reali di Francia e alla famiglia Farnese, stipulò un contratto per la decorazione della sua cappella



31. Perin del Vaga, *Madonna con il Bambino*, olio su tela, Roma, Camera dei Deputati

32. Perin del Vaga, *Madonna col Bambino*, olio su tela, Roma, Galleria Borghese



Prime indagini sulla decorazione pittorica del piano nobile di Palazzo Silvestri



33. Perin del Vaga, San Giuliano Ospitaliero, partic., tempera su tavola, Roma, Galleria Colonna

in S. Luigi dei Francesi⁴⁹, dedicata a San Remigio. Perino tuttavia, che di norma era estremamente operoso, non pose mai mano alla cappella in S. Luigi. Dopo la sua morte, avvenuta il 19 ottobre dello stesso 1547, l'incarico passa a Jacopino del Conte, che compirà l'opera con l'aiuto di Pellegrino Tibaldi e Girolamo Siciolante. Quindi Pellegrino interviene nella Cappella Dupré solo dopo il novembre del 1547, probabilmente nel 1548, attendendo alla decorazione della volta. È possibile supporre che tra gli incarichi che impedirono a Perino di eseguire la decorazione della Cappella Dupré ci fosse anche il cantiere di Palazzo Silvestri, oltre naturalmente alla prosecuzione della decorazione della Sala Paolina, per la quale l'ultimo pagamento registrato al maestro è del 25 settembre 1547⁵⁰. Come si è detto, in Palazzo Silvestri la presenza di Perino, certamente coadiuvato da altri pittori della bottega, forse dallo stesso Becerra, è ipotizzabile nella Sala delle Virtù: questa sua partecipazione è evidentemente da inserire nell'arco dei pochi mesi che intercorrono tra il contratto Dupré e la morte dell'artista. Molto difficile resta invece l'individuazione di altri personaggi attivi al suo fianco: in attesa del recupero della gran parte degli affreschi ancora celati dalle scialbature, non resta che attenersi all'analisi dei pochi brani di pittura svelati dai

saggi di pulitura effettuati nel Salone degli Imperatori.

La figura intera dell'imperatore Adriano e, soprattutto, il volto dell'altro imperatore mostrano assonanze stilistiche con le contemporanee opere romane di Pellegrino Tibaldi (1527-1596). Nel primo (fig. 19) è possibile osservare quella definizione plastica manifestata dall'artista già nelle suoi primi affreschi romani e soprattutto quel gusto per la cromia luminosa, che accompagnerà la sua intera produzione, sia su tavola che ad affresco. Nel volto del secondo imperatore (fig. 25) si riconoscono alcune caratteristiche fisiognomiche ricorrenti nei suoi personaggi, come le labbra carnose, gli occhi fiammeggianti, le sopracciglia disegnate, rintracciabili ad esempio nella contemporanea figura dell'arcangelo Michele della Sala Paolina in Castel S. Angelo (fig. 34), o in alcuni personaggi sulla volta della Cappella Dupré. In questi cantieri Tibaldi, pur operando su cartoni periniani, mostra già alcune tendenze volumetriche estranee a Perino⁵¹, riconoscibili anche nel Salone degli Imperatori di Palazzo Silvestri. A differenza di Vasari, che colloca la presenza di Pellegrino a Roma nel 1547⁵², la critica più recente ne anticipa l'arrivo al 1543⁵³, quando egli era appena diciassettenne, in contemporanea con il ritorno di Siciolante, che potrebbe aver conosciuto in Emilia e col quale avrebbe poi felicemente collaborato nella Cappella Dupré, tra il 1548 e il 1549⁵⁴. Nel novembre del 1549 Tibaldi lavorerà agli apparati per le esequie di Paolo III, insieme a Michele Grechi da Lucca⁵⁵, su commissione del Tesoriere Apostolico, quel cardinale Giovanni Poggi che – stando a Vasari⁵⁶ – di lì a breve avrebbe affidato al pittore lombardo la decorazione della loggia nella sua villa fuori Porta Flaminia e avrebbe favorito la sua carriera bolognese⁵⁷. Prima ancora, però, tra il 1548 e il 1550, Pellegrino aveva collaborato con Daniele da Volterra, titolare del cantiere, nella Cappella della Rovere in Trinità dei Monti⁵⁸, realizzando insieme a Marco Pino la decorazione della volta. Nel medesimo cantiere Tibaldi aveva anche avuto modo di conoscere lo spagnolo Gaspar Becerra, autore della lunetta con la *Nascita della Vergine*, reduce dalla collaborazione col Vasari nel Salone dei Cento Giorni nel Palazzo della Cancelleria (1545). Forse fu proprio Daniele da Volterra, col quale lo spagnolo aveva già lavorato nell'esecuzione delle *Storie di Bacco* in Palazzo Farnese a Roma⁵⁹, il tramite tra Pellegrino Tibaldi e Becerra.

Una prova degli stretti e duraturi legami tra i Silvestri e la bottega di Perino è nei rapporti tra

Prime indagini sulla decorazione pittorica del piano nobile di Palazzo Silvestri

Domenico Rietti, detto Lo Zaga, collaboratore di Perino in Castel S. Angelo ed anzi titolare del cantiere alla sua morte, e il pittore e doratore Guido di Giacomo Visconti da Siena⁶⁰, autore nel 1567, insieme al conterraneo Lorenzo di Gregorio, della decorazione della Cappella di S. Margherita in S. Pietro in Vincoli⁶¹, su commissione di Ascanio Silvestri, nipote di Eurialo: il 5 febbraio 1564 lo Zaga e il Visconti vengono infatti incaricati, insieme allo spagnolo Pietro Pesa, di stimare un'opera uscita dalla bottega del pittore lucchese Ligurta⁶². Inoltre tra i collaboratori di Perino in una delle ultime committenze papali – l'intervento sulle testate e nella quinta campata della Loggia di Raffaello, del 1546-47 (dove l'artista realizza grottesche e «imprese» farnesiane, con uno stile prossimo a quello dei contemporanei affreschi di Castel S. Angelo) – compaiono tre collaboratori, Pietro Venale, Antonio da Vignone e un tal maestro Guido⁶³, forse identificabile proprio con Guido Visconti.

Per meglio valutare l'ambiente in cui maturò la commissione degli affreschi in Palazzo Silvestri sembra utile a questo punto ricordare i complessi legami tra Perino e Salviati, ripercorrendo rapidamente, in parallelo, la carriera dei due artisti, soprattutto negli anni del loro fitto andirivieni da Roma, caratterizzato da brevi periodi di compresenza. Quando Perino soggiorna a Firenze, nel 1522, Francesco ha appena dodici o tredici anni ed è da poco entrato nella bottega del Bugiardini. Salviati arriva a Roma nel 1531, al seguito del suo protettore, il cardinale Giovanni Salviati, proprio mentre Perino è in partenza, o è già partito, per Genova. Durante gli otto anni di assenza di Perino da Roma, Salviati assimila i diversi aspetti della maniera romana e consolida la sua posizione di artista⁶⁴. I due pittori hanno modo di «sfiorarsi» nel 1538 nell'Oratorio di S. Giovanni Decollato, dove Salviati lavora all'affresco con la *Visitazione* e Perino fornisce un progetto a Jacopino del Conte per la sua *Predicazione di S. Giovanni Battista*⁶⁵. Nella primavera del 1539 l'improvvisa partenza per Firenze e l'Italia settentrionale di Francesco, le cui ragioni sono dovute in gran parte alla situazione politica, lascia in modo insperato il posto a Perino, il quale, dopo il difficile ritorno a Roma, lo occuperà stabilmente fino alla morte. Salviati torna nel 1541 per un breve soggiorno, sufficiente tuttavia a consentirgli di entrare nella cerchia dei pittori del duca Pierluigi Farnese. Appena arrivato ottiene l'inserimento nel cantiere dei rifacimenti delle Stanze Vaticane, dopo i danni subiti dal Sacco, avendo così ancora una volta l'occasione di «sfiorare» Perino. Nella Stanza dell'Incendio di Borgo egli affresca la fi-

gura storica di *Re Pipino* al posto di un camino che era stato temporaneamente spostato nella Stanza della Segnatura (l'opera è andata distrutta a seguito del successivo ricollocamento del camino nella sua sede originaria). Contemporaneamente Perino si occupa della decorazione a monocromo del basamento della Segnatura, che include anche il camino spostato. Nella tarda estate o nell'autunno del 1543 Salviati riparte per Firenze, per dissidi col suo protettore, Pierluigi Farnese⁶⁶. In questi due anni romani il pittore non ha probabilmente modo di creare uno stabile gruppo di collaboratori attorno a sé: in quel momento ci sono due botteghe che di fatto monopolizzano le commissioni di un certo rilievo, quella del suo grande estimatore, Giorgio Vasari, e quella di Perino, un gruppo estremamente organizzato nella suddivisione di ruoli e competenze. Anche Vasari lascia presto la città nel 1544, accettando la commissione dei monaci di Monteoliveto di Napoli. Tornerà per lavorare al Salone dei Cento Giorni nell'estate del 1545, richiamato dal cardinale Alessandro Farnese, ma nell'autunno dell'anno successivo si allontanerà definitivamente da Roma. Dall'ottobre 1546, data della partenza di Vasari, fino alla morte, l'anno successivo, Perino rimane padrone assoluto del campo e con i suoi collaboratori conduce il grande cantiere di Castel S. Angelo e una serie di commissioni minori, ma impegnative⁶⁷.

Resta da chiarire che cosa facciano in questo momento i collaboratori di Vasari rimasti a Roma, tra cui Becerra. Niente di più probabile che vengano «ereditati», per così dire, dalla bottega

34. P. Tibaldi, L'Arcangelo Michele, partic., Roma, Castel S. Angelo, Sala Paolina



Prime indagini sulla decorazione pittorica del piano nobile di Palazzo Silvestri



35. G. Becerra (qui attr.), Adorazione di Psiche, partic. con il probabile ritratto di Francesco Salviati, Sala di Psiche, Palazzo Silvestri-Rivaldi

36. F. Salviati, Autoritratto, xilografia di Cristofano fiorentino, da G. Vasari, Le vite..., 1568

di Perino. Becerra sarà infatti impiegato nella decorazione di Palazzo Silvestri probabilmente proprio dalla fine del 1546 e sarà questo lavoro, di ben altro impegno rispetto alla collaborazione nel Salone dei Cento Giorni e condotto con maggiore autonomia, a spalancargli le porte della carriera romana. Sono infatti documentati rapporti assai stretti fra Eurialo Silvestri e il cardinale Girolamo Capodiferro, anch'egli influente membro dell'*entourage* farnesiano, che proprio a Becerra commissionerà la decorazione della sala con *Storie di Perseo* nel suo palazzo romano (1549-50)⁶⁸: basti dire che in questi stessi anni Capodiferro è l'esecutore testamentario, insieme al cardinale Alessandro Farnese e al nobile romano Sabba de' Nari, del testamento del Silvestri, del 27 aprile del 1550⁶⁹. Fu quindi quasi certamente il gradimento ottenuto dal lavoro nella Sala di Amore e Psiche in Palazzo Silvestri, la prima grande opera romana da pittore puro, anziché stuccatore e decoratore, a consentire al Becerra di ottenere la prestigiosa commissione di palazzo Spada-Capodiferro, insieme naturalmente ai profondi legami che intercorrevano tra il cardinale e la Spagna. Come pure – e lo ribadiamo tra breve – il fortunato incontro con Salviati e Tibaldi nelle sale del palazzo di Eurialo condurrà il pittore spagnolo ad altre prestigiose collaborazioni.

Ma torniamo all'inizio del 1547. Perino, che ha appena avuto il tempo di fornire i cartoni e di lavorare nella Sala delle Virtù, decide di affiancare a Becerra altri collaboratori, tra cui probabilmente Pellegrino Tibaldi, da poco giunto a Roma, che lavora con lui in Castel S. Angelo. La commissione a Perino da parte di Eurialo si spiega innanzitutto con il ruolo ricoperto da quest'ultimo presso la corte pontificia e con i rapporti di profonda intimità e comunione sia col pontefice che con i più influenti membri della famiglia Farnese, che potevano avvicinarlo alle maestranze attive in Castel S. Angelo e al titolare dell'impresa decorativa degli appartamenti pa-

pali. Una profonda amicizia legava poi Perino a Niccolò Acciaiuoli⁷⁰, senatore di Roma, nonché fratello di quel Bernardo che nel 1555 risulterà banchiere di Eurialo Silvestri al momento della vendita del palazzo a S. Eustachio⁷¹. In quei medesimi anni sono documentati stretti legami anche tra il Salviati e un altro influente membro della medesima famiglia di ricchi banchieri di origine fiorentina. Il 29 febbraio 1544, dopo che i profondi dissidi sorti l'anno precedente tra il pittore e il duca Pierluigi Farnese, suo protettore, avevano spinto l'artista a lasciare Roma per

37. F. Salviati (attr.), Pagina miniata, Parigi, Musée du Louvre



Prime indagini sulla decorazione pittorica del piano nobile di Palazzo Silvestri



38. Giunone, *Salone delle Divinità pagane*, parete SE, Palazzo Silvestri Rivaldi



39. F. Salviati, disegno per arazzo con la Primavera, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. n. 614 F



40. F. Salviati, *Gesta di Paolo III*, partic., Roma, Palazzo Farnese, Salotto dipinto

Firenze, Annibal Caro, suo grande estimatore, scrive a Salviati di essersi adoperato personalmente con Tommaso de' Cavalieri e con Donato Acciaiuoli, cavaliere dell'Ordine di Rodi, «familiare e commensale di Sua Santità», per fargli riacquistare il favore del duca⁷². Fallito questo obiettivo, dopo la tragica fine di Pierluigi Farnese, assassinato a Piacenza il 10 settembre 1547, potrebbero essere stati gli stessi Acciaiuoli a favorire Salviati nel subentrare allo scomparso Perino in Palazzo Silvestri. La celebre lettera del 16 dicembre 1547, che Paolo Giovio scrive da Roma a Giorgio Vasari, il quale si trovava a Rimini, documenta che nemmeno due mesi dopo la morte di Perino, Salviati è già corso a Roma: «Francesco Salviati è venuto qua [...] a l'odor de la morte di Perino a cercar la sua occasione», cioè quella di poter terminare la decorazione della Sala Regia in Vaticano iniziata da Perino⁷³, «ma vedo il papa occupato in altro che in fare la sala grande»⁷⁴. Salviati si precipita dunque a Roma, ma prima di essere reintrodotto nella corte Farnese (questa volta al servizio del cardinale Alessandro), nei lunghi mesi che intercorrono tra il dicembre del 1547 e il completamento della Cappella dei Margravi in S. Maria dell'Anima (1549-1550), intervallati da alcune pur importanti opere da cavalletto, il pittore deve accettare di buon grado una committenza come quella della decorazione di Palazzo Silvestri, che ai suoi occhi doveva apparire marginale rispetto ai

grandi cantieri farnesiani, ma comunque utile a riavvicinarlo gradualmente ai suoi antichi protettori, subentrando al defunto Perino in un cantiere definibile a buon titolo «farnesiano». Il primo grande impegno per Alessandro Farnese nella Cappella del Pallio, che forse otterrà anche grazie al successo ottenuto col suo lavoro in Palazzo Silvestri, arriverà soltanto nella seconda metà del 1550, e non nel 1548, come ancora recentemente sostenuto dalla maggior parte della critica sulla scorta di Vasari⁷⁵. In una lettera del 4 luglio 1550, che da Gradoli Annibal Caro scrive per conto di Alessandro Farnese al maestro di casa, Curzio Frangipane, a Roma, parlando dello stato dei lavori nel cantiere alla Cancelleria, si afferma che il «pavimento della cappella, perché corrisponda alla bellezza del resto, sia ancora esso ben lavorato [...] e mi contento che vi si spendano fino a 100 scudi, e che si faccino quanto prima, perché al mio ritorno la trovi finita di tutto, perché della pittura son certo, che' Salviati vi servirà presto»⁷⁶. Il pittore sta dunque per iniziare il lavoro di decorazione della cappella, ha appena terminato l'incarico in S. Maria dell'Anima, forse lo condurrà rapidamente a termine entro la fine dell'anno, ma all'inizio di luglio non ha ancora messo piede nel cantiere.

Ma chi fece da tramite tra Francesco Salviati e Eurialo Silvestri? Forse, come abbiamo detto, furono gli Acciaiuoli, che rano legati da forti interessi economici, oltre che da vera amicizia, all'in-

Prime indagini sulla decorazione pittorica del piano nobile di Palazzo Silvestri

41. Venere, *Salone delle Divinità pagane*, Palazzo Silvestri-Rivaldi

42. Parmigianino, Adamo ed Eva, partic., Parma, S. Maria della Steccata



43. G. Romano, Studio per Papa Gregorio con l'allegoria della Fulguratio, partic., Londra, Victoria and Albert Museum

fluente cingolano. Forse si trattò del medesimo personaggio che aveva sostenuto e aiutato Eurialo nello stilare il programma decorativo delle sale, al quale stava certamente a cuore che questo fosse condotto a termine con la garanzia di raggiungere i migliori esiti. Le ambizioni sociali di Eurialo, del resto, più che la sua sensibilità artistica, gli impedivano di affidare il lavoro ai pittori già operanti nel palazzo, che erano artisti giovani come Becerra e Tibaldi, pieni di talento e perfettamente in grado di terminare la decorazione del palazzo, ma la cui fama di certo poco avrebbe contribuito ad alimentare quella del committente. Oppure non esisteva un vero e proprio pro-

getto decorativo e la scelta dei soggetti era stata demandata completamente a Perino, come del resto i temi adottati per la decorazione delle prime sale affrescate sembrano indicare. In questo caso con la morte del maestro soprattutto l'assoluta necessità di sostituirlo. A maggior ragione Eurialo avrà avuto bisogno di un intermediario, di qualcuno che fosse più addentro di lui nelle cose d'arte e che lo aiutasse ad individuare l'artista giusto, in grado di continuare e di finire il lavoro iniziato da Perin del Vaga. C'era solo un personaggio, nell'*entourage* dei Farnese, che Eurialo frequentava, stimava e dal quale era ricambiato con altrettanta considerazione, che poteva

Prime indagini sulla decorazione pittorica del piano nobile di Palazzo Silvestri

ricoprire questo ruolo: Annibal Caro, della cui vecchia amicizia col Salviati si è detto. Sarà l'erudito, insieme a Paolo Giovio, a progettare il complesso programma iconografico della Cappella del Pallio e fu quasi certamente lui a presentare l'artista ad Eurialo, sebbene i suoi rapporti col Silvestri siano documentati soltanto in anni di poco successivi⁷⁷.

C'è ancora un'osservazione da fare ed è che proprio l'arrivo di Francesco, un pittore di così elevata caratura, si giustifica con la necessità di sostituire un altro pittore di pari livello: cioè a dire, la presenza di Salviati avvalorà l'ipotesi di un intervento diretto di Perino nella prima fase del cantiere. A Becerra e Tibaldi a quel punto non resta che inchinarsi al maestro ed anzi il primo gli renderà omaggio all'interno del ciclo con le *Storie di Amore e Psiche* ritraendolo tra i partecipanti alla scena dell'*Adorazione di Psiche*. La fisionomia di Salviati è infatti facilmente riconoscibile nella prima figura maschile a destra dell'affresco (fig. 35), non a caso l'unica trattata con intenzione ritrattistica, se accostata ad altri noti ritratti e autoritratti dell'artista (fig. 36)⁷⁸. Anche l'età dimostrata dall'effigia sembrerebbe corrispondere ai circa trentotto anni che egli aveva al momento del suo ingresso in Palazzo Silvestri.

Nella progettazione dell'impianto decorativo del Salone degli Dei, Salviati mette a frutto l'esperienza appena conclusa dei lavori fiorentini alla corte dei Medici. Alla fine del 1543 il pittore aveva ottenuto la commissione del ciclo con le *Storie di Camillo* nella Sala dell'Udienza di Giustizia, al secondo piano di Palazzo Vecchio a Firenze, a cui avrebbe lavorato fino al suo ritorno a Roma nel dicembre del 1547. La complessa struttura illusionistica del ciclo, con l'alternarsi di quadri narrativi e *cartouches*, figure allegoriche e ignudi reggifestoni, rappresentava un superamento dell'imprescindibile modello della Sala di Costantino in Vaticano, con un esito parallelo a quello dei pressoché contemporanei cicli di Perin del Vaga in Castel S. Angelo e di Vasari nel Salone dei Cento Giorni. Per quel che riguarda le figure allegoriche, il ciclo fiorentino di Salviati non ha tuttavia nulla a che spartire con le moderne invenzioni romane di Vasari, rivelando un carattere «antico», che si accompagna efficacemente al tema degli affreschi storici con le *Storie di Camillo*⁷⁹. Il ciclo fiorentino di Salviati e quello romano di Vasari sono tuttavia tra i primi e più straordinari esempi di quella cosiddetta «pittura mista» teorizzata da Giovanni Andrea Gilio, in cui alla storia si mescolava l'allegoria. Vasari e Salviati furono i maestri ricono-

sciuti di questa tendenza, che per l'implicita complessità iconografica richiedeva spesso un consulente iconografico⁸⁰. Alla Cancelleria l'Aretino aveva al suo fianco lo storico Paolo Giovio, che probabilmente redasse un programma dettagliato al quale in seguito attinse Anton Francesco Doni per la sua celebre descrizione della sala⁸¹. Fu anzi proprio la committenza di Alessandro Farnese a favorire la crescente influenza dei consulenti iconografici alla metà del Cinquecento⁸².

A Firenze, invece, alla metà degli anni Quaranta del XVI secolo nessuno era ancora alla spasmodica ricerca di soluzioni iconografiche tanto originali, e forse gli affreschi di Salviati furono male accolti per l'eccessiva complessità allegorica. Niente di più probabile dunque che egli, giunto a Palazzo Silvestri in sostituzione di Perino e forte dell'esperienza fiorentina, si sia trovato perfettamente a suo agio nel continuare il lavoro, incaricandosi di progettare la decorazione dell'ultima sala che rimaneva da affrescare. Tuttavia egli aggiunge al cantiere un contributo del tutto originale, che avrebbe impresso una connotazione di profonda novità e freschezza al grande salone d'ingresso al palazzo, non tanto per la scelta dei soggetti o dei temi rappresentati – come abbiamo visto del tutto in linea con i gusti e le mode del tempo – quanto nell'impaginato assolutamente innovativo in un contesto di residenza ufficiale. Si osservi in proposito il partico-

44. F. Salviati, Decollazione del Battista, partic., Roma, Palazzo della Cancelleria, Cappella del Pallio



Prime indagini sulla decorazione pittorica del piano nobile di Palazzo Silvestri



45. Ratto delle Sabine, partic., Salone delle Divinità pagane, parete NO, Palazzo Silvestri-Rivaldi



47. F. Salviati, Storie di Camillo, partic., Firenze, Palazzo Vecchio, Sala dell'Udienza

lare disegno a *cartouches*, di estremo gusto decorativo, delle nicchie che accolgono le divinità, chiaramente desunto dall'esperienza fiorentina dell'artista come disegnatore di arazzi e miniatur

46. G. Becerra, La distruzione degli idoli pagani, partic., Roma, Palazzo della Cancelleria, Cappella del Pallio



re. *Giunone* (fig. 38) appare facilmente associabile a una figura femminile presente in una pagina miniata del Louvre (inv. 6671; fig. 37), già riferita ad un imitatore di Parmigianino e recentemente attribuita a Salviati da Catherine Monbeig Goguel, che probabilmente fu realizzata verso il 1557 al tempo del soggiorno francese dell'artista⁸³. In entrambe le figure i capelli raccolti in un elegante *chignon* e i dettagli dell'ornamentazione sono propri dello stile di Francesco Salviati. Non a caso l'artista aveva ottenuto nel 1539, proprio per le sue doti di miniaturista, la commissione del Pontificale Grimani di Cividale, che terminerà verso il 1554.

Le evidenti assonanze della miniatura parigina col Parmigianino offrono uno spunto di ragionamento sull'influenza che quest'ultimo dovette avere su Salviati, ormai del resto ampiamente sottolineata dalla critica, giocando talvolta un vero e proprio ruolo di guida nei riguardi del pittore fiorentino. Già nel suo primo soggiorno romano Salviati aveva realizzato una *Madonna Assunta* per Filippo Sergardi in S. Maria della Pace, ritenuta una tappa fondamentale per l'evoluzione dell'artista proprio perché, pur avendo presenti gli affreschi di Rosso Fiorentino⁸⁴, dimostra una chiara meditazione sulla *Visione di San Gerolamo* del Parmigianino, che era lì in deposito dopo il Sacco. Ecco che ancora nel 1548, in Palazzo Silvestri, l'artista continua a meditare sull'esempio del Parmigianino. Per la *Venere* sulla parete NO (fig. 41) l'artista si ispira chiaramente a una figura di Parmigianino sulla volta della Steccata di Parma (fig. 42), che certo dovette conoscere e apprezzare durante il sog-

Prime indagini sulla decorazione pittorica del piano nobile di Palazzo Silvestri

giorno nell'Italia settentrionale del 1539. La figura di Parmigianino è tuttavia a sua volta memore dell'allegoria della *Fulgoratio*, ideata da Giulio Romano per la Sala di Costantino in Vaticano (fig. 43). In qualche maniera il cerchio si chiude: Salviati attinge da Parmigianino per rinnovare e mai abbandonare l'esperienza romana. I tratti fisiognomici della *Venere* sono inoltre quasi sovrapponibili a quelli della donna alle spalle di *Salomè* sulla destra dell'affresco con la *Decollazione del Battista* (fig. 44) nella Cappella del Pallio in Palazzo della Cancelleria (1550), come pure a quelli della figura femminile alle spalle della protagonista nella scena con il *Bagno di Betsabea* in Palazzo Ricci-Sacchetti (1552-1554). In Palazzo Silvestri l'artista sperimentò quindi con successo alcune invenzioni, per quel che riguarda le figure femminili, che avrebbe di lì a breve ampiamente riutilizzato nei cantieri romani. Per la figura di *Giunone* sembra invece utilizzare l'esperienza dei cartoni da lui appena realizzati a Firenze, tra il 1545 e il 1548, per la serie di arazzi di Giovanni Rost con le *Stagioni* e le *Età del mondo*, che oggi è dispersa, ma è ricordata con questi soggetti da Borghini⁸⁵. Il disegno preparatorio per la *Primavera*, in particolare (fig. 39), oggi a Firenze (Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. n. 614 F), mostra una figura con una posa analoga, seppure invertita, a quella della *Giunone* di Palazzo Silvestri, che è di nuovo riecheggiata in un dettaglio delle *Gesta di Paolo III* nel Salotto dipinto di Palazzo Farnese (fig. 40).

La capacità di *inventio* di Salviati fu particolarmente apprezzata dai contemporanei, così come gli fu riconosciuto il ruolo di artista «intellettuale», tanto da meritare la dedica da parte di Ludovico Domenichi della sua traduzione del *De Pictura* di Leon Battista Alberti, edita a Venezia da Gabriele Giolito nel 1547. A Salviati del resto, come attesta esplicitamente Vasari, «piacevagli il praticare con persone letterate e con grand'uomini», quali Piero Valeriano, Giulio Camillo Delminio e naturalmente Annibal Caro. Nelle raffigurazioni delle divinità in Palazzo Silvestri l'artista eccelle non solo per l'«invenzione da altri derivante» ma per propri «inventii», secondo i due aspetti salienti della sua opera individuati dalle fonti, e in particolare nella biografia del pittore offerta da Vasari.

Per la *Centauromachia* (fig. 14), posta sopra la nicchia con la raffigurazione di *Giunone*, il pittore sembra invece aver tratto ispirazione dalla *Battaglia di Zama* di Giulio Romano e dall'incisione con la *Battaglia del cimitero* di Agostino Veneziano. La circolazione di modelli da Raffaello e Giulio Romano e la conseguente migrazione di moti-

vi appartenenti alle loro opere ebbe un impulso particolare con la celebre incisione di Enea Vico con la *Conversione di Saulo* (datata 1545), tratta da un disegno di Francesco Salviati, in cui il protagonista disarcionato era probabilmente derivato dai tanti studi preparatori di Giulio Romano per la *Battaglia di Zama*, oggi in parte conservati al Louvre. Com'è stato già osservato⁸⁶, Salviati potrebbe aver conosciuto sia i disegni di Giulio (all'epoca conservati a Roma nella collezione di Tommaso de' Cavalieri, come si ricorderà uno dei due personaggi ai quali Annibal Caro aveva chiesto di intercedere per conto dell'artista presso Pierluigi Farnese), sia l'incisione con battaglia di Agostino Veneziano, stampata nel 1538, e averne quindi tratto diretta ispirazione.

Nella raffigurazione del *Ratto delle Sabine* (fig. 45), sulla parete opposta, purtroppo libera da dalle ridipinture in misura ancora minore rispetto alla *Centauromachia*, Salviati ripropone ancora una volta moduli figurativi sperimentati a Firenze. Si veda in particolare la figura virile di spalle, raffigurata nell'atto di sollevare di peso una Sabina, che risulta accostabile ad un'analogia figura dipinta dall'artista in palazzo Vecchio (fig. 47)⁸⁷, per l'attento studio anatomico

48. G. Becerra, Retablo maggiore, partic., Astorga (Spagna), Cattedrale



Prime indagini sulla decorazione pittorica del piano nobile di Palazzo Silvestri

della torsione e della muscolatura del dorso dell'uomo. Mentre l'invenzione della scena dev'essere ricondotta con buona sicurezza alla paternità del Salviati – e un'opera con lo stesso soggetto realizzata da un allievo diretto, Giuseppe Porta detto Giuseppe Salviati, che sembra aver utilizzato gruppi e moduli derivati dal maestro, sembra confermarcelo – così non è per l'esecuzione dell'affresco, in cui ritroviamo molte delle caratteristiche grafiche e pittoriche di Gaspar Becerra. Si veda in specie la tipica maniera di realizzare le capigliature maschili «a cespo d'insalata», così com'è stata efficacemente definita dalla Quinci nel suo saggio, e la particolare attenzione plastica applicata dal maestro spagnolo alla figura virile di spalle. Esempi simili si ritrovano in primo luogo nella Sala di Amore e Psiche dello stesso Palazzo Silvestri, come pure nell'affresco con la *Distruzione degli idoli pagani*, realizzato da Becerra nella Cappella del Pallio, su progetto di Francesco Salviati (fig. 46)⁸⁸, anche in quel caso titolare dell'impresa decora-

tiva; e infine in diverse figure della monumentale macchina lignea progettata dallo spagnolo nel 1558 per l'altar maggiore della cattedrale di Astorga, all'indomani del suo rientro in patria, e soprattutto in uno degli angioletti, se così si possono definire – meglio diremmo facchini, vista la loro possente muscolatura – che sollevano in volo la Vergine, posta al centro della rappresentazione (fig. 48).

I soddisfacenti risultati del lavoro di *équipe* in Palazzo Silvestri fecero sì che il maestro coinvolgesse successivamente il medesimo gruppo di artisti nella Cappella del Pallio, dove non a caso sono state osservate derivazioni dell'impianto e dello schema generale del lavoro da modelli di Perino⁸⁹, che Salviati poté osservare più direttamente in Palazzo Silvestri che non in Castel S. Angelo, attraverso il lavoro dei suoi collaboratori.

Sandro Santolini
Sovraintendenza ai Beni Culturali
del Comune di Roma

NOTE

1. V. Cremona in questo fascicolo, pp. 29-30.
2. *Ibidem*, 18-20.
3. *Ibidem*, p. 18.
4. Le indagini stratigrafiche sugli affreschi delle sale al piano nobile del palazzo sono state condotte, a partire dal 2002, da tecnici dell'Istituto Centrale del Restauro, grazie ad un accordo siglato dall'Istituto con le Soprintendenze statali competenti e l'Istituto di S. Maria in Aquiro, attuale proprietario del complesso. Nel 2004 si è provveduto alla messa in sicurezza e al consolidamento degli affreschi con il ciclo di *Amore e Psiche*, sempre a cura dell'Istituto Centrale del Restauro (F. Scoppola, *L'idea di restauro della Villa e del Palazzo Silvestri*, in A. La Regina, M. Fuksas, D.O. Mandrelli (a cura di), *Forma. La città moderna e il suo passato*, catalogo della mostra (Roma, 2004), Milano, 2004, pp. 82-87). Altri sondaggi e consolidamenti sono stati condotti infine tra il 2005 e il 2006, sempre da tecnici dell'Istituto Centrale del Restauro.
5. V. Quinci in questo fascicolo, pp. 64-65. Anche in quest'ambiente, tuttavia, i saggi stratigrafici hanno rivelato la presenza di affreschi sulle zone basse delle pareti intonacate e nelle nicchie delle finestre.
6. U. Aldrovandi, *Le antichità de la città di Roma...*, Venezia, 1556, p. 179.
7. V. Cremona in questo fascicolo, p. 19.
8. V. Ronchetti in questo fascicolo, p. 85.
9. BAV, Vat. Lat. 2016, 1577-1583; pubblicata da R. Lanciani, *Il Codice barberiniano XXX, 89, contenente frammenti di una descrizione di Roma del secolo XVI*, in «Archivio della R. Società Romana di Storia Patria», 1883, 6, pp. 223-240, 445-496, in part. 476.
10. P. Totti, *Ritratto di Roma moderna. All'eminissimo, e reurendiss. sig.re il sig. card. Antonio Barberino*, Roma, 1638, p. 468.
11. O. Avicenna, *Memorie della città di Cingoli...*, Jesi, 1644, p. 361.
12. F. Titi, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma...*, Roma, 1763, p. 435; F. Corsi, *Delle pietre antiche: trattato*, Roma, 1845, p. 302; G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Venezia, 1842, pp. 22-23.
13. Si vedano, in particolare, l'articolo di F. Giuliani su «La Repubblica» del 2 febbraio 2004, in cui Giovanna Bandini, funzionario della Soprintendenza ai Beni Archeologici di Roma, avanzava una prima ipotesi attributiva alla bottega di Perin del Vaga per la figura di un imperatore in Palazzo Silvestri, e quello di F. Castelli Gattinara su «Il Giornale dell'Arte» del giugno 2004, in cui l'autore proponeva di individuare nelle pitture, oltre alla mano di stretti collaboratori di Perino in Castel S. Angelo, anche quella di Prospero Fontana e Taddeo Zuccari.
14. S. Ceccarelli, *Cappella del Pio Istituto Silvestri*, in «Roma Sacra», 2005, 32-33, pp. 11-16.
15. R. Harprath, *Berichte der Staatlichen Kunstsammlungen - Neuerwerbungen, Staatliche Graphische Sammlung*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», 1993, 44, pp. 239-260; K. Zeitler, scheda n. 34, in T. Falck (a cura di), *Dialog über Jahrhunderte. Erwerbungen und Stiftungen 1999-2000*, catalogo della mostra (München, 2000), München, 2000, pp. 82-83; E. Parma, in Ead. (a cura di), *Perin del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra (Mantova, 2001), Milano, 2001, cat. 135, p. 258.
16. L. Stagno, *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria*. Genova, 2005, pp. 28-29, figg. A, p. 17, fig. 12.
17. Per gli studi preparatori relativi ai puttini di Castel S. Angelo si veda E. Gaudioso, scheda 16, in F.M. Aliberti Gaudioso, E. Gaudioso (a cura di), *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Progetto ed esecuzione 1543-1548*, catalogo della mostra (Roma, 1981-82), 2 voll., Roma, 1981, II, p. 35.
18. N. Giustozzi, *La sala dell'Adrianeo*, in Idem (a cura di), *Castel Sant'Angelo*, Milano, 2008, pp. 131-140.
19. Ceccarelli, op. cit., p. 15.
20. V. Cremona in questo fascicolo, p. 31.
21. Ronchetti in questo fascicolo, p. 82.
22. M. Mazzei, scheda n. 65, in A. Giuliano (a cura di),

Prime indagini sulla decorazione pittorica del piano nobile di Palazzo Silvestri

Museo Nazionale Romano, *Le sculture*, I, 2, Roma, 1981, pp. 178-179.

23. M. Clayton, *Raphael and his Circle. Drawings from Windsor Castle*, catalogo della mostra (London-Washington-Toronto-Los Angeles, 1999-2001), London, 1999, cat. 66, p. 210.

24. P. Borghini, *Baldassarre Peruzzi, Cesare da Sesto e altre presenze nell'Episcopio di Raffaele Riario ad Ostia*, in «Quaderni di Palazzo Venezia», 1981, 1, pp. 11-55; S. Danesi Squarzina, *Gli affreschi dell'appartamento Riario nell'episcopio di Ostia antica*, in Ch.L. Frommel (a cura di), *Baldassarre Peruzzi, 1481-1536*, Venezia, 2005, pp. 169-180. Anche nel fregio di Ostia, costruito per moduli, sono presenti i riferimenti al committente, in quel caso il motto personale di Raffaele Riario, associato ai motivi dell'«impresa» del cardinale.

25. E. Gaudioso, *La decorazione dell'appartamento farnesiano a Castel Sant'Angelo*, in Aliberti Gaudioso, Gaudioso, op. cit., I, pp. 31-37: 34, figg. 40-41.

26. Cfr. L. Tezain, F.F. Mancini (cura di), *Pinacoteca Comunale di Città di Castello*, 1, *Dipinti*, Perugia, 1987, pp. 69-71.

27. Si tratta di Michele Grechi o Michele da Lucca, presente in Castel S. Angelo già prima dell'arrivo di Perin del Vaga. Il pittore lucchese lavorerà, nel novembre 1549, agli apparati effimeri per le esequie di Paolo III insieme a Pellegrino Tibaldi, conosciuto con buona verosimiglianza nel medesimo cantiere Farnese, dove il Tibaldi aveva collaborato con Perino nella Sala Paolina.

28. Cfr. N. Giustozzi, *La cappella di Leone X*, in Id. (a cura di), op. cit., pp. 104-107, in part. p. 107.

29. Le figure sono state rinvenute in più riprese sotto almeno tre strati di ridipinture: cfr. la *Relazione tecnica* della R.O.M.A. Consorzio, redatta al termine della campagna di saggi condotta in quest'ambiente nel 2004.

30. Ceccarelli, op. cit., p. 13.

31. T. Opper, *Hadrian: empire and conflict. The Trustees of The British Museum*, catalogo della mostra (London, 2008), London, 2008, cat. 28, pp. 133-138, fig. 43.

32. *Ibidem*, cat. 38, pp. 137-138, fig. 64. Anche nel fregio di Ostia, costruito per moduli, sono presenti i riferimenti al committente, in quel caso il motto personale di Raffaele Riario, associato ai motivi dell'«impresa» del cardinale, g. 64.

33. M. Bergmann, *Zu den Porträts des Trajan und Hadrian*, in A. Caballos, P. Leon (a cura di), *Actas des Jornades del 2.200 Aniversario de la Fundación de Itálica*, (Sevilla, 1994), Sevilla, 1997, pp. 137-153; Opper, op. cit., cat. 26, p. 227.

34. B. Adembri, R.M. Nicolai (a cura di), *Vibia Sabina. Da Augusta a diva*, catalogo della mostra (Tivoli, 2007), Milano, 2007, p. 172; Opper, op. cit., cat. 27, fig. 44.

35. V. Aldrovandi, op. cit., p. 178.

36. V. Ronchetti in questo fascicolo, p. 80.

37. Sulla medagliistica costantiniana si veda: G. Bonamente, F. Fusco (a cura di), *Costantino il Grande. Dall'antichità all'umanesimo*, atti del Colloquio sul Cristianesimo nel mondo antico», I, Macerata, 1990, Macerata, 1993, pp. 326-327.

38. Sulla datazione della decorazione di Palazzo Ferretti ad Ancona si veda T. Pugliatti, *Un fregio di Pellegrino Tibaldi nel palazzo Sacchetti a Roma*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano, 1984, I, pp. 406-418: 416.

39. V. Gheroldi, *La tecnica di pittura murale di Perino del Vaga. Tre note sulla Loggia degli Eroi di Palazzo Doria del Principe a Genova*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 82-83, 2004, pp. 75-85.

40. G.B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, ed. con note aggiunte di S. Ticozzi, Milano, 1820, p. 162.

41. V. Gheroldi, *Una scelta tecnica di Callisto Piazza. Il ciclo di San Rocco a Dovera e la pratica di pittura su scialbo nel 1545*, in «Insula Fulcheria», 1997, 27, pp. 97-127; Id., *Pittura su scialbo di tema profano per i da Varano*, in A. de Marchi (a cura di), *I Da Varano e le arti*, atti del convegno internazionale di studi (Camerino, 2001), Ripatrasone, 2003, pp. 459-476.

42. V. Gheroldi, op. cit., pp. 75-85.

43. Sulle alterne attribuzioni di quest'opera a Francesco Salviati, Marco Pino e Beccafumi, oltre a quella più accreditata a Perin del Vaga, si veda: V. Rivosecchi (a cura di), *Arte a Montecitorio*, catalogo della mostra (Roma, 1994-1995), Roma, 1994, cat. 1, p. 3.

44. Sulla *Madonna Borgese* recentemente restaurata si veda: K. Hermann Fiore (a cura di), *Perin del Vaga, Giovanni da Udine e Marcello Venusti, Madonne in Galleria Borghese. Studio e restauro*, Roma, 2008.

45. Per l'attribuzione a Perino del *San Giuliano* della Galleria Colonna di Roma si veda: V. Tiberia, scheda in *Laboratorio di restauro*, catalogo della mostra (Roma, 1985-1986), I, Roma, 1985, pp. 57-59.

46. Gaudioso, *Sala Paolina*, in Aliberti Gaudioso, Gaudio-
so, op. cit., II, pp. 104-117, in part. p. 112.

47. C. Monbeig Goguel, *Perin del Vaga o «la bontà del disegno»*, in E. Parma Armani (a cura di), *Perin del Vaga: l'anello mancante. Studi sul Manierismo*, Genova, 1997², p. 57.

48. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, 1568, ed. 1906 (1981), V, p. 626. pp. 64-78.

49. U. Gnoli, *Appunti d'archivio: documenti senza casa*, in «Rivista d'arte», 1935, 17, pp. 213-219: p. 217; J. Hunter, T. Pugliatti, L. Fiorani, *Girolamo Siciolante da Sermoneta (1521-1575)*, *Storia e critica*, Roma, 1983, pp. 29-31, V. Romani, *Tibaldi «d'intorno a Perin»*, Padova, 1990, p. 42; J. Hunter, *Girolamo Siciolante da Sermoneta (1521-1575)*, Roma, 1996, pp. 38-42, cit. da Parma Armani, op. cit., p. 352; S. Roberto, *San Luigi dei Francesi. La fabbrica di una chiesa nazionale nella Roma del '500*, Roma, 2005, p. 62, n. 18.

50. F.M. Aliberti Gaudioso, *Cronologia dei lavori farnesiani a Castel Sant'Angelo*, in Aliberti Gaudioso, Gaudioso, op. cit., pp. 86-90: 89.

51. Pugliatti, op. cit., p. 410.

52. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, 1568, ed. Club del Libro, Milano, 1964, VII, p. 293 (*Vita del Primaticcio*).

53. M. Giuliani, *Sulle letture di Pellegrino Pellegrini. Note in margine alla Biblioteca di Casa Tibaldi*, in «Arte Lombarda», 2001/2002, 132, p. 99-106: 102.

54. B. Toscano, *Un approdo veneziano per Siciolante*, in L. Fiorani (a cura di), *Sermoneta e i Caetani: dinamiche politiche sociali e culturali di un territorio tra medioevo ed età moderna*, «Studi e documenti d'archivio. Fondazione Camillo Castanì», 9, Roma, 1999, pp. 329-341.

55. Archivio di Stato di Roma, Camerale I, Mandati, b. 889, pubblicato da A. Bertolotti, *Artisti bolognesi, ferraresi ed altri*, Bologna, 1886, p. 39; Gaudioso, *Sala del Perseo*, in Aliberti Gaudioso, Gaudioso, op. cit., II, pp. 77-79: 79.

56. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, ed. Bettarini-Barocchi, Firenze, 1986-1987, VI, 1987, p. 148.

57. Il medesimo personaggio affiderà a Tibaldi la decorazione della sua cappella in S. Giacomo Maggiore a Bologna, tra il 1551 e il 1553, e nel 1555 quella del palazzo di famiglia nella stessa città (Pugliatti, op. cit., p. 410).

58. Nella medesima chiesa Perin del Vaga aveva lavorato nella cappella Pucci dopo il 1523, rimasta incompiuta, e successivamente, nel 1538, al suo ritorno da Genova, nella cappella Massimo, di cui rimane il solo affresco staccato con la *Resurrezione di Lazzaro*, oggi a Londra (Victoria and Albert Museum).

59. V. Quinci in questo fascicolo, p. 79, nota 36.

60. Guido da Siena avrebbe condotto una bottega romana di doratori, attiva per quasi l'intera seconda metà del Cinquecento. I rapporti di collaborazione del Visconti con il pittore e doratore spagnolo Pietro Pesa, e non Pisi come letto da Bertolotti, sono documentati ancora nel settembre 1581 e nel 2 maggio 1586: Archivio di Stato di Roma, (d'ora in avanti ASR), 30 Notai Capitolini, uff. 30, Felix de Romaulis, prot. 40, cc. 399r-v; pubblicato in G.L. Masetti Zannini, *Pittori del-*

Prime indagini sulla decorazione pittorica del piano nobile di Palazzo Silvestri

la seconda metà del Cinquecento in Roma, II, Roma, 1974, pp. 120-121; 127.

61. V. Napoletano in questo fascicolo, p. 10.

62. A. Bertolotti, *Einige unbekannte Familiennamen berühmter Künstler*, in «*Repertorium für Kunsthistorische Wissenschaft*», IV, 1881, p. 75; Aliberti Gaudioso, *Fonti storiche e documentarie*, in Aliberti Gaudioso, Gaudioso, op. cit., I, pp. 53-60, in part. p. 60.

63. B. Davidson, *Pope Paul III's additions to Raphael's Logge, his «impresce» in the Logge*, in «*The Art Bulletin*», sett. 1979, 61, pp. 385-404; Aliberti Gaudioso, *Fonti storiche e documentarie*, op. cit., I, p. 57.

64. E. Parma Armani, *Perino del Vaga, ingegno sottile e capriccioso*, in C. Monbeig Goguel (a cura di), *Perino del Vaga: tra Raffaello e Michelangelo*, Milano, 2001, pp. 13-38.

65. Monbeig Goguel, *Perin del Vaga o «la bontà del disegno»*, cit., pp. 57-59.

66. A. Cecchi, *Salviati e i Medici (1543-1548)*, in C. Monbeig Goguel (a cura di), *Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, catalogo della mostra (Roma, 1998), Milano, 1998, pp. 61-65, nota 64.

67. Parma Armani, op. cit., p. 37.

68. V. Quinci in questo fascicolo.

69. ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio I, vol. 10, not. Sanus Perellus, cc. 130r-132r; ASR, Collegio dei Notai Capitolini, vol. 1286, not. Sanus Perellus, cc. 467r-469v.

70. A. Cecchi, *Regesto della vita e delle opere*, in E. Parma Armani (a cura di), *Perin del Vaga; l'anello mancante. Studi sul Manierismo*, Genova, 1986, pp. 327-330, in part. p. 329.

71. Il 1 giugno 1555 Eurialo vende per 3000 scudi d'oro al giurista fiorentino Andrea de Boni il palazzo a S. Eustachio che aveva acquistato nel 1548 dai fratelli Strozzi. Nell'atto, stipulato in casa del suo banchiere Bernardo Acciaioli, il Silvestri risulta presente a Roma, ma dopo cinque giorni, il 6 giugno, Pietro Rivaldi viene incaricato di agire in suo nome, probabilmente in vista di una partenza dalla città (ASR, Notai dell'Auditor Cameræ, vol. 6168, not. Ludovicus Reydettus, 1 giugno 1555, cc. 172r-180v). Nel frattempo, il giorno prima, Eurialo aveva versato al banco dell'Acciaioli la prima *tranche* di 1500 scudi pagatigli dal Boni per l'acquisto del palazzo (ASR, Notai dell'Auditor Cameræ, vol. 6171, not. Ludovicus Reydettus, c. 420r).

72. I. Hofmeister Cheney, *Francesco Salviati (1510-1563)*, New York University, Ann Arbor Michigan, 1963, II, pp. 645-646, doc. 15.

73. Salviati sarebbe stato impegnato solo molto più tardi nella Sala Regia, nel corso del pontificato di Pio IV, e con l'esito infelice che racconta Vasari (R. Bartalini, *Paolo Giovio, Francesco Salviati, il Museo degli uomini illustri*, in *Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro*, I, «*Prospettiva*», 91/92, 1998, pp. 186-196).

74. H.W. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München, 1923-1930, I, lettera CIV, p. 209.

75. P. Rubin, *The private chapel of cardinal Alessandro Farnese in the Cancelleria, Rome*, in «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», 1987, 50, pp. 82-112; Bartalini, op. cit., pp. 186-196.

76. G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura...*, V, Milano, 1822, pp. 246-247; *Delle lettere del Commendatore Annibal Caro scritte a nome del cardinale Alessandro Farnese divise in tre volumi*, I, Padova, 1765, pp. 245-246; cfr. N. Dacos, *Italiens et espagnols dans l'atelier de Salviati: la Chapelle du Pallio à la Cancellerie*, in C. Monbeig Goguel (a cura di), *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, Actes des colloques (Rome et París, 1998), Rome 2001, pp. 195-213, in part. pp. 196-197.

77. Per questa vicenda si rimanda alla biografia del Silvestri curata da Alessandro Cremona, di prossima pubblicazione.

78. Sugli autoritratti dell'artista si veda: C. Monbeig Goguel, scheda 1, in C. Monbeig Goguel (a cura di), *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, cit., pp. 84-85.

79. S. Pierguidi, *Le allegorie di Francesco Salviati nella Sala dell'Udienza di Palazzo Vecchio*, in «*Paragone. Arte*», LVII, 2006, 675, pp. 3-13.

80. C. Dempsey, *Mythic Inventions in Counter-reformation Painting*, in P.A. Ramsey (a cura di), *Rome in the Renaissance. The City and the Myth*, Binghamton, 1982, pp. 61-65; C. Robertson, «*Il Gran Cardinale* Alessandro Farnese Patron of the Arts», New Haven-London, 1992, p. 223.

81. J. Kliemann, in *Giorgio Vasari. Principi, letterati, e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, cat. della mostra, Firenze, 1981, pp. 121-122; C. Robertson, *Paolo Giovio and the «Invenzioni» for the Sala dei Cento Giorni*, in *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la Memoria*, atti del Convegno, Como, 1985, pp. 225-228; J. Kliemann, *Programme ou interpretation? À propos des fresques de Vasari à la Cancelleria*, in S. Deswart-Rosa (a cura di), *À travers l'image. Lectures iconographique et sens de l'œuvre*, Klincksieck, 1994, pp. 75-92.

82. Robertson, op. cit., 1992, p. 52.

83. C. Monbeig Goguel, *Une proposition pour Parmigianino. A propos d'un dessin inédit, précédemment attribué à Francesco Salviati*, in L. Fornari Schianchi (a cura di), *Parmigianino e il manierismo europeo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 2002), Cinisello Balsamo, 2002, pp. 281-287, fig. 6

84. A. Coliva, *Salviati a Roma*, in Ead. (a cura di), *Francesco Salviati. Affreschi romani*, Roma, 1998, pp. 9-19: p. 10.

85. L. Meoni, *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. I. La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621)*, Livorno, 1998, pp. 53-54, figg. 21-28.

86. M.T. Caracciolo, *Pour le maître des albums Egmont et ses sources*, in Monbeig Goguel (a cura di), *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, cit. pp. 667-689, in part. p. 671.

87. Ringrazio Alessandro Cremona per la segnalazione di questo confronto.

88. Dacos, op. cit., pp. 136-137.

89. *Ibidem*.