



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Francesco Salviati e altri orafi per una cintura di collezione privata

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Francesco Salviati e altri orafi per una cintura di collezione privata / D. Liscia. - STAMPA. - (2007), pp. 242-252.

Availability:

The webpage <https://hdl.handle.net/2158/335776> of the repository was last updated on

Publisher:

Salvatore Sciascia Ed.

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

La data sopra indicata si riferisce all'ultimo aggiornamento della scheda del Repository FloRe - The above-mentioned date refers to the last update of the record in the Institutional Repository FloRe

(Article begins on next page)

Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento.
Un'esperienza siciliana a confronto
con il dibattito nazionale

*Atti del Convegno Internazionale di Studi
in onore di Maria Accascina*

a cura di
MARIA CONCETTA DI NATALE



SALVATORE SCIASCIA EDITORE

Francesco Salviati e altri orafi per una cintura di collezione privata

Dora Liscia Bemporad

La letteratura riferita alla storia del gioiello ha dedicato ampio spazio alle cinture in epoca medievale, rimasteci in numero considerevole. Soprattutto quelle maschili, con la loro fibbia in bronzo, cui stavano appese le spade, sono state ritrovate in grande quantità nelle tombe, tanto da essere sistematizzate e catalogate per tipologia e per epoca nel testo di Fingerlin¹. Altre, soprattutto quelle smaltate, sono state esaminate sia nell'ambito della storia del gioiello, sia in quella dell'oreficeria in generale, in virtù degli smalti decorativi o figurati, che ne ornano le fibbie e i puntali.

Poco invece sappiamo delle cinture più tarde, del XVI secolo, che pure presentavano tipologie varie e fantasiose, se dobbiamo prestar fede alla ritrattistica del tempo. Si tratta nella maggior parte di cinture ricchissime, incastonate di perle e di pietre preziose, spesso strumento cui erano appesi sia oggetti di uso quotidiano (nettadenti, nettaorecchie, cesoie), sia contenitori per essenze, con i quali si profumavano le persone e si coprivano i pungenti odori corporei. In rari casi servivano a trattenere le pieghe degli abiti o a sottolineare il punto di vita, dal momento che a partire dalla metà del Cinquecento il corpetto degli abiti tendeva a stringersi in vita per poi scivolare verso l'inguine in un prolungamento appuntito. D'altra parte, gli abiti oramai si modellavano mediante strutture di sostegno autonome, quali busti e guardinfante, senza bisogno di un intervento esterno, quale poteva essere quello della cintura. Dunque essa si poneva sullo stesso piano d'uso degli altri innumerevoli gioielli che si distribuivano pesantemente sull'abito, tanto che in alcuni inventari risultano essere utilizzate anche come collari². Purtroppo, nonostante che i documenti e la ritrattistica documentino le cinture come uno dei gioielli più usati, pochissime sono giunte a noi, seguendo la sorte di molti altri monili, che sono stati fusi, smontati e riadattati ad altro uso con il mutare delle mode.

Per questo motivo risulta ancora più preziosa una cintura di collezione privata fiorentina che si è salvata dalla distruzione in virtù del fatto che non è in metallo prezioso ma in bronzo fuso, cesellato e dorato ed è priva di gemme (fig. 1). Le quattro placchette figurate si ripiegano su una lamina scatolata che le chiude nella parte inferiore (fig. 2). Queste presentano al centro di un cartiglio, costituito da volute contrapposte affiancate da frutta, una figura di donna semisdraiata, nuda, eccetto per un drappo che le copre l'inguine; essa tiene con la destra uno specchio, con la sinistra un serpente (fig. 3). All'estremità destra delle placchette vi è un uccello ad ali spiegate. Le quattro placchette, poste in posizione contrapposta (alto, basso) corrispondono alla parte anteriore della cintura e sono legate tra di loro da maglie rettangolari, unite con anellini di acciaio passanti da fori circolari in corrispondenza degli angoli (fig. 4), sulle quali sono raffigurate a rilievo otto borchie, leggermente ovalizzate, disposte in cerchio, con una centrale in acciaio, realizzata con un chiodo ribattuto da sotto (figg. 5-6), che abbiamo interpretato come lo stemma mediceo. Tali maglie, in numero di sedici, si dispongono anche nella parte della cintura che corrisponde alla zona posteriore.

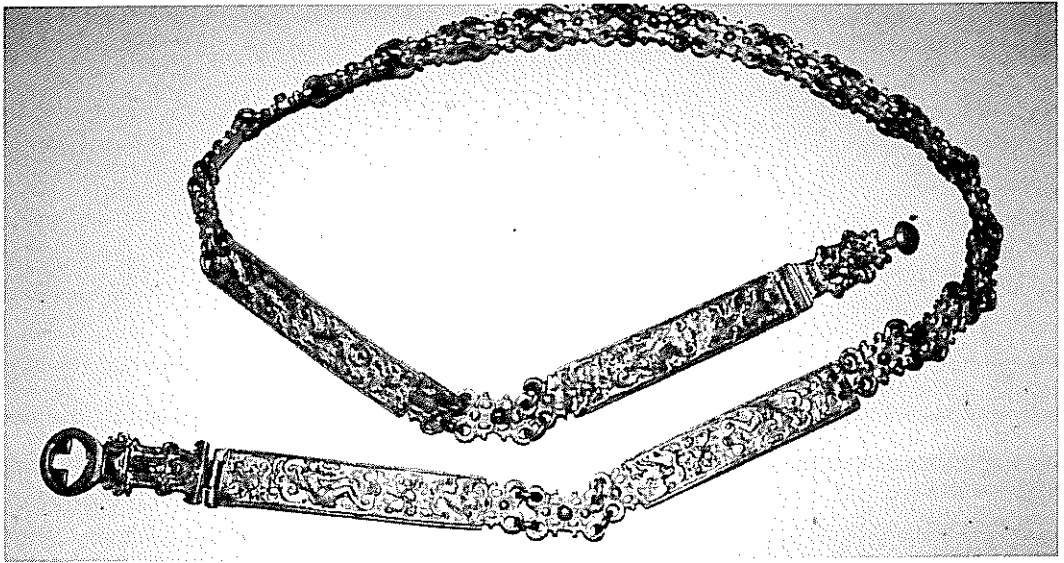


Fig. 1 · Ambiente di Francesco Salviati, *Cintura*, ca. 1540, Firenze, collezione privata.

Alle due placchette estreme si incerniera la fibbia costituita, nella parte del maschio, da due animali affrontati rispetto ad un elemento centrale, e, nella parte della femmina, da una figura di putto, inserito entro un arco, che poggia i piedi su di una falsa pietra preziosa in forma di piramide a base quadrata, che simula un diamante. La cintura appare molto consunta nelle superfici a rilievo, così che attualmente vi è una scarsa definizione dei particolari probabilmente per essere stata indossata troppo a lungo. La difficile lettura dei dettagli, insieme alla sua unicità, a quanto mi risulta, non permettono una sicura attribuzione, così come non sono di aiuto i documenti.

Se, infatti, lo pseudostemma mediceo fosse realmente da porre in relazione con la famiglia granducale, si dovrebbe trovare traccia della cintura nei numerosi inventari della Guardaroba, molto dettagliati nella descrizione dei gioielli, per lo più preziosi, come vediamo nel 1594 «la cinta d'agata à uliva grossi con ventisei bottonetti d'oro di filo con perlettine d'oro à torno», oppure «una cinta da cignere col pendaglio d'oro lavorato di straforo à giorno ripiena tutta di pasta odorifera di muschio e d'ambra»³.

Nel Cinquecento le cinture erano gli strumenti privilegiati in cui chiudere essenze odorose, meno frequenti in altre tipologie di gioielli. È probabile che la cintura in esame non sia stata citata negli inventari, perché eseguita in materiale vile, il rame, e quindi di valore intrinseco relativamente basso, nonostante la doratura che le conferisce una certa nobiltà di apparenza. L'altra ipotesi è che sia appartenuta ad una donna di famiglia Medici la quale, una volta andata sposa, avrebbe portato con sé la cintura che sarebbe entrata a far parte del patrimonio del marito. Infatti, le cinture erano tra i pochi gioielli che, nel proliferare di stratificazioni preziose sugli abiti cinquecenteschi, avevano una funzione specifica e non puramente ornamentale; è uno dei motivi per cui frequenti sono le citazioni inventariali che ne indicano l'uso costante.

Dall'altro lato, la documentazione pittorica, che pure offre un ampio campionario di oggetti, non ci permette di stabilire paragoni accettabili, poiché le persone che si facevano ritrarre nei dipinti ufficiali, sceglievano ovviamente gli abiti e gli oggetti più rappresentativi con cui mostrarsi al pubblico. Agnolo Bronzino, Alessandro Allori e Santi di Tito, i più prolifici tra i pit-

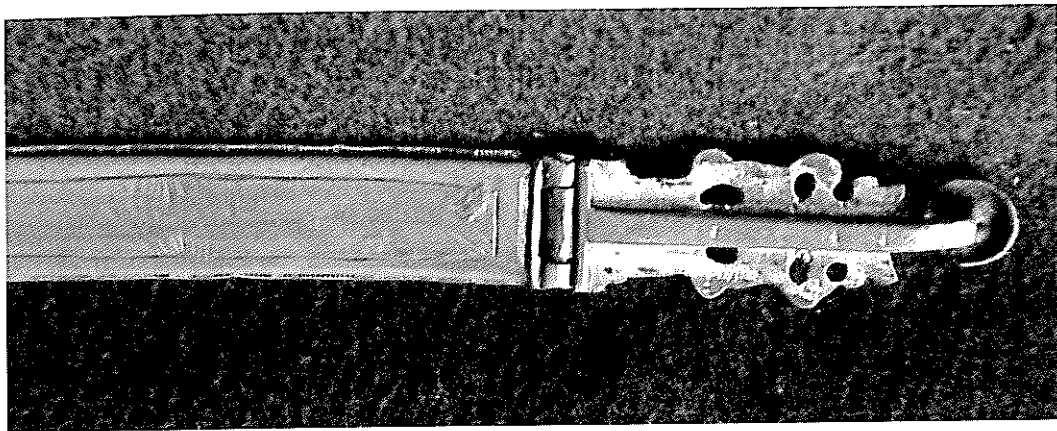


Fig. 2 · Ambiente di Francesco Salviati, *Cintura* (part. del retro di una placchetta e della fibbia), ca. 1540, Firenze, collezione privata.

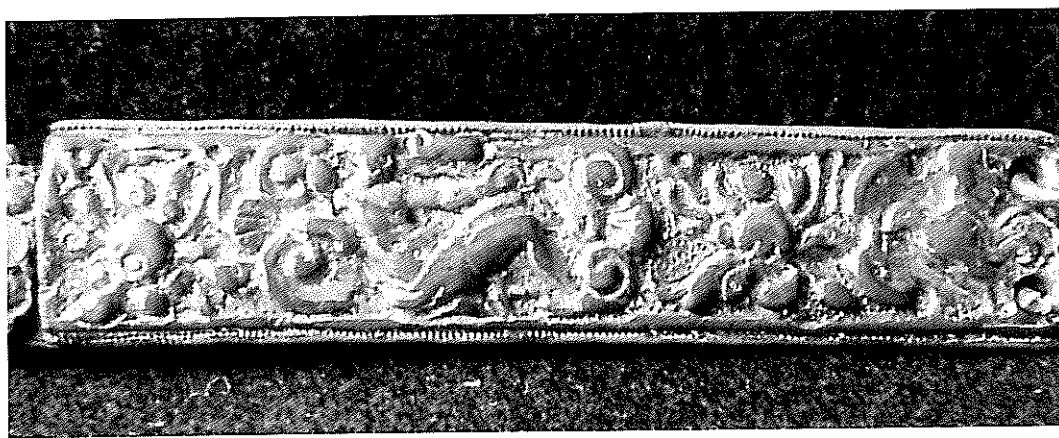


Fig. 3 · Ambiente di Francesco Salviati, *Cintura* (placchetta), ca. 1540, Firenze, collezione privata.

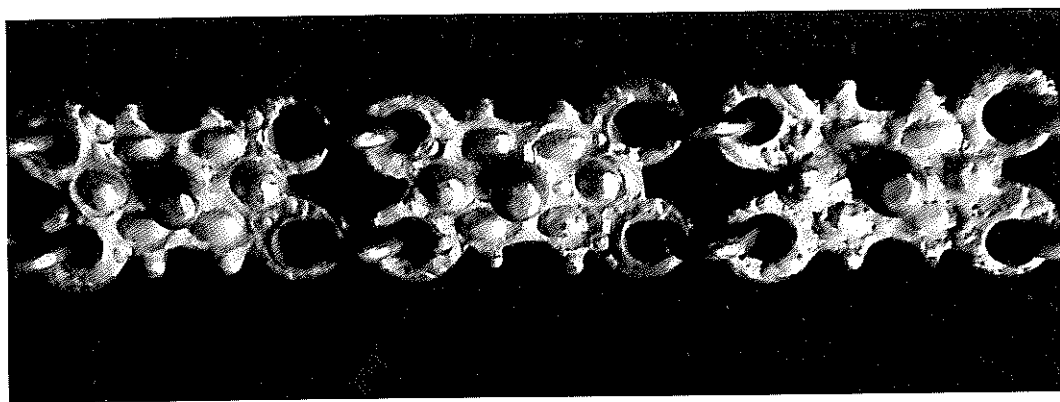


Fig. 4 · Ambiente di Francesco Salviati, *Cintura* (maglie con lo stemma mediceo), ca. 1540, Firenze, collezione privata.



Fig. 5 · Ambiente di Francesco Salviati, *Cintura* (part. della fibbia con animali affrontati), ca. 1540, Firenze, collezione privata.

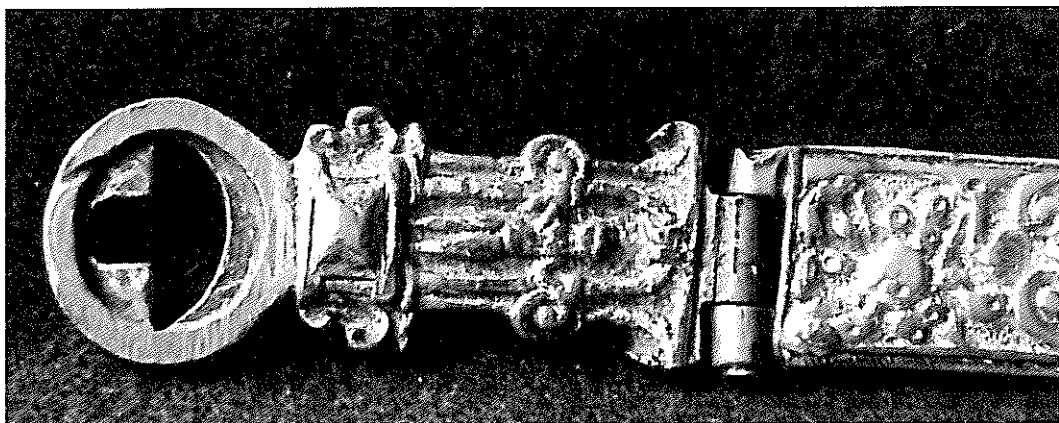


Fig. 6 · Ambiente di Francesco Salviati, *Cintura* (part. della fibbia con figura di putto entro nicchia e il diamante), ca. 1540, Firenze, collezione privata.

tori della corte medicea, hanno lasciato un numero considerevole di ritratti, attraverso i quali possiamo documentare gli esponenti della famiglia al governo nella loro regale ufficialità.

Altri dipinti e di tutt'altro tipo possono aiutarci nell'analisi che qui stiamo conducendo. Vorrei citare per tutti *La bottega dell'orefice* che Alessandro Fei dipinse per lo Studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio tra il 1570 e il 1572. Su un vassoietto rettangolare di fronte all'artefice sono collocate in bell'ordine alcune maglie rettangolari, sulle quali dovranno essere incastonate pietre preziose, le quali, come vediamo dalla figura posta nell'angolo a destra, ovvero il vello di un capro ripiegato su se stesso, erano destinate a formare il collare con il Toson d'oro, onorificenza di cui Cosimo I si fregiava in tutti i ritratti ufficiali a partire dal 1546. Altre catene simili o collari sono agganciate ai vasi collocati sulla mensola a destra, le cui maglie erano le stesse utilizzate per comporre le cinture, come vediamo, ad esempio nel ritratto di Bianca Cappello, del 1579-83 circa, attribuito a Girolamo Macchietti, oppure il collare nel presunto ritratto di Camilla Martelli del 1570-74, eseguito da Jacopo Ligozzi.

Il gancio della nostra cintura presuppone una sistemazione lineare del monile, che non avrebbe potuto accompagnare la linea appuntita del corpetto sempre più accentuata dopo la metà del secolo. Nel ritratto di *Giovane Dama con bambino* (Washington, National Gallery) o in quello di Lucrezia Panciatichi (Firenze, Galleria degli Uffizi), ambedue eseguiti dal Bronzino intorno al 1540, vediamo una catena che è agganciata lasca intorno alla vita e ricade su di un lato, mentre una catena simile cinge il collo. In base a questi, come ad altri esempi analoghi, la cintura potrebbe essere collocata intorno alla metà del Cinquecento sia per motivi di ordine stilistico sia per un raffronto con la moda del secolo.

Né la forma, né tantomeno l'iconografia, ci aiutano a chiarire l'appartenenza della cintura, che, per ora non è attribuibile con certezza ad alcuna donna di casa Medici, se la lettura dell'elemento con le sei palle in tondo e quelle scura centrale può essere letto come lo stemma della famiglia. Generalmente esso presenta cinque palle rosse più una azzurra gigliata, quest'ultima frutto di un'onorificenza concessa da Luigi XI di Francia a Piero il Gottoso nel 1465. Tuttavia, soprattutto quando l'emblema doveva essere collocato all'interno di un modulo regolare non si esitava a porre la palla azzurra al centro di un struttura circolare formato da sei palle rosse. Lo vediamo, ad esempio, nel tessuto araldico in velluto a più corpi del Museo Nazionale del Bargello databile tra la fine del XV e l'inizio del successivo. Vi è un ulteriore elemento che convalida questa ipotesi: è possibile che alla casata Medici alluda il diamante all'estremità della fibbia, pietra che, incastonata nell'anello, era già stato adottato dal capostipite, Averardo, per poi, intrecciato con le piume, simbolo delle tre virtù (bianca, la Fede, verde, la Speranza, rossa, la Carità), divenire l'impresa di Piero il Gottoso e di Lorenzo il Magnifico⁴. Il diamante, *Adamas*, era simbolo di invincibilità e quindi di forza, sfida principe, per le sue caratteristiche, della gioielleria del XVI secolo, quando si cominciò a perfezionarne il taglio, non a tal punto da sfruttarne appieno le potenzialità, ma sufficiente ad ottenere forme diverse da quelle del cristallo, ovvero il tetraedro regolare. Negli inventari, la maggior parte dei diamanti elencati presenta il taglio a tavola, appiattiti nella parte superiore, di forma quadrata o rettangolare. Nel Cinquecento il diamante divenne, in oreficeria, uno dei simboli della sfida tra natura e artificio che caratterizzò tutto il secolo: poteva essere lasciato nella sua bellezza originaria (il cristallo piramidale) o poteva essere tagliato, piegandolo alla volontà dell'uomo, in quella gara che dette vita alle più sublimi opere d'arte del secolo.

Anche se i tagliatori di diamanti non avevano raggiunto la perfezione acquisita molti secoli dopo, la pietra aveva un fascino del tutto particolare che per la sua durezza e incorruttibilità lo legava strettamente al concetto di eternità e, quindi, di fedeltà. Il passo a farne simbolo dell'amore eterno è stato breve, e probabilmente a questo significato deve essere correlata l'immagine del diamante riprodotta sulla cintura, che dunque ben si colloca all'interno della complessa iconografia del gioiello. Infatti, se la lettura delle figure della cintura è corretta, le scene riprodotte nelle placchette possono essere messe in rapporto con quelle di una delle allegorie più rappresentate nell'arte del Cinquecento, ovvero *La toeletta di Venere* (Stuttgart, Staatgalerie), più volte oggetto di opere del Vasari e del Bronzino. Nella rappresentazione vasariana la dea è acconciata dalle tre Grazie, mentre si specchia. Tuttavia, la scena racchiude un significato da interpretare oltre la pura e semplice lettura della composizione, perché l'immagine riflessa nello specchio è quella di una donna vecchia e brutta, simbolo della caducità delle cose umane. Inoltre, la veste che copre il ventre di Venere protegge il luogo del corpo in cui "sta chiuso il seme", come dice il Cartari ne' *Le Imagini delli dei de gl'antichi* del 1547⁵. Marta Privitera a proposito del dipinto del Vasari scrive che «si tratta di un *memento* sulla caducità

della bellezza e a non privilegiare i beni materiali su quelli spirituali»⁶, una interpretazione in chiave cristiana del mito classico di Narciso.

Gli stessi attributi che nel dipinto appartengono a Venere sono da riferire, in base all'*Iconologia* del Ripa del 1593⁷, anche alla Prudenza, una delle quattro virtù cardinali⁸, la cui rappresentazione era molto frequente nel Rinascimento. Il dipinto del Vasari, così come la medesima rappresentazione nella vetrata dello Scrittoio di Calliope, eseguito da Gualtieri d'Anversa su disegno del Maestro nel 1558, è spiegato nei *Ragionamenti* del 1588⁹ come allegoria della Prudenza, per la presenza dello specchio e del serpente, frequenti attributi di tale Virtù, nonché dell'animale, che potrebbe essere interpretato come un airone, altro simbolo che spesso l'accompagna. La contemporaneità di queste figure elimina ogni dubbio sull'identificazione del personaggio femminile, che non può essere frainteso. Sebbene la posa semi sdraiata e seminuda sia una delle varianti con la quale Leda è rappresentata mentre viene fecondata da Giove tramutatosi in cigno, con quest'ultimo non può essere identificato l'uccello all'estremità destra del riquadro, poiché le sue zampe non sono palmate e la coda ha le piume arricciate. A questo si aggiunge la presenza della cornucopia, simbolo di ricchezza, anch'essa accostata alla Prudenza secondo Sant'Ambrogio («non enim angusta, sed dives utilitarum prudentia est»).

Cesare Ripa chiarisce molto bene il significato della presenza del serpente: «(La Prudentia) haverà due faccie, come s'è detto di sopra, nella destra mano terra una frezza, intorno alla quale vi sarà rivolto un pesce detto Eneide, ovvero Remora, che così è chiamato da Latini, il quale scrive Plinio, che attaccandosi alla Nave, ha forza di fermarla, e perciò è posto per la tardanza». Il fatto che il serpente sia strangolato dalla donna (in alcune rappresentazioni è schiacciato sotto il piede) è simbolo delle tentazioni tenute a freno. In questo c'è un parallelismo con l'immagine della Vergine che di lì a poco si affermerà nell'iconografia controriformata.

La consunzione delle placchette non permette di leggere se la figura femminile sia o meno coronata di edera, che indica la capacità di riflettere e di ponderare prima di ogni azione, ma la forma della testa, più larga nella sommità, potrebbe derivare dalla presenza di un fregio vegetale.

Nel corso del Cinquecento l'iconografia della Prudenza registra importanti modificazioni verificatesi nel campo semantico di questa virtù, caricandosi di valenze che si intrecciano con la tradizione classica che pure era continuata attraverso il Medioevo¹⁰. In particolare, come abbiamo già visto, trova alcuni punti di contatto con l'immagine di Venere, tramandata nel celebre dipinto del Vasari anche mediante una numerosa produzione di stampe.

Tutti i significati fin qui elencati possono forse suggerire il nome del personaggio, cui la cintura apparteneva. A questi se ne aggiungono altri: è, infatti, possibile che la virtù della Prudenza, unitamente all'accento alla fertilità, suggerita dalla frutta e dal bambino nella nicchia, si riferiscano a colei che la possedeva.

Anche la lunghezza della cintura farebbe pensare che l'ornamento fosse destinato non ad un'adolescente, ma ad una donna con un giro di vita abbastanza ampio, forse conseguenza di molteplici gravidanze. Il primo nome che viene alla mente è quello di Eleonora da Toledo, moglie di Cosimo I de' Medici, la quale partorì undici figli e morì nel 1562.

Un altro personaggio di corte, ben più controverso ma ugualmente possibile, è Bianca Cappello, amante e poi moglie di Francesco I, figlio maggiore della coppia Granduca e successore al governo della Toscana. Da lei nel 1576 Francesco ebbe un figlio, Antonio de' Medici, anche se molti ritengono che la donna avesse finto sia la gravidanza, sia il parto. Alla morte della legittima moglie, Giovanna d'Austria, il Granduca la sposò segretamente nel 1578 e pubblicamente l'anno successivo. Il loro tragico, contemporaneo destino, ancora misterioso (non

sappiamo se morirono avvelenati o di malattia) si concluse nel 1587. I tardi ritratti della donna la mostrano molto ingrassata e appesantita, il che rende compatibile l'appartenenza della cintura con i tratti del suo personaggio. Le virtù ed i simboli presenti sulle placchette potrebbero essere un manifesto della ritrovata onestà, una volta regolarizzato il suo rapporto con Francesco. In favore di questa identificazione gioca sia la reiterata insistenza sui simboli medicei, sia la presenza del pargolo, il sospirato figlio legittimo cercato dalla coppia e mai arrivato, dopo che l'erede di Francesco, Filippo, avuto da Giovanna, era morto nel 1582. Quest'ultima ipotesi giustificerebbe il fatto che non è stato possibile trovare traccia della cintura tra i documenti della Guardaroba Medicea.

A questa pur suggestiva ipotesi dobbiamo opporre i dati stilistici che arretrano alla metà del secolo la datazione; escludiamo, però, la pesante attribuzione – formulata verbalmente – a Benvenuto Cellini, attribuzione che, per diverse ragioni, non ci sentiamo di condividere, anche se la data della morte dell'artista, il 1571, non lo impedirebbe a priori. La consunzione e il materiale, certo non fragile, indicano che non si tratta di un oggetto di rappresentanza, ma di uso quotidiano, anche se l'iconografia e la qualità della modellazione portano ad un artista estremamente raffinato. Come abbiamo visto, la figura della donna semisdraiata riprende il prototipo della Leda nella forma iconografica proposta da Michelangelo nel perduto gruppo scultoreo, al momento, cioè, in cui viene fecondata dal Cigno-Giove. Anche Cellini aveva eseguito un'insegna da cappello con il medesimo soggetto che è stata identificata da molti studiosi nella spilla ora nel museo del Bargello. Non credo che la qualità del lavoro deponga a favore dell'attribuzione, ma in ogni caso non sarebbe utile per un confronto con la cintura poiché la figura di Leda non è sdraiata, ma semi seduta mentre bacia il cigno su cui è a cavalcioni. Ben più attinente è, non tanto la figura della Terra, quanto la figurina sul tempietto destinata ad accogliere il pepe nella celebre Saliera, inizialmente modellata a Roma per il cardinale Ippolito d'Este e poi compiuta, con opportuni cambiamenti, per il re di Francia Francesco I, nel 1542. Era una variante della Ninfa di Fontainebleau in cui il corpo allungato per ragioni prospettiche e le gambe leggermente accavallate in corrispondenza delle caviglie rappresentano leggeri accomodamenti ad un tema cui costantemente si ricorreva.

Troppi sono i nomi degli orafi attivi a Firenze di cui non è stato possibile ricostruire né la biografia né i tratti stilistici che ruotavano attorno alla famiglia granducale e alle officine di corte per pensare, senza il reperimento di documenti, di arrivare ad una identificazione. Un artista famoso, Francesco Salviati, più noto come pittore, può essere la chiave di volta di un'attribuzione che resta ancora poco definita¹¹. Sappiamo che la sua formazione avvenne in ambito orafa come riferisce Vasari, fonte più che attendibile considerando i rapporti di fraterna amicizia che li legavano. Francesco ricevette i primi rudimenti dell'arte da parte di un cugino, Diacceto, orafa, che gli forniva di nascosto disegni di abili artisti, sui quali il piccolo Francesco si esercitava. In seguito fece parte di una Compagnia insieme ad altri giovani tra cui Vasari cita «Nanni di Prospero delle Corniuole, Girolamo da Prato orefice¹², Nannuccio da San Giorgio e molti altri fanciulli che riuscirono valentuomini nelle loro professioni»¹³. Francesco ebbe rapporti di amicizia e collaborazione con altri due famosi orafi, Manno di Sebastiano Sbarri e Pietro di Marcone, le cui vicende si legano strettamente tra di loro e con quelle di Benvenuto Cellini e di Francesco Salviati, rendendo oltremodo complesso districarsi in una rete di rapporti che si estende da Firenze a Roma, tale da impedire di arrivare ad una attribuzione attraverso un nome, ma, nello stesso tempo, così chiara da circoscrivere l'ambito stilistico e l'arco cronologico di esecuzione con una certa precisione.

Manno (Alamanno) di Sebastiano Sbarri è un artista assai noto. Fiorentino di nascita, allievo di Cellini¹⁴, fuggì a Pisa con Giorgio Vasari nel 1529¹⁵, quando Firenze era cinta d'assedio, e da lì a Roma, dove già nel secondo semestre del 1532 versava all'Università degli Orefici un giulio per i lavoranti¹⁶. Con Vasari rimase sempre in contatto anche da Roma, come è documentato in alcune lettere¹⁷. Rimase nella città dei Papi per il resto della vita dove eseguì tra il 1543 e il 1561 il suo capolavoro, ovvero la cassetta, ora nel Museo Nazionale di Napoli, commissionata dal cardinale Alessandro Farnese, nella quale furono inseriti i cristalli intagliati da Antonio Bernardi da Castelbolognese¹⁸. Altre opere sono note solo attraverso documenti d'archivio¹⁹, ma sappiamo che era orafo stimato e ben introdotto nella società romana, tanto da aver fornito al Papa innumerevoli opere preziose²⁰.

Risulta meno famosa ma più interessante, per il ragionamento che stiamo conducendo sulla cintura, la figura di Piero, figlio del maestro di Benvenuto Cellini, Antonio di Sandro Giamberti, detto Marcone²¹. Quest'ultimo, immatricolatosi all'Arte di Por Santa Maria il 3 agosto 1500²², è ricordato dal ben più famoso allievo con molta benevolenza: «un bonissimo praticone e molto uomo dabbene, altiero e libero in ogni cosa sua»²³. Gli serbava gratitudine perché affidava al figlio naturale, «al quali lui molte volte, gli comandava», dei compiti, che avrebbe dovuto svolgere Benvenuto, per risparmiarlo nelle cose di bottega e permettergli di disegnare a suo piacimento.

Probabilmente Piero, a sua volta immatricolatosi con il beneficio del padre nel 1536²⁴, doveva far parte di quel gruppo di amici che Francesco frequentava in gioventù. A parte indizi sparsi, poco sappiamo di lui e, soprattutto, non ci sono rimaste opere che possano testimoniare la sua abilità, come d'altra parte avviene per la maggior parte degli orafi, pur numerosi, attivi nella Firenze del Cinquecento. Dimostrò il suo affetto per Francesco, antico compagno in gioventù, inducendolo a tornare nella sua città natale. Fu lui a scrivergli, insieme ad altri amici, «che avrebbe fatto bene a tornare alla patria, perciocché si teneva per fermo che sarebbe stato adoperato dal signor Duca Cosimo, che non aveva maestri intorno, se non lunghi e irresoluti»²⁵. In precedenza, Cecchino, «divenutogli compare, fece alla comare, e moglie di esso Piero, dopo il parto, un presente d'un bellissimo disegno»²⁶, destinato ad essere dipinto sul desco, ovvero una sorta di vassoio circolare su cui erano seviti i pasti alla puerpera. Vasari ci dice che Francesco ritrasse «l'amico suo Piero di Marcone»²⁷ nella stanza dell'opera di Santa Maria del Fiore che gli aveva messo a disposizione Francesco dal Prato, «il quale allora di orefice e maestro di tausia, s'era dato a gettare figurette di bronzo e a dipingere, con suo molto utile ed onore»²⁸. Il *Ritratto di orafo*, ora in collezione privata, talvolta indicato come autoritratto di Francesco, non è stato mai riferito all'amico Piero, che intorno al 1543 doveva avere all'incirca un'età tra i trenta e i quarant'anni. L'atteggiamento scanzonato e sorridente del personaggio, raffigurato di tre quarti, fa pensare ad un rapporto molto stretto con l'artista, quasi in un colloquio amicale, ben diverso da quello tenuto dai protagonisti effigiati in altri ritratti di Cecchino, più distaccati e austeri. Il ritratto, inoltre, mostra nella positura del corpo e nello stile vivace e immediato, traccia dell'esperienza fiorentina entro la quale Francesco si era formato. Il particolare della figuretta tra le mani dell'orafo, dorata, semisdraiata e con un braccio alzato e una gamba ripiegata, positura frequentemente utilizzata nella scultura e nell'oreficeria del Cinquecento, sembra trovare un curioso parallelismo con quelle citate nel brano vasariano a proposito di Francesco dal Prato. Cozza con questa supposizione l'ambito cronologico proposto dai critici per il dipinto, che è stato circoscritto agli ultimi anni del soggiorno romano del Salviati, dunque intorno al 1540²⁹. Considerando, però, che Francesco Salviati era tornato brevemente a Firenze nel 1539, in occasione del matrimonio tra Cosimo I ed Eleonora da Toledo, le date non sarebbero troppo in disaccordo.

Una notizia, apparentemente di scarso valore, può essere utile per scoprire alcuni legami che intercorrevano tra vari personaggi fin qui citati e Francesco Salviati. Nella *Ricerca sulle botteghe*, commissionata nel 1561 da Cosimo I, risulta che due figli di Piero di Marcone³⁰, Lorenzo e Salvestro, tenevano in affitto una bottega in via Calimala, cui poi subentrarono i loro discendenti, «che l'anno tenuta loro padre e loro avi per anni 60»³¹. La bottega era stata utilizzata dunque da Antonio di Sandro Giamberti, detto Marcone, all'indomani della sua immatricolazione all'Arte di Por Santa Maria nel 1500. La notizia è tanto più interessante perché la bottega era di proprietà di Alamanno Salviati. Questi era figlio di Jacopo e fratello del protettore di Francesco, il cardinal Giovanni. Jacopo era stato consigliere di Giulio de' Medici eletto al soglio Pontificio con il nome di Clemente VII nel 1523. I suoi rapporti con la famiglia Medici erano strettissimi, poiché egli aveva sposato Lucrezia, figlia di Lorenzo il Magnifico, e una delle sue figlie, Maria, era andata sposa di Giovanni di Giovanni, detto delle Bande Nere, di un ramo cadetto della dinastia medicea, il padre del futuro Duca di Firenze, Cosimo I³².

Alamanno, uno dei quattro figli maschi di Jacopo e Lucrezia, nato intorno al 1510, aveva sposato Costanza Serristori, restando, a differenza di quanto fecero la stessa Maria e gli altri componenti del ramo romano della famiglia Salviati, fedele alla famiglia regnante a Firenze (come la famiglia della moglie), dove continuò ad abitare, vivendo a Corte ricco ed onorato.

L'elenco dei beni, stilato alla morte di Jacopo Salviati, contava sette case e due botteghe, una delle quali era certamente in affitto ad Antonio di Sandro e a suo figlio Piero, come abbiamo visto, amico fraterno di Cecchino. Pensiamo che la bottega fosse anche una delle nove contate nel 1553 in possesso degli eredi di Jacopo, insieme a otto case e un banco³³. Francesco, indotto a tornare a Firenze da Piero di Marcone e da altri amici di gioventù, di sua iniziativa, appena arrivato in città nel 1543, dipinse per Alamanno un "bellissimo quadro di Nostra Donna"³⁴, che fu compiuto nella bottega di Battista di Marco del Tasso, famoso intagliatore fiorentino, e che era allora «architetto di Palazzo»³⁵. Lo stesso Alamanno, forse a seguito di questa prova data da Francesco, lodata anche dal Tasso, notoriamente severo nei suoi giudizi, raccomandò Francesco al Duca per la commissione delle pitture della Sala delle Udienze³⁶.

Dunque, il cerchio formato da alcuni personaggi di spicco, dove il fulcro è costituito dalla figura di Francesco Salviati, potrebbe, forse, spiegare la genesi iconografica della cintura e l'identità di chi l'ha posseduta. Sappiamo che Francesco non solo inviava disegni da Roma, come avvenne nel caso del desco da parto, oppure lasciava disegni ad altri pittori, come fece durante la sua fugace permanenza a Firenze nel 1539, quando affidò al Portelli il compimento del quadro dell'apparato del cortile di palazzo Medici con Carlo V che incorona Cosimo³⁷, ma anche forniva disegni perché fossero tradotti su lastre di rame per la stampa, come egli fece a Bologna, quando ne lasciò alcuni in mano a Girolamo Fagiuoli³⁸. La stampa stava diventando un veicolo formidabile di diffusione di modelli, di immagini e di motivi decorativi, che furono adottati in tutti i generi artistici e, come è ovvio, nell'arte orafa, cui appartenevano coloro che si esercitavano in questo campo³⁹. È dunque possibile che l'autore della cintura abbia tratto ispirazione da un disegno o da un'incisione di Francesco, tra le tante che circolavano a Firenze e altrove. Temi ricorrenti, tra cui la figura giacente, furono da lui adottati spesso e documentati in alcuni disegni, come in quello della J. Paul Getty Museum di Malibu (inv. G. B. 574)⁴⁰,

Figurette simili sono presenti anche nella cassetta Farnese dello Sbarri, "amicissimo" del Salviati che gli fornì alcuni disegni⁴¹, tra i quali dobbiamo annoverare i due nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 1612 E e inv. 1577 E). Ne esiste un terzo, copia di un disegno autografo di Cecchino (New York, Pierpont Morgan Library), in cui, oltre all'apparato decorativo e

illustrativo legato ai progetti precedenti e alla stessa cassetta, troviamo la figura della *Prudentia* adagiata sul coperchio, in una posa assai simile a quella delle placchette della cintura. Anche le ghirlande e i festoni intrecciati con fiori e frutta, pur facendo parte del repertorio delle arti di quegli anni, furono adottate costantemente nelle fastose impaginazioni in cui l'artista colloca scene e immagini, la cui composizione è, in sostanza, nelle corde del suo stile.

La tentazione di attribuire il disegno della cintura a Francesco Salviati e l'esecuzione a Piero di Marcone, suo amico fraterno e affittuario di Alamanno Salviati, a sua volta committente del nostro pittore, è grande. Diventa irresistibile se riconsideriamo l'iconografia delle placchette. Abbiamo visto che vi è lo stemma mediceo sia nelle maglie sia nel falso diamante della fibbia. Il legame tra Alamanno e la famiglia Medici, controcorrente rispetto agli altri Salviati di Roma, può essere stato il tramite con Piero di Marcone e con Cecchino Salviati per la commissione della cintura.

In conclusione non essendo stato possibile giungere ad una attribuzione precisa, è possibile suggerire che l'oggetto sia per motivi di ordine iconografico, sia per motivi di ordine eminentemente artistico sia da collocare nel secondo quarto del secolo XVI e in ambito fiorentino, sebbene le raffigurazioni siano permeate da quella cultura internazionale che caratterizza le arti, ed in particolare l'oreficeria, di quegli anni. Dobbiamo fare il nome di Francesco Salviati, se non come diretto artefice della cintura, come punto di riferimento per circoscriverla stilisticamente, sia in virtù della formazione orafa dell'artista, sia per la fortuna che egli ebbe tra i contemporanei. In ultimo, proponiamo che il monile sia stato commissionato da un membro della famiglia medicea o da qualcuno ad essa imparentato. Quando ci troviamo di fronte ad oggetti come questi, assolutamente unici nella storia delle arti, il terreno diventa estremamente scivoloso, ma non per questo meno affascinante.

NOTE

¹ I. FINGERLIN, *Gürtel des hoken und späten Mittelalters*, München-Berlin 1971.

² C. CONTU, in *I gioielli dei Medici dal vero e in ritratto*, catalogo della mostra (Firenze, 12 settembre 2003-2 febbraio 2004) a cura di M. Sframeli, Livorno 2003, p. 47.

³ C. CONTU, in *I gioielli dei Medici...*, 2003, nota 2, p. 194.

⁴ Per maggiori notizie sugli emblemi medicei e sui diamanti nelle collezioni cfr. M. SFRAMELI, *I diamanti dei Medici*, in *Diamanti. Arte, storia, scienza*, catalogo della mostra a cura di H. Bari-C. Cardona-G.C. Parodi (Roma, 1 marzo-30 giugno 2002), Roma 2002, pp. 111-129.

⁵ V. CARTARI, *Imagines Deorum, Qui Ab Antiquis Colebantur: In quibus simulacra, ritus, caerimoniae, magna[ue] ex parte veterum religio explicatur*, Venezia, 1556.

⁶ M. PRIVITERA, in *Magnificenza alla Corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*, catalogo della mostra (Firenze, 24 settembre 1997-6 gennaio 1998), Milano, 1997, p. 189.

⁷ La rappresentazione delle Virtù, i cui tratti iconografici furono descritti e rappresentati da Cesare Ripa in un celebre trattato pubblicato nel 1593 su commissione del Cardinal Salviati, e illustrato probabilmente dal Cavalier d'Arpino, dove furono sistematizzate immagini erano tratte da cammei, intagli, monete e altre opere d'arte eseguite in antico. C. RIPA, *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, Roma, 1593.

⁸ E. PANOFKY, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, (ed. or. 1939), Torino 1975, p. 217, nota 98.

⁹ G. VASARI, *Ragionamenti di G. V. pittore ed architetto aretino sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel palazzo di loro Altezze con lo illustrissimo ed eccellentissimo Don Francesco de' Medici*, a cura di G. Vasari il Giovane, Firenze 1588, ed. in *Le Opere di Giorgio Vasari*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-1885, voll. 9, VIII, 1882, I giornata, p. IV.

¹⁰ Marcantonio Raimondi, *Prudenza*, Wien, Albertina.

¹¹ Per una disamina dell'opera di Francesco

Salviati e della sua attività di disegnatore cfr.: L. MORTARI, *Francesco Salviati*, Roma 1992; C. MOUBEIG GOGUEL (a cura di), *Francesco Salviati la Bella Maniera*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 29 gennaio-29 marzo 1998. Paris, Musée du Louvre, 30 aprile-29 giugno 1998), Milano 1998

¹² Oltre alla scarse notizie fornite dal Milanesi (cfr. nota successiva) sappiamo che nella sua bottega, condotta insieme a Bernardo d'Antonio Bucherelli, Dimitri di Niccolò e Taddeo Brunelleschi, fu garzone a salario per più di sei anni Buonaccorso di Giovanbattista di Smeraldo Adimari, immatricolatosi all'Arte della Seta come tiraloro, il 12 luglio 1543 (Archivio Storico di Firenze, ASF, *Arte di Por Santa Maria*, n. II, c. 248 v.).

¹³ G. MILANESI (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari. Vita di Francesco detto de' Salviati pittore fiorentino*, VII, Firenze 1906, p. 43.

¹⁴ A. RONCHINI, *Manno orefice fiorentino*, in «Atti e Memorie della RR. Deputazione di Storia Patria per le province modenesi e parmensi», Modena 1874.

¹⁵ A. RONCHINI, *Manno orefice...*, 1874, p. 10.

¹⁶ C. BULGARI, *Argentieri, gemmari e orafi*, vol. II, Roma 1956, p. 383.

¹⁷ G. VASARI, *Libro dielle Ricordanze*, edizione a cura di A. Del Vita, Arezzo 1997, p. 54.

¹⁸ Per la bibliografia riassuntiva sulla Cassetta Farnese cfr.: C. RIEBESELL, *La Cassetta Farnese*, in *I Farnese. Arte e collezionismo*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 1995, pp. 58-69.

¹⁹ E. PLON, *Benvenuto Cellini, orfèvre, médailleur, sculpteur: recherches sur sa vie, son oeuvre, et sur les pièces qui lui sont attribuées*, Paris 1883, pp. 394-395. Lo studioso attribuisce a Manno anche la Pace del Duomo di Milano (*Benvenuto Cellini...*, 1883, p. 275).

²⁰ C. BULGARI, 1956, p. 383.

²¹ B. CELLINI, *La Vita*, a cura di Arturo J. Rusconi-A. Valeri, Roma 1901, p. 15 e n. 48.

²² ASFi, *Arte di Por Santa Maria*, n. II, f. 122 r.

²³ B. CELLINI, *La Vita*, a cura di A. Jhan Rusconi e A. Valeri, Roma 1901, p. 15, nota 48.

²⁴ ASFi, *Arte di Por Santa Maria*, II, f. 178 r.

²⁵ G. MILANESI, *Le opere...*, vol. VIII, 1906, p. 21. Supra, nota 13.

²⁶ G. MILANESI, *Le opere...*, vol. VIII, 1906, p. 20. Supra, nota 13.

²⁷ G. MILANESI, *Le opere...*, vol. VIII, 1906, p. 21.

Supra, nota 13.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Per la fortuna critica del dipinto e per una bibliografia riassuntiva cfr.: P. COSTAMAGNA, scheda n. 83, in C. MOUBEIG GOGUEL (a cura di), *Francesco Salviati la Bella Maniera*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 29 gennaio-29 marzo 1998. Paris, Musée du Louvre, 30 aprile-29 giugno 1998), Milano 1998, pp. 224-225.

³⁰ A quella data probabilmente il padre era già morto e sicuramente non più attivo, poiché Salvestro si immatricolerà soltanto l'anno successivo il 13 ottobre 1562 (ASFi, *Arte di Por Santa Maria*, n. 12, f. 232 v.).

³¹ ASFi, *Ricerca delle Botteghe di Firenze dell'anno 1561*, n. 3784, part. I/II, n. 287.

³² Per maggiori notizie sulla famiglia Salviati cfr. P. HURTUBISE, *Une famille. Témoin. Les Salviati*, Città del Vaticano 1985.

³³ V. PINCHERA, *Lusso e decoro. Vita quotidiana e spese dei Salviati di Firenze nel Sei e Settecento. Quaderni dell'Archivio Salviati*, III, Pisa 1999, p. 2.

³⁴ G. MILANESI, *Le opere...*, vol. VII, 1906, p. 21.

³⁵ G. MILANESI, *Le opere...*, vol. VII, 1906, p. 22.

³⁶ Per i rapporti tra Francesco Salviati e i Medici si rimanda a A. CECCHI, *Salviati e i Medici (1543-1548)*, in *Francesco Salviati la Bella Maniera*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 29 gennaio-29 marzo 1998. Paris, Musée du Louvre, 30 aprile-29 giugno 1998), a cura di C. Moubéig Goguel, Milano 1998, pp. 61-65.

³⁷ Del dipinto resta il disegno preparatorio, ora al Louvre (inv. 2795), appartenuto al Vasari. Cfr. A. CECCHI, *Salviati...*, 1998, p. 61 e nota 36.

³⁸ G. DILLON, *Novità su Francesco Salviati disegnatore per orafi*, in "Antichità Viva", XXVIII, 1985, pp. 45-49.

³⁹ Cfr. A. OMODEO, *Grafica per orafi. Modelli del Cinque e Seicento*, catalogo della mostra (Firenze, Istituto Olandese di Storia dell'Arte, 18 aprile-18 maggio 1975), Firenze, 1975; J. F. HAYWARD, *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism. 1540-1620*, London, 1976.

⁴⁰ L. MORTARI, *Francesco Salviati...*, 1992, p. 233, nota 366.

⁴¹ P. COSTAMAGNA, in *Francesco Salviati...*, 1998, p. 83.