



1 Giorgio Vasari, Federico Zuccari e aiuti,
Giudizio Universale. Firenze, Duomo, cupola

LA “CONCUCIA NANA” DI FEDERICO ZUCCARI CRITICA D’ARTE IN VERSI ALL’OMBRA DEL *GIUDIZIO UNIVERSALE* PER LA CUPOLA DI SANTA MARIA DEL FIORE

Diletta Gamberini

Uno dei più importanti motivi che avevano trasformato Firenze nella culla della rinascenza delle arti e nel principale epicentro del loro progresso – argomenta Vasari in un programmatico passaggio della vita di Pietro Perugino – era la singolare inclinazione dei suoi cittadini a una critica che privilegiava di gran lunga il valore dell’eccellenza a quello del rispetto dovuto all’operato altrui. La stessa parabola professionale del biografato veniva anzi presentata come *exemplum* della tesi per cui nel contesto fiorentino “più che altrove venivano gli uomini perfetti in tutte l’arti e spe-

cialmente nella pittura, attesoiché in quella città sono spronati [...] dal biasimare che fanno molti e molto, per far quell’aria gli ingegni liberi di natura e non contentarsi universalmente dell’opere pur mediocri, ma sempre più ad onore del buono e del bello che a rispetto del facitore considerarle.”¹ Secondo Vasari, Firenze era insomma un eccezionale crogiolo di esperienze artistiche anche in virtù di quelli che uno dei principali sodali dell’aretino, don Vincenzio Borghini, definiva un certo qual “buon occhio” e una “cattiva lingua” in materia d’arte.² Nel quadro delle *Vite*, tale attitudine

¹ Giorgio Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Firenze 1966–1997, III, p. 597. Le parole sono attribuite al maestro del giovane Perugino e, nell’enunciare una verità di ordine generale, preconizzano anche la sorte del discepolo. Spinto da tali rivelazioni a lasciare la città natale per perfezionare la propria arte nel contesto competitivo e polemico di Firenze, secondo Vasari Vannucci aveva poi dovuto imparare a proprie spese cosa volesse dire non essere all’altezza degli elevati standard estetici dei fiorentini. Il biografo racconta come, dopo i successi ottenuti in una prima fase della

sua permanenza su quella scena, l’incapacità di Vannucci di continuare a migliorarsi come pittore lo avesse trasformato nel bersaglio preferito di quanti “aspramente con sonetti e pubbliche villanie lo saettavano” (*ibidem*, p. 610), costringendolo quindi a fare ritorno anzitempo a Perugia. Su questo, si veda anche Jonathan Nelson, “La disgrazia di Pietro: l’importanza della pala della Santissima Annunziata nella Vita del Perugino del Vasari”, in: *Pietro Vannucci, il Perugino*, atti del convegno Perugia 2000, a cura di Laura Teza/Mirko Santanicchia, Perugia 2004, pp. 65–73.

² Citazione tratta da una lettera di Borghini a Bernardo Buontalenti del

fiorentina a una critica tanto implacabile quanto sostenuta da notevoli capacità di osservazione è all'origine degli agonistici confronti tra spettatori e artista che costellano le biografie di svariate personalità oltre al Perugino. L'autore ricordava ad esempio le numerose occasioni in cui Baccio d'Agnolo e Baccio Bandinelli erano stati costretti a difendere le proprie opere dal biasimo dell'esigente pubblico cittadino.³ Ma simili duelli, che in effetti ebbero luogo anche in altre scene artistiche del pieno Rinascimento,⁴ non si esaurirono nella gustosa aneddotta delle pagine del capolavoro vasariano. Come segnalato da Zygmunt Ważbiński, uno scontro altrettanto emblematico si verificò circa un decennio dopo la pubblicazione delle *Vite* giuntine, quando il disvelamento del *Giudizio Universale* nell'intradosso della cupola della cattedrale di Santa Maria del Fiore (fig. 1) fu accompagnato da un'aspra contesa tra colui che aveva completato i dipinti, Federico Zuccari, e gli spettatori fiorentini.⁵ Grazie alla scoperta di un testo poetico inedito, il presente articolo intende fare nuova luce sulle controversie intorno al *Giudizio*, e soprattutto investigare in quali modi i versi di una "cattiva lingua" della Firenze del tardo Cinquecento tradiscano rilevanti competenze artistiche nella lettura

di uno tra i più ambiziosi cicli pittorici del Rinascimento italiano.

Il contesto

A' di 19 di detto agosto 1579, in sabato, si scoperse la cupola dipinta, e si levò la tela grande, e talmente che si vedde detta pittura per ognuno; e chi diceva una cosa e chi un'altra: e la cupola apparisce più bassa; e l'era più bella senza pittura et appariva più alta e maggiore; e chi da se medesimo si contradiceva; e vari erano i pareri, come interviene quasi in tutte le cose. Niente dimeno da le persone sensate, che non se ne vanno presi alle grida, fu tenuta cosa splendida e di maravigliosa grandezza.⁶

Nel registrare la reazione del pubblico al disvelamento del *Giudizio Universale*, Agostino Lapini si premurava di prendere le distanze dalle critiche che avevano accolto l'opera. Il rilievo dell'evento era certo tale da non sfuggire al diarista. Avviata da Giorgio Vasari nel 1572 e portata a termine, dopo la morte dell'aretino nel giugno del 1574, da Federico Zuccari, la decorazione pittorica si dispiegava per quasi 4000

1577, in: *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, a cura di Giovanni Bottari/Stefano Ticozzi, Milano 1822, I, p. 243. Rilevante anche la riflessione che Francesco Bocchi affidò al suo discorso "Eccellenza del San Giorgio di Donatello" (pubblicato nel 1584 ma composto prima del maggio 1571; testo cit. da *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, a cura di Paola Barocchi, Bari 1960-1962, III, pp. 125-194: 167sg.): "Assai è cosa chiara che a tanta perfezione gli artifizii sono divenuti, et i giudizi umani cotanto in simili opere la vista hanno assottigliato, e qui in Firenze particolarmente, che, sì come di Roscio si scrive che e' non avea in Roma alcuno istrione che da lui, movendosi, e' non fosse di presente ne' gesti, dove e' fallasse, conosciuto, così né più né meno nelle pitture e nelle statue avviene, le quali, tuttoché appariscano singolari, nondimeno elle non prima ne' luoghi pubblici sono collocate, che tantosto le lingue a biasimarle e lacerarle sono preste."

³ Vasari (nota 1), IV, p. 611, e V, pp. 249 e 253-255. Sull'interpretazione vasariana della censura come catalizzatore del progresso artistico, si vedano le fondamentali considerazioni di Ernst Gombrich, "The Leaven of Criticism in Renaissance Art", in: *Art, Science, and History in the Renaissance*, a cura di Charles Singleton, Baltimore 1967, pp. 3-42: 18-20. Sul genere

della poesia in vituperio dell'arte, di grande utilità gli studi di Norman E. Land, *The Viewer as Poet: The Renaissance Response to Art*, University Park, Pa., 1994, pp. 95-97, e soprattutto di Maddalena Spagnolo, "Poesie contro le opere d'arte: arguzia, biasimo e ironia nella critica d'arte del Cinquecento", in: *Ex marmore: pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna*, atti del convegno Lecce/Taranto 2005, a cura di Chrysa Damianaki/Paolo Procaccioli/Angelo Romano, Manziana 2006, pp. 321-354.

⁴ Spagnolo, *ibidem*, pp. 322-327, mette in evidenza come, a dispetto dell'esclusivismo fiorentinista delle riflessioni di Vasari, anche altre realtà locali nel Rinascimento italiano sviluppassero una spiccata propensione alla critica pungente dell'opera d'arte, talvolta espressa in versi di biasimo. Focalizzato sulla negativa ricezione di un'opera extrafiorentina è peraltro l'ottimo contributo di Steven F. Ostrow, "The Discourse of Failure in Seventeenth-Century Rome: Prospero Bresciano's *Moses*", in: *The Art Bulletin*, LXXXVIII (2006), pp. 267-291.

⁵ Si veda Zygmunt Ważbiński, "Artisti e pubblico nella Firenze del Cinquecento: a proposito del topos 'cane abbaiente'", in: *Paragone*, XXVIII (1977), 327, pp. 3-24: 7-12.

⁶ Agostino Lapini, *Diario fiorentino dal 252 al 1596*, a cura di Giuseppe Odoardo Corazzini, Firenze 1900, p. 201.

metri quadrati in uno dei luoghi più sacri dell'identità religiosa, civica e artistica di Firenze. A rendere ancora più considerevoli quei dipinti, poi, interveniva il peso specifico dei loro committenti. A patrocinare il *Giudizio* si erano infatti succeduti due granduchi, Cosimo I (deceduto nel 1574) e Francesco I de' Medici, che avevano riversato nell'opera un'ingente quantità di fondi pubblici.⁷ Comprensibile allora che, di fronte a un'impresa così cospicua, il moderato conformismo di Lapini propendesse ad avvalorare il parere di coloro che si erano mostrati estasiati dal ciclo pittorico.⁸ Dalle pur caute parole dello scrivente, che come canonico di Santa Maria del Fiore assistette verosimilmente all'inaugurazione delle pitture, traspare tuttavia quanto minoritario dovesse essere stato l'apprezzamento dei contemporanei per il lavoro.

L'ormai vasta letteratura critica sull'opera ha in effetti considerato con attenzione la sua contrastata accoglienza.⁹ Si può anzi affermare che le polemiche in merito al *Giudizio Universale* campeggino al centro degli studi dedicati a questo *tour de force* della pittura italiana di secondo Cinquecento. Numerosi contributi hanno ripercorso le accuse che, a partire dall'inaugurazione, sono state per secoli rivolte al lavoro. Significativa eco hanno ad esempio avuto le reiterate proposte di un'imbiancatura che cancellasse

l'onta di dipinti ritenuti inadeguati alla somma architettura brunelleschiana.¹⁰ L'interesse per la ricezione dell'opera ha fatto sì che gli studiosi riportassero frequentemente le già citate parole di Lapini e che le mettessero più volte in rapporto con il ricordo che lo stesso Zuccari dedicò, una volta rientrato a Roma, a quell'impresa fiorentina.¹¹ Nel corso del processo cui venne sottoposto, nel 1581, per la realizzazione del cartone satirico della *Porta Virtutis*, in cui il pittore di Sant'Angelo in Vado aveva attaccato con le armi di una pungente allegoria un committente che aveva osato rifiutare una pala da lui realizzata, l'artista avrebbe rievocato con malcelata amarezza gli affronti in precedenza subiti da parte del pubblico della città granducale.¹² A differenza di Lapini, Zuccari avrebbe precisato come i fiorentini avessero fatto della poesia il *medium* privilegiato dei loro attacchi al *Giudizio*: "Quando io feci la cuppola di S. Maria del Fiore in Fiorenza, furono fatti sonetti, canzone et matrigali in biasimo dell'opra mia."¹³ Il terzo documento che gli storici dell'arte hanno tradizionalmente riportato per testimoniare l'accoglienza negativa dell'opera è appunto costituito da un dittico di testi poetici. I versi delle due madrigalesse che il poeta e commediografo fiorentino Antonfrancesco Grazzini, alias il Lasca, compose *Sopra la dipintura della Cupola* hanno a lungo

⁷ Per un dettagliato resoconto di queste vicende si rimanda allo studio di Cristina Acidini, "Traccia per la storia delle pitture murali e degli artisti", in: *Cupola di Santa Maria del Fiore: il cantiere di restauro 1980-1995*, a cura di eadem/Riccardo Dalla Negra, Roma 1995, pp. 63-112: 63-79.

⁸ Sul diarista, si veda Stefano Calonaci, s.v. Lapini, Agostino, in: *Dizionario biografico degli italiani*, LXIII, Roma 2004, pp. 719-721.

⁹ Per una bibliografia essenziale, si considerino almeno i contributi di Detlef Heikamp, "Federico Zuccari a Firenze 1575-1579: I. La Cupola del Duomo. Il diario disegnato", in: *Paragone*, XVIII (1967), 205, pp. 44-68; Cristina Acidini, *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, Milano et al. 1999, II, pp. 65-103; *Innocente e calunniato: Federico Zuccari (1539/40-1609) e le vendette d'artista*, cat. della mostra, a cura di eadem/Elena Capretti, Firenze 2009.

¹⁰ Il primo a esprimere l'auspicio risulta essere stato il Lasca nella seconda madrigalesse dedicata alle pitture della cupola (v. *infra*, pp. 367-372), la cui chiusa (vv. 83-85) è utile riportare: "e 'l popol Fiorentino / non sarà mai di lamentarsi stanco, / se forse un dì non se le dà di bianco" (*Le rime burlesche edite*

e inedite di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca, a cura di Carlo Verzone, Firenze 1882, p. 328). Per i periodici rilanci della proposta di scialbare l'intradosso si veda Detlef Heikamp, "Federico Zuccari e la cupola di Santa Maria del Fiore: la fortuna critica dei suoi affreschi", in: *Federico Zuccari: le idee, gli scritti*, atti del convegno Sant'Angelo in Vado 1994, a cura di Bonita Cleri, Milano 1997, pp. 139-157.

¹¹ Cfr. ad esempio *ibidem*, p. 145.

¹² Sulla vicenda si vedano oggi i contributi di Cristina Acidini, "Una vendetta d'artista", in: *Innocente e calunniato* (nota 9), pp. 26-45: 38-43, ed Elena Capretti, "L'affare Ghiselli' e lo scandalo della *Porta Virtutis* (1580-1581)", *ibidem*, pp. 172-177.

¹³ Testimonianza riportata da Vincenzo Lanciarini, "Dei pittori Taddeo e Federigo Zuccari da S. Angelo in Vado", in: *Nuova Rivista Misena*, VI (1893), pp. 83-109, 117-143 e 153-157: 125sg. Nel verbale, l'artista rivelava come il disegno della *Porta Virtutis* fosse stato concepito in concomitanza con le polemiche fiorentine, salvo poi essere messo "in esecuzione et in pittura" in occasione del nuovo contrasto con Ghiselli.

fornito un gustoso riscontro al repertorio di malevole osservazioni documentate dal *Diario* di Lapini.¹⁴ Con le loro caustiche considerazioni sull'effetto di abbassamento prospettico determinato dalle pitture a danno della struttura architettonica di Brunelleschi, i due componimenti intendevano denunciare un'opera "che scambio d'abbellire, / la cupola abbruttisce, abbassa e guasta" (madrigalesse seconda, vv. 20–21).¹⁵ Secondo quel pubblico di concittadini di cui il Lasca mostrava di farsi portavoce, la dipintura aveva fatto sì che la gloriosa architettura, che un tempo riempiva "di meraviglia e di consolazione" gli occhi e il petto di chi la osservava (vv. 47–48), paresse ormai "tanto abbassata" da sembrare "un catinaccio da lavare i piedi, / od una conca da bollir bucati" (vv. 50–52).¹⁶

Gli studiosi hanno perlopiù citato le due madrigalesse di Grazzini come testimonianza di quell'ostilità da parte del pubblico di Firenze che indusse Federico Zuccari a concertare una famosa serie di 'vendette d'artista'. Le due poesie sono state cioè lette come fondamentali catalizzatori dell'agguerrita campagna apologetica con cui il pittore intese rivendicare l'eccellenza del proprio lavoro e replicare a polemiche che avevano cominciato a serpeggiare addirittura prima dello svelamento del *Giudizio*.¹⁷ Una campagna apologetica che venne condotta su più fronti, attraverso ad esempio la commissione a Pastorino de' Pastorini di una medaglia celebrativa dei lavori per Santa Maria del Fiore (1578), e con tutta probabilità incentrata sull'incisione satirica de *Il pittore della vera Intelligenza*, meglio nota come *Lamento della Pittura*. Frutto di un'invenzione dello stesso Zuccari e generalmente ascritta a Cornelis Cort, la stampa (pubblicata nella tarda primavera del 1579, circa un anno dopo la morte dell'incisore olandese)

è stata perlopiù letta come manifesto dell'orgoglioso spirito con cui il pittore fece fronte alle montanti critiche dei fiorentini. Nella complessa allegoria dell'opera, in cui lo stesso Zuccari figura nei panni dell'artista sommo e virtuoso, ingiustamente calunniato da orde di ignoranti e invidiosi nemici, si è infatti vista una trasposizione delle polemiche che andavano maturando all'ombra della cupola.¹⁸

Esiste tuttavia un'importante incongruenza nella vulgata che scorge nei testi grazziniiani l'espressione paradigmatica della virulenta contestazione che Zuccari dovette fronteggiare sulla scena granducale. Come Detlef Heikamp ha giustamente segnalato, nelle due madrigalesse del Lasca gli attacchi più caustici sono rivolti non contro il pittore marchigiano, bensì contro il suo predecessore Vasari.¹⁹ Una lettura attenta delle poesie conferma come l'autore individuasse nell'aretino il principale responsabile del fallimento estetico del *Giudizio Universale*. Certo, il Lasca non mancava di dedicare notazioni ironiche allo stesso Zuccari, ad esempio in rapporto alla sua origine extrafiorentina. Egli si rammaricava infatti che in quella che era stata la patria della rinascita delle arti (secondo un modello storiografico mutuato dalle *Vite* vasariane) si fosse determinata una tale mancanza di talenti in grado di compiere gli affreschi della cupola da rendere necessaria la chiamata di un forestiero. Dando voce a questa posizione, però, il rimatore intendeva scoccare – a parere di chi scrive – una frecciata non contro il marchigiano Zuccari, bensì contro il fiorentinissimo Alessandro Allori, che aveva a lungo coltivato l'aspirazione di poter subentrare al defunto Vasari nella commissione di Santa Maria del Fiore. Già alla metà degli anni sessanta, il Lasca aveva d'altronde composto un sonetto satirico

¹⁴ Grazzini (nota 10), pp. 325–328.

¹⁵ *Ibidem*, p. 327.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 327sg.

¹⁷ Si vedano, per esempio, Waźbiński (nota 5), pp. 7–9, e Acidini (nota 9), p. 97.

¹⁸ Si rimanda, a tal proposito, soprattutto ai contributi di Waźbiński

(nota 5); *idem*, "Lo Studio – la scuola fiorentina di Federico Zuccari", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXIX (1985), pp. 275–346, e alla scheda di Giorgio Marini per il catalogo della mostra *Innocente e calunniato* (nota 9), pp. 154–157, no. 4.13.

¹⁹ Heikamp (nota 10), pp. 145sg., e *idem*, "Federico scandalista", in: *Innocente e calunniato* (nota 9), pp. 46–77: 67–69.

contro il *Giudizio Universale* realizzato dall'allievo del Bronzino nella cappella Montauti della chiesa cittadina della Santissima Annunziata.²⁰ La storia della commissione del nuovo, grandioso *Giudizio* risultava allora funzionale a dimostrare come la divisiva scelta del granduca Francesco di preferire Zuccari ad Allori si fosse resa necessaria per la palese inadeguatezza degli artisti autoctoni:²¹

Ma or non so qual maligna influenza,
o sole, o stella, o luna,
o destino o fortuna,
vuol ch'in Firenze sia
di dipintor sì fatta carestia,
che dovendo fornirsi quel lavoro,
che già con poco senno e men giudizio
fu cominciato da Giorgan Vasari,
in quella chiesa o tempio od edificio,
che d'altezza e giudizio,
di grazia e di bellezza,
non ebbe al mondo e non avrà mai pari,
bisognato è, per forza di danari,
non senza gran vergogna e vituperio,
far venir, per fornirlo, un forestiero.²²

Le parole riservate dal Lasca alle doti artistiche di Zuccari erano, in ogni caso, generose. Il poeta riconosceva la grande eccellenza del pittore di Sant'Angelo in Vado nei due principali dominî della sua attività, il disegno e il colore. Se tali rare qualità non avevano trovato corrispondenza nell'opera, ciò era dovuto – secondo l'autore – all'infausta collocazione delle sue pitture. Le creazioni zuccariane erano, infatti, a suo dire situate a un'altezza tale da rendere impossibile valutarne l'effettiva bontà. La distanza dell'intradosso della cupola dagli spettatori rendeva del tutto indistin-

guibile il lavoro di un eccellente artista da quello di un imbrattatele da due soldi:

Il qual, per dirne il vero,
nel disegnare e maneggiar colori,
ha pochi oggi, o nessun che gli sia pari.
Ma ben ch'ei fusse il primo fra i più rari
che sono stati al mondo dipintori,
varria niente o poco;
per che non è in così alto loco
da i maestri migliori, o da i peggiori
vantaggio tanto, che vaglia una frulla;
ch'ad ogni modo non si scorge nulla.²³

D'altronde, come chiariva la seconda madrigalessa, la disastrosa scelta di dipingere quello spazio così poco adatto a ospitare una decorazione pittorica non era stata di Zuccari. Lo scontento dei fiorentini di fronte al *Giudizio Universale* doveva pertanto – argomentava il Lasca – smettere di appuntarsi contro chi si era limitato a condurre a termine un'impresa infelice per concentrarsi su chi l'aveva colpevolmente avviata, spinto da motivazioni non proprio encomiabili:

Io voglio il mio tacere;
ma ben quel raccontare
del popol tutto, che generalmente,
torcendo il grifo, dice che gli pare,
che al mondo non si sia
mai fatto la maggior gagliofferia:
e i due pittor non resta d'ingiuriare.
Pure il secondo non si può imputare
né deve da nessun esser biasmato,
sendo stato chiamato
quell'opera a finire [...].

²⁰ Il testo del Lasca e la poesia responsiva che esso generò, forse scritta dallo stesso Allori, sono stati scoperti e puntualmente esaminati da Michael Cole, "Grazzini, Allori and Judgement in the Montauti Chapel", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XLV (2001), pp. 302–312.

²¹ Sui diffusi malumori che tale scelta causò nella comunità artistica e nello stesso pubblico della città toscana, si veda Waźbiński (nota 5), p. 10.

²² Grazzini (nota 10), madrigalessa prima, pp. 325sg., vv. 33–47.

²³ *Ibidem*, p. 326, vv. 48–57.

ma ben Giorgin d'Arezzo,
Giorgin, Giorgin debb'essere incolpato:
Giorgin fece il peccato,
che del guadagno troppo innamorato,
o dall'invidia, o dall'onor tirato,
e come architettor poco intendente,
prosontuosamente il primo è stato
la cupola a dipingere.²⁴

Alla luce di tali considerazioni, risulta difficile iscrivere a pieno titolo questi testi nel novero delle poesie composte dai fiorentini in vituperio dell'opera di Zuccari. Come ha suggerito Heikamp, è facile invece ipotizzare che una parte cospicua della produzione in versi sul tema della decorazione della cupola sia andata incontro al naufragio. Lo studioso arriva anzi a congetturare che il Granduca potesse aver preso provvedimenti per reprimere la circolazione di componimenti che irridevano il *Giudizio Universale*, conscio del fatto che a motivare il biasimo dell'opera d'arte erano spesso velati orientamenti politici ostili ai suoi committenti.²⁵ Tanto più significativo risulta, allora, il rinvenimento di un lungo testo poetico in cui la stroncatura dell'impresa zuccariana si dispiega con divertito e malevolo compiacimento. La nuova fonte offre infatti, per la prima volta, una testimonianza in merito al genere di demolitorie censure in versi che l'orgoglioso pittore dovette fronteggiare per la sua principale commessa fiorentina.

La poesia

Ho trovato l'inedito componimento, il cui incipit "Pur s'è visto una volta quel che tanto" è preceduto dalla rubrica "Sopra la cupola", all'interno del manoscritto Magliabechiano VII.I293 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, una miscellanea di prosa e

versi assemblata verosimilmente sulla scena granducale agli inizi del Seicento.²⁶ L'identità dell'autore della poesia resta, a oggi, ignota. Per quanto il testo rechi una sottoscrizione in latino, "Antonius scribebat", questa non fornisce indicazioni di sorta in merito alla famiglia di provenienza del poeta. Il mistero che avvolge la figura del rimatore rappresenta, d'altro canto, un elemento tipico del genere cui il componimento appartiene. Se non possediamo prove a sostegno dell'ipotesi avanzata da Heikamp, che Francesco de' Medici si adoperasse per mettere a tacere le critiche alle pitture della cupola, è vero però che considerazioni di prudenza legate al potere dei committenti dell'opera oggetto di biasimo suggerivano spesso a chi componeva versi di tale natura di mantenere un sostanziale anonimato. Il dato è stato messo in evidenza da un contributo di Maddalena Spagnolo, a oggi la più approfondita e illuminante analisi delle caratteristiche distintive della tradizione cinquecentesca di poesia in biasimo di sculture, pitture e architetture.²⁷ Sulla scorta delle indicazioni della studiosa, si può anzi ritenere plausibile che la fonte ritrovata sia la traccia fortunatamente pervenutaci di una voce che in origine aveva espresso la propria critica affiggendo il testo nella cattedrale fiorentina, all'ombra di quegli stessi dipinti fatti oggetto di mordaci osservazioni. Soluzione che, in una forma semiclandestina, intendeva ovviare all'impossibilità di dare alle stampe un virulento attacco al *Giudizio* e una larvata accusa alle competenze del committente che aveva patrocinato l'impresa. Al contempo, però, anche una scelta che consentiva ai lettori di verificare punto per punto, al cospetto dell'opera contestata, la fondatezza delle puntuali e incisive accuse del rimatore.²⁸

Per quanto la paternità dei versi ritrovati resti dunque oggetto di speculazione, è assai verosimile che

²⁴ *Ibidem*, madrigalesca seconda, p. 327, vv. 9–31.

²⁵ Heikamp (nota 10), pp. 145sg. Lo stesso concetto è ripreso da *idem* (nota 19), pp. 68sg.

²⁶ Per una sommaria descrizione del codice e per l'edizione della poesia si veda l'appendice.

²⁷ Spagnolo (nota 3).

²⁸ Spagnolo, *ibidem*, pp. 331sg., rileva come, per gli autori di poesie di tale genere, l'affissione dei testi in prossimità dell'opera d'arte contestata costituisce spesso la sola possibilità di divulgare critiche che non sarebbero potute approdare alla stampa. Al contempo, la studiosa osserva come la lettura dei

l'autore del componimento fosse un fiorentino prossimo alla cerchia di Grazzini. I testi dei due poeti condividono, innanzitutto, la stessa forma metrica, quella della lunga madrigalesca di endecasillabi e settenari. Ma, elemento ancora più significativo, l'inedito componimento intreccia – come si vedrà – un serrato dialogo con le argomentazioni portate avanti dal Lasca, in modo particolare nella seconda poesia intorno alla cupola. Non si possiedono elementi che permettano di stabilire con sicurezza il senso del rapporto di filiazione fra queste madrigalesse, ma sondare la trama di intertestualità che lega tali prove poetiche permette di restituire corpo a quell'accavallarsi di voci contrastanti circa i meriti, e soprattutto demeriti, del *Giudizio Universale* di cui racconta il *Diario* di Lapini.

Attese deluse

Fedele agli standard del genere delle poesie in vituperio delle opere d'arte, la nuova madrigalesca si pone come testimonianza della reazione 'a caldo' a un evento capitale dell'attualità artistica cittadina, quale appunto il disvelamento di un ciclo pittorico situato in un contesto pubblico di grande prestigio. In modo particolare, in maniera analoga al secondo componimento del Lasca sullo stesso argomento, fin dal suo incipit il testo ci riporta al clima di aspettative deluse che si respirava fra tanti spettatori all'indomani dell'inaugurazione del *Giudizio Universale*. Entrambe le

poesie prendono l'abbrivio dall'immagine di una folla che finalmente aveva visto appagata la propria curiosità e poteva osservare con agio la nuova opera d'arte.²⁹ Nei versi iniziali, la contiguità fra i due testi si spinge addirittura a coinvolgere la stessa struttura sintattica e precise rispondenze nell'impasto lessicale.³⁰ Tuttavia, se la poesia del Lasca conduce la sua requisitoria contro l'opera d'arte ignorando quasi completamente il piano del soggetto dell'immagine, questo tema viene subito messo al centro della madrigalesca ritrovata. Nel dipanarsi dei suoi versi, possiamo allora seguire lo sguardo di un fiorentino contemporaneo mentre percorre il complesso sistema di immagini che era stato concepito da don Vincenzio Borghini, quindi rivisto e corretto da Zuccari.³¹

Lo sguardo del poeta compie, nei versi iniziali, una ricognizione d'insieme del soggetto delle pitture. In prima battuta (vv. 4–6), l'autore cita la sezione dell'opera dedicata al Paradiso, collocata, come più ricco ornamento del ciclo, nella parte centrale dell'intradosso della cupola. La descrizione sommaria prosegue poi richiamando il settore infernale nella fascia inferiore della struttura (vv. 7–10), con il suo sfondo affocato su cui si agitano le figure di dannati e una fauna mostruosa, evocata dal rimatore attraverso il riferimento a "dragoni e serpenti": creature che lo spettatore rinvie nell'estremo lembo inferiore del settore di nord-est della cupola, laddove si osserva la punizione del pec-

componimenti al cospetto delle pitture, sculture e architetture criticate fosse funzionale a fare risaltare quella speciale attenzione alla realtà concreta dell'oggetto artistico che contraddistingue queste poesie, permettendo così ai lettori di gustare appieno la carica comica dei testi.

²⁹ Di questa spasmodica attesa testimoniava lo stesso Zuccari l'anno prima dell'inaugurazione del *Giudizio*. Maria Giulia Aurigemma, "Lettere di Federico Zuccari", in: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, III s., XVIII (1995/96), pp. 207–247: 222, riporta una lettera del pittore a Sebastiano Caccini del 2 maggio 1578, in cui il mittente si dichiarava desideroso di mostrare il proprio lavoro "a tutta firenze per saziar la volunta e impazienza di molti".

³⁰ La situazione evocata da Grazzini ([nota 10], madrigalesca seconda, p. 326, vv. 1–8: "Ringraziato sia Dio, pur s'è veduto / la cupola scoperta / più e più giorni stare: / e quel tempo è venuto, / ch'ognuno a suo piacere /

l'ha potuta vedere, / e ben considerare / e dirne apertamente il suo parere") trova puntuale riscontro nei vv. 1–4 della madrigalesca inedita.

³¹ Borghini aveva illustrato il programma iconografico in una dettagliata missiva a Vasari. Il testo del documento, pervenutoci in una trascrizione anonima contemporanea dal titolo "Inventione per la pittura della cupola", è riportato da Cesare Guasti, *La cupola di Santa Maria del Fiore, illustrata con i documenti dell'Archivio dell'Opera Secolare*, Firenze 1857, pp. 132–140. Si veda anche la scheda di Elena Capretti nel catalogo *Innocente e calunniato* (nota 9), pp. 132sg. Su tale programma, sostenuto dalle raffinate competenze teologiche di impronta post-tridentina del dotto frate benedettino e dalla sua eccezionale familiarità con la *Divina Commedia*, si veda soprattutto Cristina Acidini, "Federico Zuccari e l'ispirazione dantesca nella Cupola del Duomo di Firenze", in: *Federico Zuccari e Dante*, cat. della mostra Torre de' Passeri 1993, a cura di Corrado Gizzi, Milano 1993, pp. 43–56. In merito alle



2, 3 Federico Zuccari, *Giudizio Universale*, punizione del peccato di invidia, particolari. Firenze, Duomo, cupola

cato di invidia, identificato dalla presenza di un'idra,³² dalle serpi che stringono nelle loro spire i reprobri, e da un piccolo drago in volo (figg. 2, 3).

Sulla scorta di questa cursoria rassegna del soggetto del *Giudizio Universale*, anticipazione del più ampio trattamento dedicato al tema a partire dal verso 42, l'autore sviluppa quindi una riflessione che troviamo anche nella seconda madrigalesca grazziniiana sulla cupola: quella della pessima accoglienza che il "vario

vulgo errante" (v. 12) aveva riservato ai dipinti appena rivelati. Proponendo un quadro della ricezione del ciclo decorativo assai meno sfumato di quello offerto da Lapini, tanto il Lasca quanto il nostro rimatore descrivono una platea di spettatori fiorentini unanimemente e radicalmente delusa dal *Giudizio*.³³ Il tema del brusio di scontento levatosi da un ampio e indistinto pubblico costituiva d'altronde un *locus classicus* della tradizione di versi cinquecenteschi in vituperio di pitture,

novità che Zuccari aveva apportato al programma di Borghini, si veda Acidini (nota 9), pp. 81–97.

³² L'idra a sette teste fu eletta da Zuccari ad animale-simbolo della colpa in luogo della vipera prevista nel programma borghiniano: si veda Cristina Acidini Luchinat, "Federico Zuccari e la cultura fiorentina: quattro singolari

immagini nella cupola di Santa Maria del Fiore", in: *Paragone*, XL (1989), 467, pp. 29–56: 33.

³³ Cfr. Grazzini (nota 10), madrigalesca seconda, p. 327, vv. 9–15: "Io voglio il mio tacere; / ma ben quel raccontare / del popol tutto, che generalmente, / torcendo il grifo, dice che gli pare / che al mondo non si sia / mai



sculture e architetture. In questo genere, il poeta tendeva infatti a presentarsi come portavoce degli strali che l'opinione popolare andava scagliando contro l'artista responsabile di quanto essa reputava un obbrobrio.³⁴ Rispetto a questa soluzione codificata, il Lasca e l'autore della poesia ritrovata adottano una strategia retorica lievemente diversa. I due poeti rinunciano infatti a una piena identificazione tra la voce autoriale e la vox populi, scegliendo piuttosto di presentare l'opinione del "vulgo" prima dello stesso punto di vista dello

scrivente. La scelta permette loro di separare dal coro di critiche che si era levato da una vasta platea di non intendenti, in grado di esprimere soltanto una generica insoddisfazione per il risultato estetico dell'opera d'arte, la voce del rimatore, capace invece di fornire un'analisi tecnica e stilistica che potesse squadernare le ragioni di quel fallimento. L'apparente presa di distanza dall'opinione pubblica diventa così strumentale ad avvalorarne il giudizio negativo, inquadrandolo entro le coordinate di un più sofisticato discorso critico.

fatto la maggior gagliofferia: / e i due pittor non resta d'ingiuriare", e appendice, vv. II–16. Le "tante chiere" (*scilicet* 'volti', dall'antico francese *chère*) di santi cui fa riferimento questo testo identificano le figure che gremiscono la parte sinistra della fascia centrale del settore nord-ovest della cupola, con la

sua raffigurazione di santi fondatori di ordini religiosi: la designazione sarà però da intendersi come metonimia per indicare la parte dell'opera compiuta da Zuccari.

³⁴ Si veda Spagnolo (nota 3), p. 327.

Tra Vasari e Zuccari

Soltanto all'altezza del verso I7 il nostro autore prende la parola in prima persona. Il suo affondo iniziale si appunta sulla tempistica con cui Zuccari aveva portato a termine l'opera: le pitture appena svelate – argomenta il poeta – erano ben povero risultato per un periodo di lavoro di quasi cinque anni.³⁵ Ciò nonostante – prosegue il verseggiatore – l'artista non mostrava alcun segno di turbamento circa la qualità del suo *Giudizio Universale*, dando anzi prova di non essere sfiorato dal minimo dubbio in merito all'eccellenza della sua impresa (vv. 21–22). Seppure in maniera maliziosamente allusiva, la notazione sembrerebbe fare riferimento alla campagna apologetica in risposta alle critiche serpeggianti nella città granducale che Zuccari aveva avviato prima dello svelamento ufficiale delle decorazioni della cupola e che era culminata nella pubblicazione dell'incisione del *Pittore della vera Intelligenza*. Facendo luce sull'irridente replica di un fiorentino contemporaneo alle autocelebrative e polemiche iniziative che il suscettibile artista aveva intrapreso per rivendicare l'eccellenza del proprio lavoro, il passaggio rivelerebbe allora un nuovo tassello del dialogo tra artefici e pubblico della città di Firenze che trovò nella disputa intorno al *Giudizio* un momento altamente rappresentativo.

Dopo questo iniziale affondo in prima persona, il poeta prosegue la sua requisitoria in maniera indiretta. La sezione successiva del componimento si incentra infatti sull'espressione del rimpianto del rimatore per la scomparsa di Vasari, colui che aveva avviato i lavori di decorazione della cupola (vv. 23–30).³⁶ Per esprimere tale rammarico, l'autore adotta una soluzione che ritroviamo attestata anche nella seconda madrigalesca del Lasca. La scelta è quella di una domanda retorica rivolta a uno o più artisti ormai deceduti, per chiedere loro (secondo una declinazione del topos dell'*ubi sunt*) dove fossero finite le loro inestimabili capacità e competenze. L'adozione di una medesima struttura si presta, tuttavia, ad articolare posizioni antitetiche. Nel suo componimento, Antonfrancesco Grazzini impiega questa domanda retorica per passare in rassegna alcuni tra i più illustri pittori e scultori di estrazione fiorentina che, fino al più recente passato, avevano raggiunto l'eccellenza nelle arti del disegno, chiamando a raccolta questi fantasmi del pantheon artistico cittadino come ideali testimoni d'accusa contro l'indegna opera di Vasari.³⁷ Il nostro autore, al contrario, si rivolge all'ombra dell'aretino per constatare come la morte lo avesse sottratto allo spettacolo avvilente di una decorazione che aveva “storpiato” il “bel principio” che egli aveva fornito a quell'impresa.³⁸

³⁵ Il tono polemico della poesia, se non un semplice difetto di informazione, induce l'autore ad addebitare al pittore marchigiano un periodo di lavoro maggiore di quello effettivo. Dopo la morte di Vasari, nel giugno del 1574, il cantiere della cupola restò fermo per più di un anno. Esso venne riaperto, una volta che la commissione fu affidata a Zuccari, nel novembre del 1575, quando si cominciarono a ripristinare i ponteggi necessari per la dipintura. Il pittore poté però iniziare a mettere mano al *Giudizio* soltanto il 30 agosto 1576, tre anni prima dell'inaugurazione dell'opera. Si veda Acidini (nota 7), pp. 75–78.

³⁶ In merito al lavoro che l'aretino era riuscito a completare – circa un terzo dell'intradosso, corrispondente alla fascia degli affreschi che si trova alla base della lanterna e a quattro degli otto scomparti corrispondenti al Paradiso – cfr. Cristina Acidini Luchinat, “La pittura specchio della teologia”, in: *Vivens Homo*, VII (1996), I, pp. 25–40: 32.

³⁷ Grazzini (nota 10), madrigalesca seconda, p. 328, vv. 56–64: “Dove son or quegli uomini lodati, / che per bontà d'ingegno / già primi fur nell'arte

del disegno? / di quant'ira, ohimè! di quanto sdegno / s'accenderebber contro all'Aretino? / O Michele immortale, angel divino, / Lionardo, Andrea, o Pontormo, o Bronzino, / o voi tutti altri degni d'ogni pregio, / perché non siate or vivi?”. Questa serie di nomi culminava con un richiamo a Benvenuto Cellini (*ibidem*, vv. 65–79), notoriamente poco incline a porre un freno alla sua lingua. Innamorato della bellezza della cupola, lo scultore del *Perseo* (morto nel 1571) non avrebbe mai potuto trattenere i suoi strali di fronte allo scempio vasariano, e anzi, secondo il Lasca, “Certo non capirebbe or nella pelle / in tal guisa dipintala veggendo: / e saltando e correndo e fulminando, / s'andrebbe querelando, / e per tutto gridando ad alta voce, / Giogin d'Arezzo metterebbe in croce”.

³⁸ Si avverta come tanto il Lasca quanto l'autore della madrigalesca inedita appuntino il loro discorso critico esclusivamente su Vasari e Zuccari, senza menzionare i collaboratori dei due artisti: Lorenzo Sabatini, Pietro Candido, Stefano Pieri e Cesare da Vinci per l'aretino, Bartolomeo Carducci e il Passignano per il marchigiano. Si veda Acidini (nota 7), pp. 72 e 81.

L'immagine della storpiatura appartiene al vocabolario burlesco della tradizione fiorentina della poesia in biasimo di opere d'arte, entro la quale essa serviva perlopiù a rilevare presunti difetti nella resa dell'anatomia umana.³⁹ Nel presente testo essa è però piegata a una nuova funzione, quella di designare Zuccari come colpevole della rovina di pitture ben cominciate da Vasari. Si può peraltro ricordare come il pittore marchigiano fosse intervenuto a modificare pesantemente ampi settori già completati dall'aretino. Zuccari, certo non un grande ammiratore di quel "povero Giorgio" che a suo dire "non sapeva che far presto, ed empir di figure le muraglie, che vi paiono poste a pigione",⁴⁰ non aveva infatti esitato a demolire, cancellare, ridipingere o ritoccare parti estese dell'opera compiuta dal predecessore.⁴¹

Scampati agli interventi modificatori di Zuccari ed eletti a epitome del felice avvio che l'aretino aveva dato alle pitture della cupola sono, nel testo della madrigalezza ritrovata, otto figure di profeti dell'Antico Testamento. Nella scandita geografia del *Giudizio Universale*, questi personaggi popolano uno dei settori interamente realizzati da Vasari, vale a dire la terza fascia dall'alto della vela sud dell'intradosso della cupola (fig. 4). Seppure collocati in un'area della decorazione pittorica che risulta poco leggibile a causa della sua distanza da terra, essi avevano conquistato, stante la testimonianza della madrigalezza, il plauso unanime degli intendenti di cose d'arte. E risulta in verità abbastanza sorprendente riscontrare come l'autore della poesia sapesse ben distinguere le aree realizzate dai due artisti: prima dell'inaugurazione, i lavori di dipin-

tura della cupola erano infatti stati sottratti agli sguardi indiscreti del pubblico, grazie all'installazione di un tendone alla base del cantiere.⁴²

Le rilevanti competenze artistiche del rimatore emergono ancora di più nei versi che seguono, che saettano il pittore per la mancanza di giudizio dimostrata nel portare a termine "l'alto lavoro" di Vasari (vv. 31–41). A dire dell'autore, un "ingegno più sottile" di quello del marchigiano sarebbe stato necessario per dare una degna conclusione all'impresa. O magari – prosegue il poeta in maniera ironica – una volta venuto a mancare il talento dell'aretino sarebbe stato forse preferibile non rispettare il programma originario della decorazione e scegliere piuttosto di completare l'opera rappresentando "un ciel di stelle / ch'apparivan più belle / assai di questo Inferno e questo cielo". La maniera di dipingere di Zuccari si presentava infatti tanto scolorita da determinare l'impressione che, rispetto all'inizio vasariano dei lavori, la superficie pittorica della cupola fosse stata coperta da un velo. La veridicità dell'accusa – conclude poi il rimatore – era talmente lampante per chi visionasse il *Giudizio* da rendere del tutto superfluo il bisogno di scusarsi per essa.

Pur senza attingere a un lessico specialistico, il passaggio in questione aggiunge una critica di ordine tecnico al burlesco dossier di imputazioni contro il povero Zuccari. In effetti, i versi in esame sembrano potersi comprendere alla luce del radicale cambiamento di tecnica pittorica che questi aveva introdotto rispetto al predecessore. Laddove Vasari aveva lavorato a fresco, operando cioè sull'intonaco bagnato e

³⁹ Si veda ad esempio la prosopopea della statua di Caco all'interlocutore Ercole nella sonettessa satirica "Deh, Hercol, non m'infragner col bastone", dedicata al gruppo marmoreo bandinelliano di piazza della Signoria (1534), vv. 15–17: "Hoimè, figl[i]ol di Giove, / come vuo' tu ch'io vada senza piedi? / Et par ch'io sia storpiato et tu nol vedi" (cit. tratta da Louis A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court: A Corpus of Early Modern Sources*, Philadelphia 2004, p. 916).

⁴⁰ Citazione tratta dalla lettera *sine data* di Federico Zuccari ad Antonio Chigi, in: *Raccolta di lettere* (nota 2), VII, p. 511. Si ricordi come il pitto-

re marchigiano avesse inoltre aspramente criticato, in una serie di postille marginali al testo, la biografia che Vasari aveva dedicato al fratello Taddeo nell'edizione giuntina delle *Vite*: si veda Michel Hochmann, "Les annotations marginales de Federico Zuccaro à un exemplaire des *Vies* de Vasari: la réaction anti-vasarienne à la fin du XVI^e siècle", in: *Revue de l'art*, 80 (1988), pp. 64–71.

⁴¹ Gli attacchi zuccariani alla pittura di Vasari sono ricostruiti da Acidini (nota 9), pp. 96sg.

⁴² *Eadem* (nota 7), p. 72.



4 Giorgio Vasari, *Giudizio Universale*,
dottori della Chiesa e profeti.
Firenze, Duomo, cupola

secondo i più elevati standard della tradizione artistica fiorentina, il pittore marchigiano aveva invece scelto di condurre a termine il *Giudizio Universale* lavorando e ritoccando a secco, stendendo cioè i propri colori sull'intonaco asciutto.⁴³ Quella fatta propria da Zuccari era un'opzione che garantiva nell'immediato una serie di vantaggi rispetto al procedimento adoperato dall'aretino, in primis una maggiore velocità esecutiva. Se gli studi hanno oggi messo in luce come essa risultasse assai meno resistente all'usura del tempo di quella a fresco, i contemporanei mostrarono di nutrire

delle riserve anche in merito alla resa cromatica della tecnica zuccariana. Nella querelle scatenata dal memoriale che Benedetto Busini, provveditore dell'Opera del Duomo e storico amico di Vasari, scrisse nel dicembre del 1577 al granduca Francesco per sollevare dubbi riguardo alla tendenza di Zuccari a ritoccare a secco settori già compiuti a fresco, anche questo tema venne posto sul tavolo.⁴⁴ Esso fu poi oggetto di specifiche considerazioni nel resoconto che don Vincenzio Borghini e il pittore fiorentino Cristofano dell'Altissimo redassero, dopo un'ispezione nel cantiere della cupola,

⁴³ Per una più puntuale disamina di questi temi, si rimanda soprattutto a *eadem*, "Il restauro del ciclo pittorico della Cupola di Santa Maria del Fiore", in: *Alla riscoperta di Piazza del Duomo in Firenze*, 4: *La Cupola di Santa Maria del Fiore*, a cura di Timothy Verdon, Firenze 1995, pp. 57–66, e Cristina Danti *et al.*, "Il restauro delle pitture murali: la tecnica di esecuzione, lo stato di conser-

vazione, l'intervento di restauro", in: *La cupola di Santa Maria del Fiore* (nota 7), pp. 113–137.

⁴⁴ La "Supplica al Serenissimo Gran Duca Francesco I per conto della Cupola", datata 13 dicembre 1577, è riportata da Attilio Piccini, "Notizie sull'intervento di Federico Zuccari per la cupola di Santa Maria del Fiore",

per rispondere a Busini. Nella perizia, i due fornirono rassicurazioni circa la bontà della tecnica che veniva adoperata per portare a termine la decorazione dell'intradosso, osservando tra l'altro che il suo "colorito" garantiva risultati soddisfacenti.⁴⁵ La madrigalessa ritrovata pare dimostrare come il dibattito intorno alla cromia derivante dall'uso di pittura a secco non rimanesse appannaggio di un ristretto novero di addetti ai lavori, ma giungesse a interessare quel più vasto pubblico di intendenti cui l'autore del componimento apparteneva.⁴⁶

Che il rimatore fosse o meno pienamente consapevole della disputa che Busini aveva suscitato, la sostanziale fondatezza della sua osservazione sulla smorzatura dei colori che si determinò nel passaggio dal "modo del dipigner" di Vasari a quello del marchigiano trova conferma in un documento dei nostri tempi. Riportando i risultati del restauro cui i dipinti della cupola sono stati sottoposti tra il 1980 e il 1995, i tecnici che hanno potuto sottoporre a un ravvicinato scrutinio autoptico le divergenti soluzioni utilizzate dai due artisti hanno registrato come, nei suoi ritocchi, Zuccari si adoperasse per attenuare il brillante cangiamento dei settori realizzati dall'aretino. Egli infatti operò sistematici imbrunimenti e velature, con lo scopo di conferire maggiore uniformità tonale al *Giudizio*.⁴⁷ Gli esami hanno potuto riscontrare come l'artista cercasse al contempo di ovviare, attraverso l'uso di pig-

menti molto carichi, alla limitata resa cromatica della propria pittura a secco in confronto ai più intensi colori degli affreschi vasariani.⁴⁸ La protesta dell'ignoto poeta contro il "tanto [...] più scolorito [...] modo del dipigner" del marchigiano, e contro il "velo" che esso aveva posato sulla superficie pittorica dell'intradosso della cupola, dimostra che le scelte adottate da Zuccari non riuscirono comunque a convincere parte dell'esigente pubblico cittadino.

L'invenzione

Nella lunga sezione conclusiva del testo, il rimatore procede a una serrata critica all'invenzione zuccariana. La prima frecciata si appunta sullo spettacolo bizzarro dei quattro corpi scorticati (figg. 3, 5) che l'artista aveva collocato in corrispondenza delle testate delle altrettante spelonche raffigurate nel registro infernale del *Giudizio* (vv. 42–46). Quelli che l'autore attacca rappresentano in verità uno degli elementi più cospicui di innovazione introdotti da Zuccari rispetto al programma iconografico concepito da Borghini. Nella missiva contenente l'"Invenzione per la pittura della Cupola", indirizzata dall'erudito benedettino a Vasari, e nei disegni preparatori per l'*Inferno* con cui l'aretino aveva devisedato il modo in cui avrebbe inteso tradurre in affresco le indicazioni borghiniane, non troviamo infatti traccia di queste figure.⁴⁹ Come conferma il resoconto manoscritto della *Descrizione della cupola del duomo*, prodotto da

in: *Paragone*, XXX (1979), 347, pp. 85–88: 85sg. Su questo si veda anche Heikamp (nota 10), p. 140.

⁴⁵ Come riportato da Piccini (nota 44), p. 87, Borghini illustrò in questi termini a Francesco de' Medici, in una lettera del 22 dicembre 1577, l'esito della perizia condotta assieme all'Altissimo: "Quanto al fatto del ritoccare, M.o Christofano mi dice essere cosa ordinaria ne' lavori a fresco il ritoccare a tempera con buon modo e co' colori appropriati alcune cose e alcuni colori [...]. Quanto al lavoro particolare di Federico pare a lui che i primi d'intorni et colorito delle figure [...] quanto al colorito sieno condotte ragionevolmente et da satisfarsene."

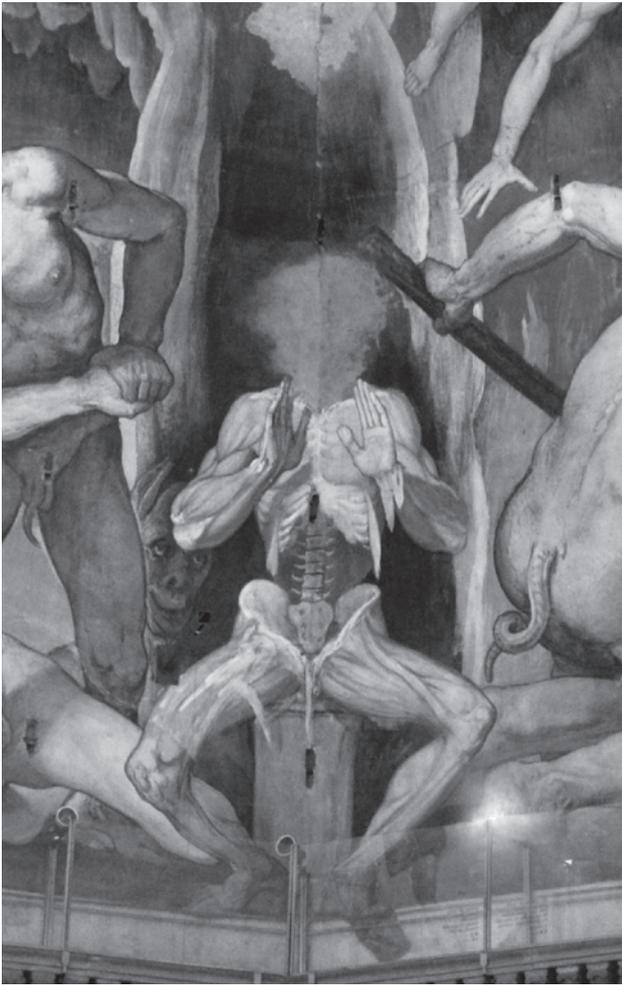
⁴⁶ Occorre peraltro aggiungere che, se i memoriali relativi alla querelle sollevata da Busini non fanno specifico riferimento a un effetto di velatura dei toni cromatici, il rimatore avrebbe forse potuto maturare la sua notazione critica anche sulla scorta di quel "Giorgio" da lui ammirato e celebrato.

Nel diciannovesimo capitolo della teorica sulla pittura nell'edizione giuntina delle *Vite*, Vasari aveva messo in guardia gli artefici dai rischi di ritoccare gli affreschi usando la tecnica a secco, osservando che uno dei principali effetti di questa scelta era ottenere dei colori "apannati". Si veda Vasari (nota 1), I, pp. 129sg. ("Del dipingere in muro, come si fa, e perché si chiama lavorar in fresco"): "Ma bisogna guardarsi di non avere a ritoc[ca]rlo [*scilicet* l'affresco] co' colori che abbino colla di carnicci o rosso d'uovo o gomma o draganti, come fanno molti pittori, perché, oltra che il muro non fa il suo corso di mostrare la chiarezza, vengono i colori apannati da quel ritoccar di sopra."

⁴⁷ Si veda il contributo di Danti *et al.* (nota 43), in part. p. 117.

⁴⁸ Si veda il referto di Cristina Danti in: Cristina Acidini Luchinat/Cristina Danti, "Un aspetto imprevisto nella pittura della cupola di Santa Maria del Fiore", in: *OPD Restauro*, IV (1992), pp. 132–139: 137sg.

⁴⁹ Sulla novità di queste figurazioni si confrontino nell'ordine il testo del-



5 Federico Zuccari,
Giudizio Universale,
dettaglio di scorticato.
Firenze, Duomo, cupola

un contemporaneo in un periodo di poco successivo al completamento del *Giudizio Universale*, questi elementi erano il risultato del solo ingegno dell'“eccellentissimo pittore” che aveva portato a termine l'opera.⁵⁰ Alternandosi ad altri elementi frutto dell'invenzione zuccariana, quattro “candellierj” accesi, tali “cadaverj” – spiegava l'anonimo autore della *Descrizione* – obbedivano alla funzione di scandire la fascia delle pitture dedicata alle scene infernali, in corrispondenza alle costole esistenti fra i diversi spicchi della cupola.⁵¹ Sotto il profilo didascalico e dottrinario, l'esegeta illustrava come tali immagini costituissero un monito circa gli effetti della dannazione delle anime, da leggersi in contrasto con il luminoso simbolo dei candelieri su illusionistici plinti in pietra, contrassegno di salvezza.

Pur soffermandosi a rilevare la grande “sottigliezza d'ingegno” dimostrata dall'artista nell'ideare questi elementi di novità rispetto al programma di Borghini, l'autore della *Descrizione* non manifestava alcuna consapevolezza circa l'originalità dell'iconografia zuccariana in un contesto come quello della cupola. Si deve ai contributi di Cristina Acidini l'illustrazione del carattere profondamente innovativo delle figurazioni dei quattro “cadaverj” eletti dal pittore quali termini confinarî tra i settori sud-ovest e ovest, nord e nord-est, sud-est e sud, e sud-ovest e ovest dell'architettura di Brunelleschi. Analizzando queste figure, assise a gambe divaricate su speroni di roccia che emergono dallo sfondo delle scabre pareti delle grotte infernali, esaminando i loro volti variamente atteggiati in un ghigno di volta in volta tragico o grottesco, e soprattutto quel macabro spettacolo di viscere, tendini, ossa e muscoli che i loro corpi scorticati offrono allo sguardo del

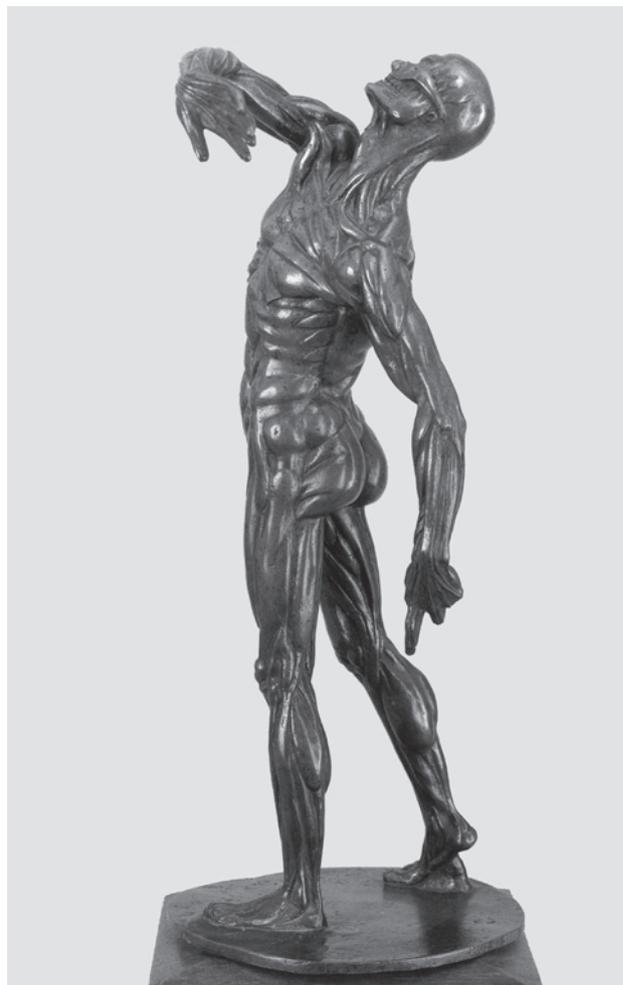
l'“Invenzione” borghiniana in Guasti (nota 31), Acidini Luchinat (nota 32) ed *eadem* (nota 9), pp. 90–97.

⁵⁰ Si veda il testo della *Descrizione*, pubblicato da Cristina Acidini Luchinat, “Per le pitture della Cupola di Santa Maria del Fiore”, in: *Labyrinthos*, XIII/XVI (1988/1989), pp. 153–175. Sul documento, si veda la scheda di Elena Capretti nel catalogo della mostra *Innocente e calunniato* (nota 9), pp. 152sg., no. 4.12, con ulteriori rimandi bibliografici.

⁵¹ “[...] non è fuor di proposito attendere a due delle considerazioni, che

non sono dell'Autore dell'Invenzione, ma di questo eccellentissimo pittore; l'una è stata nel dare qualche significato a que' candellierj, e cadaverj, che giù dal Ballatoio dividono l'uno spicchio della Cupola dall'altro [...]. In quell'altra poj ha mostrato gran sottigliezza d'ingegno; distinguendocj per quel cadavero quella parte della Terra, donde risuscitano anime per alla perdizione [*sic*]. Da quell'altra, che ci significano que' Candellierj negl'angolj, donde escono quelle, che se ne vanno alla Beatitudine eterna [...]” (cit. da Acidini Luchinat [nota 50], p. 175).

pubblico, la studiosa ha individuato decisive affinità fra tali immagini e le illustrazioni anatomiche che corredevano pubblicazioni quali il *De humani corporis fabrica* di Andrea Vesalio (1543).⁵² I “cadaverj” zuccariani sono dunque stati assimilati alla tipologia degli *écorchés*.⁵³ Essi sono stati, cioè, messi in rapporto con quelle rappresentazioni di corpi umani privati dell’epidermide che conobbero notevole fortuna in diverse realtà artistiche europee tra Cinque e Seicento, raggiungendo particolare popolarità a Firenze, in un contesto in cui la pratica del tavolo settorio rappresentava un momento cardinale del percorso formativo di pittori e scultori.⁵⁴ Come ha osservato la stessa Acidini, rispetto a esempi fiorentini di poco precedenti quali i bronzetti di *écorchés* realizzati da Pietro Francavilla prima del 1576, modelli in cui la grazia della posa in torsione e l’assenza di ogni notazione di crudo realismo fa velo al soggetto macabro dell’opera (fig. 6), gli scorticati della cupola si contraddistinguono per un’assai più marcata aderenza al dato naturale quale emergeva dalla pratica della dissezione. Nei quattro corpi dipinti da Zuccari è infatti addirittura possibile riconoscere diverse fasi del graduale processo di rimozione dell’epidermide e dei tessuti molli che quella pratica implicava.⁵⁵ Nella loro posizione seduta, anomala nell’ambito delle illustrazioni di opere anatomiche e della tradizione figurativa degli *écorchés*, è poi dato cogliere un’esplicita memoria della stessa procedura, che spesso operava su cadaveri sorretti in posa analoga da cavi fissati al collo e ai polsi (fig. 7).⁵⁶



—
6 Pietro Francavilla, bronzetto di *écorché*. Cracovia, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

⁵² Queste osservazioni riassumono quelle di Acidini Luchinat (nota 32). La studiosa ha ipotizzato (pp. 42–47) che, accanto al motivo della dannazione delle anime, le figure dei “cadaverj” potessero avere la funzione di ammonire gli astanti circa la sorte ultraterrena di eretici e scismatici. La congettura si fonda sulla considerazione che la loro iconografia risulta memore della pena infernale che Dante, nel ventottesimo canto dell’*Inferno* (vv. 21–45), attribuiva a Maometto, il cui corpo oscenamente martoriato recava i segni del contrappasso spettante ai seminatori di scandalo e scisma.

⁵³ Tale spunto ermeneutico era già presente in Zygmunt Waźbiński, “La bella notomia di Lodovico Cigoli’ o dell’esigenza di uno stereotipo”, in: *idem, L’Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento: idea e istituzione*, Firenze 1987, I, pp. 179–196: 187.

⁵⁴ Negli ultimi anni è fiorita una nutrita bibliografia sul tema dello studio dell’anatomia tra gli artisti italiani dell’epoca. Tra gli altri, si veda oggi soprattutto Domenico Laurenza, *Art and Anatomy in Renaissance Italy: Images from a Scientific Revolution*, New York 2012. Per una disamina del ruolo della dissezione anatomica come parte integrante del curriculum didattico previsto dalla fiorentina Accademia del Disegno, si vedano almeno Karen-Edis Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State: The Discipline of Disegno*, Cambridge 2000, pp. 163–172, e Fredrika Jacobs, “(Dis)assembling: Marsyas, Michelangelo, and the Accademia del Disegno”, in: *The Art Bulletin*, LXXXIV (2002), pp. 426–448.

⁵⁵ Acidini Luchinat (nota 32), pp. 38–41.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 36–38.



7 *Septima musculorum tabula*,
illustrazione da Andrea Vesalio,
De humani corporis fabrica libri septem,
Basilea 1543, p. 190

8 Agnolo Bronzino, *San Bartolomeo*.
Roma, Galleria dell'Accademia
Nazionale di San Luca

9 Jacopo Caraglio su disegno
di Rosso Fiorentino, *Furore*.
New York, Metropolitan Museum
of Art, inv. 49.97.251

In questo senso, la madrigalesca ritrovata ci permette di illustrare la reazione che una parte del pubblico fiorentino manifestò nei confronti di tale rifiuto di ogni idealizzazione nella resa dell'immagine di un corpo dissezionato. L'epiteto di "mostro / di notomia", che il poeta adopera per designare ciascuna delle figure che il pittore marchigiano aveva eletto a ornamento del "chiostro / degli spiriti maligni", è indicativo del fatto che tanto la matrice figurativa, legata alla pratica del tavolo settorio, quanto l'oltranza espressiva di quelle immagini furono ben avvertite dai contemporanei. Nell'espressione coesistono infatti il senso di raccapriccio per quello spettacolo cruento di carni esposte allo sguardo del pubblico e la consapevolezza di trovarsi di fronte a qualcosa che segnava uno scarto da una norma consolidata: come testimonia un lessicografo del calibro di Benedetto Varchi, "Mostro, pigliandolo generalmente, e nella sua più larga significazione, si chiamano tutte quelle cose, le quali avvengono fuori dell'ordine consueto".⁵⁷ Per uno spettatore fiorentino dell'epoca, il linguaggio zuccariano poteva risultare tanto più inconsueto e disturbante quanto più lontano esso appariva dalla raffinata estetica della figura umana anatomizzata che aveva ispirato opere quali i bronzetti di *écorchés* di Francavilla, o ancora – per restare entro il contesto di pitture a carattere religioso esposte in luoghi di enorme visibilità – la tavola del *San Bartolomeo* scorticato che il Bronzino aveva dipinto per l'Altare delle Grazie del Duomo di Pisa (1554–1556; fig. 8).⁵⁸ I "cadaverj" di Zuccari trasfondevano piuttosto, e per la prima volta entro un'opera di dimensioni colossali, nell'edificio più sacro e in una delle sedi artisticamente

⁵⁷ La citazione è tratta da quella "Lezione della generazione dei mostri" che il letterato tenne all'Accademia Fiorentina nell'estate del 1548; si veda *Opere di Benedetto Varchi*, a cura di Antonio Rachedi, Trieste 1859, II, pp. 660–681: 662.

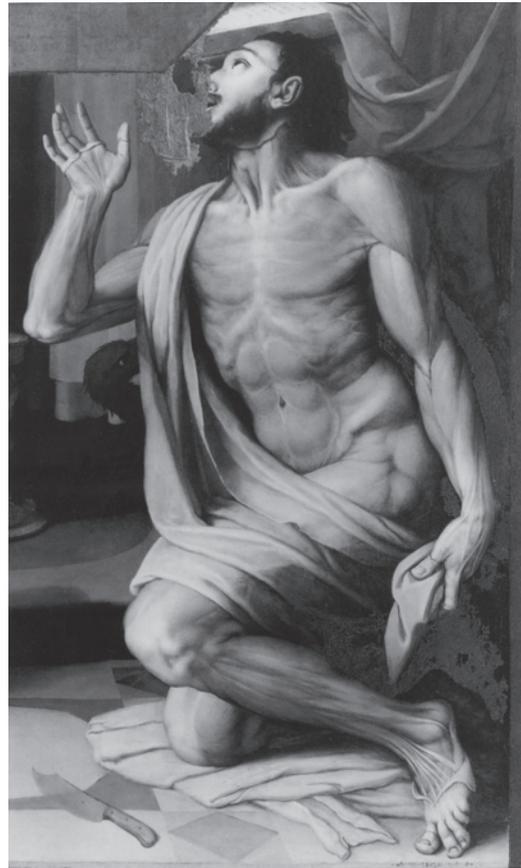
⁵⁸ Si rammentino le parole con cui Vasari (nota I), VI, p. 235, aveva descritto l'opera nel medaglione biografico dedicato al collega, nell'ambito del capitolo sugli Accademici del Disegno dell'edizione giuntina delle *Vite*: "fece Cristo [...] et intorno a lui molti Santi, fra i quali è un San Bartolomeo scorticato, che pare una vera notomia et un uomo scorticato da dovero, così è naturale et imitato da una notomia con diligenza".

più in vista del panorama cittadino, quell'interpretazione macabra e grottesca dell'esperienza anatomica che rinveniamo in precedenti quali l'incisione del *Furore* che Jacopo Caraglio aveva realizzato su disegno di una "notomia secca" di Rosso Fiorentino (ca. 1520–1539; fig. 9).⁵⁹

Dopo i versi dedicati alle figure di scorticati che gli spettatori del *Giudizio Universale* potevano osservare nel registro infernale dell'opera, la madrigalesca ritrovata si sofferma brevemente a considerare un'altra novità dell'invenzione di Zuccari: quella dell'insolita rappresentazione di "porci con le corna", che, secondo l'autore, con la loro "novità" rendevano più adorna la "selva aspra e fera" che faceva da sfondo alle creature (vv. 47–49). Uno strano cinghiale dalle lunghe corna è in effetti la creatura che il pittore, discostandosi dall'iconografia messa a punto da Borghini, aveva eletto a contrassegno di quella zona dell'Inferno in cui vengono puniti i lussuriosi (fig. 10).⁶⁰ Il parere del rimatore sul fantasioso ibrido animalesco sembra dare adito a un piccolo e apparentemente ironico attestato di stima nei confronti dell'opera di Zuccari – quasi che l'unica cosa buona che il pittore marchigiano era riuscito a dipingere nel suo gigantesco *Giudizio* fosse il porco in questione, risultato di un apprezzabile capriccio inventivo. L'interesse che il poeta manifesta nei confronti dell'ibrido zuccariano risulta, in ogni caso, inquadrabile in una fase storica in cui venne prestata grande attenzione al tema dell'*inventio* figurativa di creature che combinavano parti di animali appartenenti a specie diverse. Sulla scorta delle *auctoritates* classiche di Vitruvio, che nel *De architectura* aveva contestato l'uti-

⁵⁹ La citazione è desunta dalla descrizione che Vasari fornì dell'incisione nella vita di Marcantonio Raimondi; si veda *ibidem*, V, p. 424. Per un'eccellente analisi dell'opera si rimanda allo studio di Stephen Campbell, "Fare una Cosa Morta Parer Viva": Michelangelo, Rosso, and the (Un)Divinity of Art", in: *The Art Bulletin*, LXXXIV (2002), pp. 596–620: 600–605.

⁶⁰ Gli animali-simbolo del peccato sostituiscono, nell'invenzione di Zuccari, le mostruose bocche dell'Inferno a carattere animalesco che erano state previste da Borghini. Nel programma originale del *Giudizio*, il settore infernale deputato alla punizione dei lussuriosi era ad esempio indicato da una bocca teratomorfa di caprone; si veda Acidini Luchinat (nota 32), pp. 30–



lizzo di tali immagini, e di Orazio, che al tema aveva dedicato la parte iniziale della sua riflessione sull'*ut pictura poësis*, l'argomento era in effetti divenuto oggetto di profonde riconfigurazioni critiche nella letteratura artistica di questi anni.⁶¹ Accanto alle ricorrenti discussioni nell'ambito degli scritti specificamente dedicati al genere delle grottesche, il problema era ad esempio stato dibattuto da Giovanni Andrea Gilio nel dialogo *Degli errori e degli abusi de' pittori* (1564). Gilio aveva fatto della libertà di creare figure fuori dall'ordine di natura, quali appunto gli "animali scontraffatti" non esistenti nella realtà, una prerogativa del "pittore poetico", investito della licenza inventiva postulata dai versi oraziani. Questa tipologia di artista poteva creare simili immagini senza trasgredire ai limiti del decoro: una possibilità invece preclusa a quel "pittore storico" che, chiamato a rappresentare la verità della Scrittura, era tenuto a rifuggire dalla rappresentazione di "cose che non sono né possono essere". Per Gilio, le capricciose creazioni animalesche erano dunque ammissibili come "ornamento de la pittura" in dipinti di genere poetico ma non in un'opera dal carattere storico come il *Giudizio Universale* di Michelangelo.⁶² Il pur ironico apprezzamento che l'autore della madrigalesca riserva a questo genere di figurazioni nel *Giudizio* zuccariano registra allora l'evoluzione in atto, riguardo a tale problema, dell'attitudine critica prevalente nel quadro della cultura della Controriforma. Essa sembra infatti anticipare quella piena legittimazione di un proteiforme capriccio inventivo che avrebbe ispirato, sul finire del secolo, le riflessioni di Gregorio Comanini, apologeta dell'arte di Arcimboldo.⁶³

33. Un'altra creatura ibrida presente nelle pitture zuccariane è l'asino con la schiena di cammello del settore nord, simbolo di accidia.

⁶¹ I passaggi che discutono il tema sono: Orazio, *Ars Poetica*, I–10, e Vitruvio, *De architectura*, VII.5.3–4.

⁶² Si veda la lunga disquisizione in Giovanni Andrea Gilio, "Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie", in: *Trattati d'arte del Cinquecento* (nota 2), II, pp. I–115: 15–17.

⁶³ Per una trattazione della ridefinizione tardo-cinquecentesca dei giudizi critici intorno al tema delle creature fantastiche e mostruose, in stretto rapporto alla riflessione sull'*ut pictura poësis*, si rimanda alle classiche pagine di Carlo Ossola,

Dopo la discussione dei "porci con le corna", la poesia (vv. 50–57) sviluppa poi un capo di imputazione che trova riscontro nella prima delle due madrigalesse del Lasca sulla cupola: quello della cattiva leggibilità del *Giudizio Universale*, risultato della sua grande distanza da terra. Come già segnalato, nel testo grazzianiano l'osservazione in merito a un'opera situata "in così alto loco" da far sì che di essa non fosse possibile vedere alcunché era funzionale a spiegare come le eccellenti doti da disegnatore e colorista di Zuccari non si fossero tradotte in un capolavoro. Per il nostro autore, al contrario, la scarsa perspicuità delle pitture collocate nelle zone superiori dell'intradosso era il risultato dell'imperizia del pittore marchigiano. A dispetto degli accorgimenti prospettici e dimensionali adottati nelle figure del *Giudizio Universale* per ovviare al problema della loro straordinaria distanza dallo spettatore,⁶⁴ secondo il poeta la zona superna dei dipinti zuccariani risultava del tutto inintelligibile. A suo dire, per chi non era "lassù da loro accanto" (cioè sul ballatoio del tamburo) sarebbe stato necessario collocare "quattro lanternone" davanti alle immagini di santi per poter discernere "se si sono huomini o donne", oppure "colonne / o stipiti appoggiati ritti al muro".

L'ironia di questi versi si appunta su differenti aspetti dell'invenzione zuccariana. L'immagine delle "lanternone" da utilizzarsi per rendere leggibili le figure di santi offre anzitutto una spiegazione paradossale e burlesca al tema dei quattro "candellierj" che Zuccari, come si è detto, aveva deciso di introdurre ex novo nel programma del *Giudizio Universale* (figg. IO, II). Veni-

Autunno del Rinascimento: "Idea del Tempio" dell'arte nell'ultimo Cinquecento, Firenze 2014 (ma prima edizione 1971), pp. 31–103. Per una messa a punto del problema in relazione al corpus di scritti di Comanini, si veda Alice Rossi, "Gli Affetti della Mistica Theologia di Gregorio Comanini: credibile poetico e capriccio arcimboldesco", in: *Annali di critica d'arte – Quaderni dei Seminari*, XI (2015), pp. 47–68.

⁶⁴ Zuccari stesso avrebbe illustrato tali soluzioni ne *L'idea de' pittori, scultori, et architetti*, pubblicato nel 1607. Cfr. *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, a cura di Detlef Heikamp, Firenze 1961, p. 261: "Ma le maggior figure, e di maggior numero, e quantità insieme sono quelle della gran Cupola di Santa Maria del Fiore in Fiorenza, le quali sono di grandezza di quaranta piedi, & più



10 Federico Zuccari,
Giudizio Universale,
punizione del peccato
di lussuria, particolare.
Firenze, Duomo, cupola



11 Federico Zuccari,
Giudizio Universale,
candeliere nella zona di
racordo tra la punizione
del peccato di ira e la
resurrezione dei corpi.
Firenze, Duomo, cupola

vano così a essere piegati a una funzione decisamente prosaica quei simboli di vita eterna che l'artista aveva intercalato, in corrispondenza alle linee di raccordo tra le vele nel registro basamentale, alle immagini di danza offerte dalle figure di *écorchés*. A essere accusate di scarsa leggibilità erano poi, a mio avviso, due distinte serie di immagini. Da un lato, il rimatore intendeva fare riferimento a quelle varie schiere di santi che popolano i settori dell'intradosso da cui Zuccari aveva cominciato a lavorare, riprendendo l'opera rimasta interrotta alla morte del predecessore, ovvero la terza fascia latitudinale dall'alto della vela di nord-ovest (rappresentante le vergini e i santi fondatori di ordini religiosi), est (contenente, fra l'altro, le figure dei santi patroni della città di Firenze) e sud-est (con le rappresentazioni di santi martiri; fig. I2). Dall'altro lato, però, l'allusione a quei personaggi del registro paradisiaco che “parian colonne / o stipiti appoggiati ritti al muro” potrebbe in effetti non fare propriamente riferimento, secondo la lettera del testo, a delle immagini di beati. Mi pare verosimile che essa indichi invece, con una designazione traslata, la sequenza longitudinale di angeli che si dispiega al di sotto di ciascuno degli otto angoli dell'illusionistica architettura nella parte sommitale della cupola, vale a dire il tabernacolo con i ventiquattro vegliardi dell'Apocalisse. La verticalità immobile di questi putti, realizzati da Zuccari e dai suoi collaboratori con una tecnica a monocromo in

toni giallo-arancio che contribuisce ad annullarne gli effetti di oggetto, fornisce innegabilmente l'impressione di una serie di colonne addossate alle pareti dell'intradosso (fig. I3).⁶⁵

Anche la sezione conclusiva della madrigalessa (vv. 58–70) sviluppa molteplici atti d'accusa nei confronti del *Giudizio* zuccariano. Dopo aver censurato la scarsa perspicuità delle immagini di santi dipinte dall'artista, la critica si concentra su quelle figure di beati che risultavano invece meno illeggibili delle altre. Il poeta dichiara di avere ricevuto l'impressione che esse volessero dirgli di essere lì per riempire e soddisfare meglio lo sguardo dello spettatore: impressione rivelatasi però ingannevole.⁶⁶ L'attenzione del rimatore si focalizza in modo particolare sull'effigie di san Francesco, facilmente identificabile in virtù dei consueti attributi iconografici – saio bruno, cingolo e stigmate sulle mani – in primo piano nel gruppo di fondatori di ordini religiosi nel settore di nord-ovest della cupola.⁶⁷ Resta nondimeno dubbio, per chi scrive, il significato dell'espressione che l'autore utilizza per irridere l'immagine del beato di Assisi: di essa si sostiene che, osservata da terra, presentasse un “viso di tedesco”, dai tratti simili a quelli di chi l'aveva dipinta. L'osservazione del poeta costituisce certo una ripresa del luogo comune dell'automimesi dell'artista, compendiato nel celebre proverbio fiorentino per cui “ogni pittore dipinge sé”.⁶⁸ Essa è però magari, allo

di trecento in numero di tal grandezza [...]; e tutto fece necessariamente l'accorto Pittore le figure di tal straordinaria grandezza, per l'altezza grandissima di detta Cupola, e per la distantia della vista, che dabasso al piano del Tempio rapresentino al naturale, e poco più come conuiene à sì gran machina.”

⁶⁵ A riprova di tale impressione, si veda Acidini (nota 31), p. 46: “interessante [...] è la soluzione delle linee di confine tra un settore e l'altro, subito sotto il Tabernacolo con i ventiquattro Seniori, in forma di colonna ovvero striscia verticale di mezze figure d'angeli oranti, costruiti di materia luminosa gialla e ranciata.” La descrizione della madrigalessa mi pare senz'altro più calzante in rapporto a questi putti piuttosto che a quei veri e propri angeli-telamoni che, subito sopra di loro, sorreggono il tabernacolo: tali elementi non appaiono infatti “ritti al muro”, in virtù delle loro dinamiche pose osservate di sottinsù.

⁶⁶ Il predicato “ho abagliato”, al v. 60, vale lo stesso che l'espressione contemporanea “ho preso un abbaglio”. Per questo uso del verbo, si veda *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di Salvatore Battaglia, Torino 1961, I, s.v. abbagliare, no. 8. Per l'accezione di “soddisfare e riempire” del verbo che dipende da “ho abagliato”, si veda *ibidem*, s.v. adempire, no. I.

⁶⁷ Si ricordi a questo proposito come, nelle compagini di beati costituite dal Popolo di Dio (nella vela ovest), dai sovrani della terra (nella vela di sud-ovest), e dai fondatori di ordini religiosi, Federico Zuccari avesse poi scelto di inserire i ritratti di personalità contemporanee, secondo una volontà rappresentativa fortemente attualizzante che non trovava riscontro nel progetto vasariano. Si vedano, a tal riguardo, Heikamp (nota 9), pp. 49–51 e 61, Acidini (nota 7), pp. 81sg., ed *eadem* (nota 9), pp. 81–89.

⁶⁸ Sulla storia e i significati dell'adagio, attestato in area fiorentina a par-



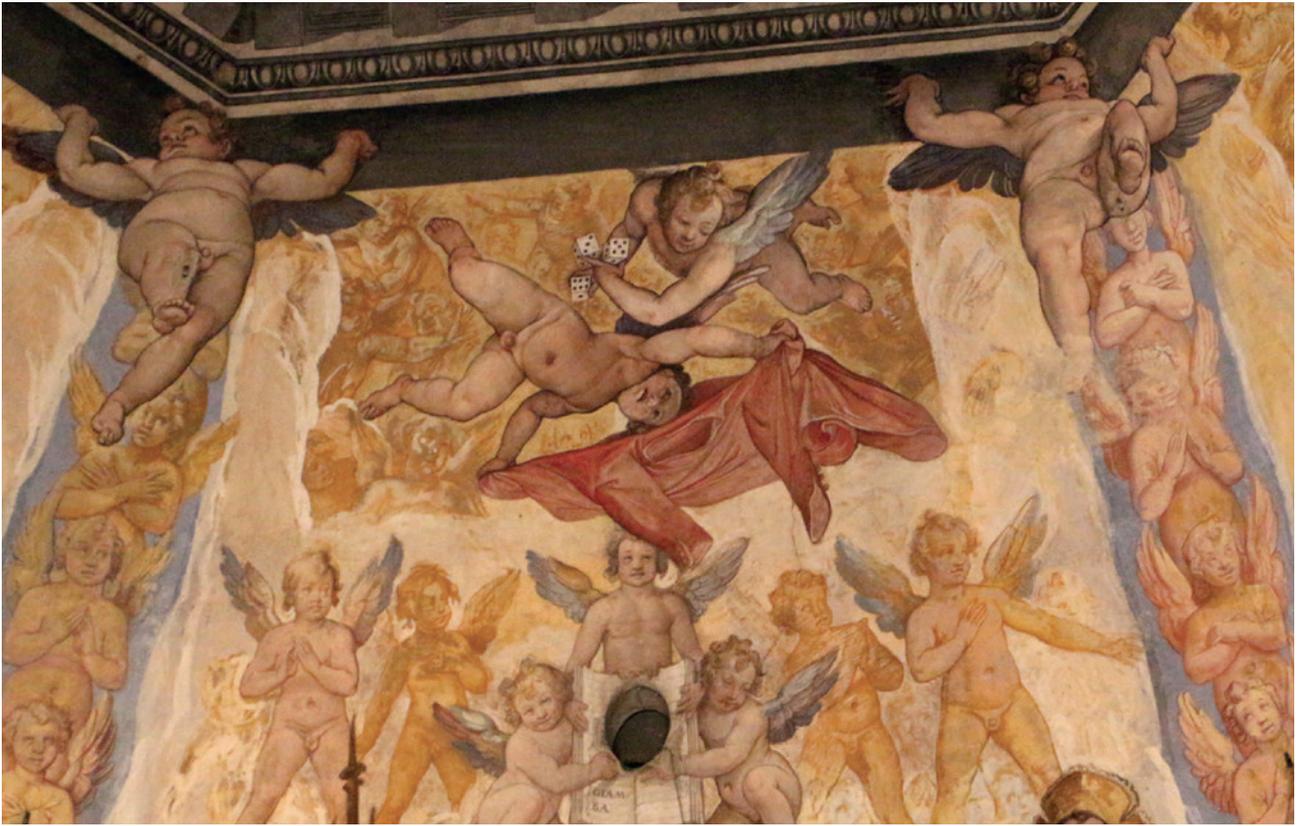
12 Federico Zuccari, *Giudizio Universale*, santi martiri. Firenze, Duomo, cupola

stesso tempo, il risultato di uno sguardo che non si lasciava sfuggire una tenue similitudine esistente tra la fisionomia del giovane santo dalla corta barba castana e quella dell'autoritratto che Zuccari aveva collocato non lontano (fig. 14). In posizione dominante nella parte superiore del gruppo del Popolo di Dio, nella terza fascia dall'alto della vela ovest dell'intradosso, l'artista è ben distinguibile all'immediata sinistra della serie dei fondatori di ordini religiosi. La presenza della tavolozza dei colori, sorta di attributo iconografico nella mano sinistra del pittore, garantisce infatti la possibilità di riconoscere il ritratto an-

che per chi non possa leggere, da terra, l'iscrizione identificativa sul colletto della giubba gialla che egli indossa. Possiamo anzi immaginare che la prossimità al santo di Assisi (fig. 15) potesse essere sfruttata dal poeta per una stoccata burlesca su quella certa aria di somiglianza tra le due figure, che forse intendeva prendere a speciale bersaglio l'analoga foggia germanica di barba e baffi.⁶⁹ Sorge tuttavia il sospetto che il comune carattere "tedesco" ascrivito alle due effigi potesse costituire una presa in giro di Zuccari quale pittore rozzo, sgraziato e di marca gotica, stante la pervasiva connotazione negativa che il termine assu-

tire dal secondo Quattrocento, si veda da ultimo Philip Sohm, *The Artist Grows Old: The Aging of Art and Artists in Italy, 1500–1800*, New Haven/Londra 2007, pp. 40–46.

⁶⁹ Si confrontino, a tal proposito, le parole che Ludovico Dolce attribuisce all'Aretino nel "Dialogo della pittura" (cit. da *Trattati d'arte del Cinquecento* [nota 2], I, pp. 141–206: 166): "Né restò ancora di dare a' Giudei



13 Federico Zuccari, *Giudizio Universale*, zona degli angeli. Firenze, Duomo, cupola

meva nella coeva letteratura artistica e, in modo particolare, nelle *Vite* vasariane.⁷⁰

Quale che sia il preciso significato dell'appunto sull'analogia tra l'autoritratto zuccariano e il san Francesco, a dire dell'autore della madrigalesa nessuna persona trovava motivo di compiacersi di quest'ultima figura. Ma, secondo il poeta, maggiore indignazione suscitava nei fiorentini un'altra colpa del pittore marchigiano: quella di aver commesso

un vero e proprio delitto di lesa maestà artistica ai danni dell'architettura di Brunelleschi. Sviluppando argomentazioni presenti anche nella seconda poesia grazzianiana (vv. 49–54), i versi finali della madrigalesa denunciano come la decorazione pittorica avesse sottoposto a un grottesco effetto di ribassamento prospettico quella che un tempo era stata una struttura di ariosa e slanciata eleganza, ormai ridotta a sembrare un catino da bucato affetto da nanismo,

effigie pur da tedeschi, con que' mostacchi e capigliature bizzarre ch'essi portano."

⁷⁰ Sulla ricezione della 'gotica' maniera tedesca, si veda da ultimo lo studio di Markus Brandis, *La Maniera Tedesca: Eine Studie zum historischen Verständnis der Gotik im Italien der Renaissance in Geschichtsschreibung, Kunsttheorie und Baupraxis*,

Weimar 2002. Per una classica trattazione del tema, si rimanda a Erwin Panofsky, "Das erste Blatt aus dem 'Libro' Giorgio Vasaris: Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance; mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis", in: *Städel-Jahrbuch*, VI (1930), pp. 25–72.



14, 15 Federico Zuccari, *Giudizio Universale*,
Popolo di Dio e santi fondatori di ordini religiosi.
Firenze, Duomo, cupola

oppure uno di quei vasi di rame in cui si lavavano a caldo i panni sporchi. Con l'immagine di una "concuia nana / o ver una caldaia da lavar lana", che trova puntuale rispondenza nel "catinaccio da lavare i piedi / od una conca da bollir bucati" del Lasca, l'autore termina la sua requisitoria contro il *Giudizio Universale* di Zuccari: una chiusa che sprigiona tutta la vis comica di un aggettivo, "nano", già adoperato da

Vasari per indicare la deformazione visiva risultante all'opera d'arte dalla mancata osservanza delle leggi di correzione prospettica in rapporto alla distanza dallo spettatore,⁷¹ ma soprattutto un *explicit* che attinge alle risorse espressive di una lingua di marca popolaresca e alla forza icastica di metafore derivate dai settori più prosaici della realtà quotidiana.⁷² E il gusto gioiosamente beffardo di questi versi è tale che,

⁷¹ Si considerino ad esempio gli accorgimenti da adottare circa le dimensioni delle statue che l'aretino propone nella teorica della scultura delle *Vite* giuntine (Vasari [nota I], I, "Che cosa sia la scultura e come siano fatte le sculture buone, e che parti elle debbino avere per essere tenute perfette", p. 85): "Debbesi oltre di questo considerare che quando le statue vanno in un luogo alto e che abasso non sia molta distanza da potersi discostare a giudicarle da lontano [...] che così fatte figure si debbon fare di una testa

o due più di altezza. E questo si fa perché quelle figure che son poste in alto si perdono nello scórto della veduta, stando di sotto e guardando allo insù, onde ciò che si dà di accrescimento viene a consumarsi nella grossezza dello scórto, e tornano poi di proporzione, nel guardarle, giuste e non nane, ma con bonissima grazia." Sull'uso di questo aggettivo, cfr. anche Ostrow (nota 4), pp. 280sg.

⁷² Il tono della chiusa e il genere di metafore che essa adopera sono elemen-

per il lettore di oggi, risulta difficile sfuggire all'impressione che nella loro immaginifica sarabanda di catini, conche e vasche da bucato si trasfigurasse il sogno di lavare via quelle pitture dal capolavoro di Brunelleschi.⁷³

I miei più sentiti ringraziamenti vanno a Jonathan Nelson, Massimiliano Rossi, Patrizia Tosini, Samuel Vitali e Ortensia Martínez, che hanno letto diverse versioni di questo articolo e fornito un'importante serie di commenti e consigli. Sono poi molto grata a Michael Cole e Fabian Jonietz per rilevanti indicazioni e suggerimenti di lettura, e a tutti i partecipanti al seminario del novembre 2016 del Labor del Kunsthistorisches Institut in Florenz, in occasione del quale ho presentato alcuni aspetti del presente contributo, per le utili osservazioni e domande.

ti tipici del filone delle poesie in biasimo di opere d'arte. Si veda Spagnolo (nota 3), p. 324, che parla appunto, in merito a questa tradizione, di un "linguaggio [...] ostentatamente popolare, nutrito di quelle immagini attinte dal mondo quotidiano più umile e semplice".

⁷³ Per la recente scoperta di una poesia burlesca di metà Seicento che, criticando una serie di stucchi di Pietro da Cortona per la cattedrale fiorentina, offre una comparabile declinazione burlesca del ricorrente sogno di scialbatura della cupola, si veda Massimiliano Rossi, "Stuccasti sì, ma troppo al fin stuccasti": un 'conpetto' di Pietro da Cortona per Santa Maria del Fiore", in: *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, a cura di Machtelt Israëls/Louis A. Waldman, Milano 2013, I, pp. 622–629.

Appendice

Il testimone che reca la madrigalezza ritrovata, il codice Magliabechiano VII.I293, è un manoscritto cartaceo e composito, in quarto, legato in cartone, di 193 carte. Sul foglio di guardia si legge il titolo *Poesie varie di vari*. A dispetto del titolo, il volume è più propriamente descrivibile come una miscellanea di prosa e versi perlopiù in volgare, sebbene non manchino testi in latino. I materiali che esso contiene risalgono al XVI e al primo decennio del XVII secolo, e sono redatti da diverse mani. Numerosi i testi adespoti, ma tra gli altri autori presenti con versi o prose nella miscellanea si segnalano i nomi di Curzio Marignolle, il Lasca, Laura Battiferri degli Ammannati, Luigi Alamanni, Lionardo Salviati, Raffaello Gualterotti, Gabriello Chiabrera e Torquato Tasso. La madrigalezza in esame è a fol. 43r–44r del codice, ed è vergata da una mano tardo-cinquecentesca che non compare altrove all'interno del manoscritto.

Nel pubblicare il componimento, accenti, apostrofi e punteggiatura sono stati conformati all'uso moderno; la resa grafica del raddoppiamento fonosintattico è stata eliminata; la -i- diacritica superflua è stata soppressa. Segue criteri moderni anche l'alternanza fra lettere maiuscole e minuscole.

Sopra la cupola

Pur s'è visto una volta quel che tanto
ciaschun bramato ha di veder un tempo
et con agio, et con tempo
s'è rimirato il Paradiso santo
5 che per più richo manto
nella cupola dentro si è dipinto,
e poi tutto l'Inferno a piede cinto
di fuoco e fiamme ardenti,
con dragoni e serpenti
10 da fare spaventar chiunque le scorge,
ma per quanto a l'orechio il suon mi porge
del vario vulgo errante
fra tante chiere e tante
di santi che lassù dipinti sono
15 quasi nulla di buono
par che dica ciaschun havervi visto.
Io, per me, tutto quanto me ne atristo
e duolmi del pittore
che con sì poco honore
20 consumato habbia già presso a cinque anni,
ma io non credo punto che si affanni,
anzi gli paia haver fatto gran prove.
O Giorgio dove sei? Che non ti trove
a vedere storpiato
25 quel bel principio ch'era cominciato

dalle tue dotte mani,
che seben più lontani
da terra son, que' primi otto profeti
da intendenti et discreti
30 tenuti son una cosa gentile.
Ma ingegno più sottile
bisognava a finir l'alto lavoro,
o veramente far un ciel di stelle
ch'apparivan più belle
35 assai di questo Inferno e questo cielo,
che per rispetto al principio par ch'un velo
habbia coperto tutto il circuito,
tanto è più scolorito
il modo del dipigner che tu usi,
40 o Federigo. E chi fia che si scusi
se l'opera si vede manifesta?
Basta ch'in ogni testa
delle grotti d'Inferno hai messo un mostro
di notomia per adornare il chiostro
45 degli spiriti maligni: stran vedere
fanno qua giù di terra, al mio parere;
ma i porci con le corna
per novità dimostran più adorna
quella selva aspra e fera.
50 Ma ritorniamo alla più alta sfera
del Paradiso, che non si discerne;
credo bisognerà quattro lanternone
per appiccar dinanzi a ogni santo,
che chi non è lassù da loro accanto
55 non vede se si sono huomini o donne:
certi parian colonne
o stipiti appoggiati ritti al muro.
Qualcun ve n'è, che non è tanto oscuro:
ho abagliato che mi voglia dire
60 che vien più a adempire
l'ochio, come sarebbe un San Francescho,
che di quaggiù ha viso di tedesco,
che par somigli proprio chi lo ha fatto,
tal che nessun non resta sodisfatto,
65 anzi par che si sdegni
a non poter veder sì grand'altezza
di che la vista era per tempo avezza;
hor par tutta abassata
o diventata una concucia nana,
70 o ver una caldaia da lavar lana.

Antonius scribebat

Abstract

The Florentine audience's proclivity towards a merciless criticism of local artworks was a well-established commonplace in the art-historical discourse of sixteenth-century Florence. Besides, the contested reception of major artistic enterprises in that scene resonates with the topos of a city possessing, as Don Vincenzio Borghini put it, "a good eye" and "a malevolent tongue". A case in point is the public's response to the ambitious *Last Judgement* in Brunelleschi's cupola of Santa Maria del Fiore. Begun by Giorgio Vasari in 1572 and completed seven years later by Federico Zuccari, the pictorial cycle notoriously attracted scathing attacks from contemporary spectators, and exposed the Marchigian painter to a critical massacre that would deeply affect his career and reputation. To date, however, no known source preserved the voice of the most vitriolic detractors of Zuccari's main Florentine commission. By examining a newly discovered poem on the *Last Judgement*, the article sets out to illuminate key aspects of the work's early reception, while also investigating how the visual analysis skills of a contemporary Florentine beholder could translate into a comic and perceptive art criticism in verse.

Referenze fotografiche

Livio Andronico: fig. 1. — Francesco Bini: figg. 2–5, 10–14. — Da Spectacular Bodies: The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now, cat. della mostra, a cura di Martin Kemp/Marina Wallace, Berkeley 2000: fig. 6. — Da Andrea Vesalio, De humani corporis fabrica libri septem, Basilea 1543: figg. 7, 8. — The Metropolitan Museum of Art, New York (public domain): fig. 9. — Da Cupola di Santa Maria del Fiore (nota 7): fig. 15.