

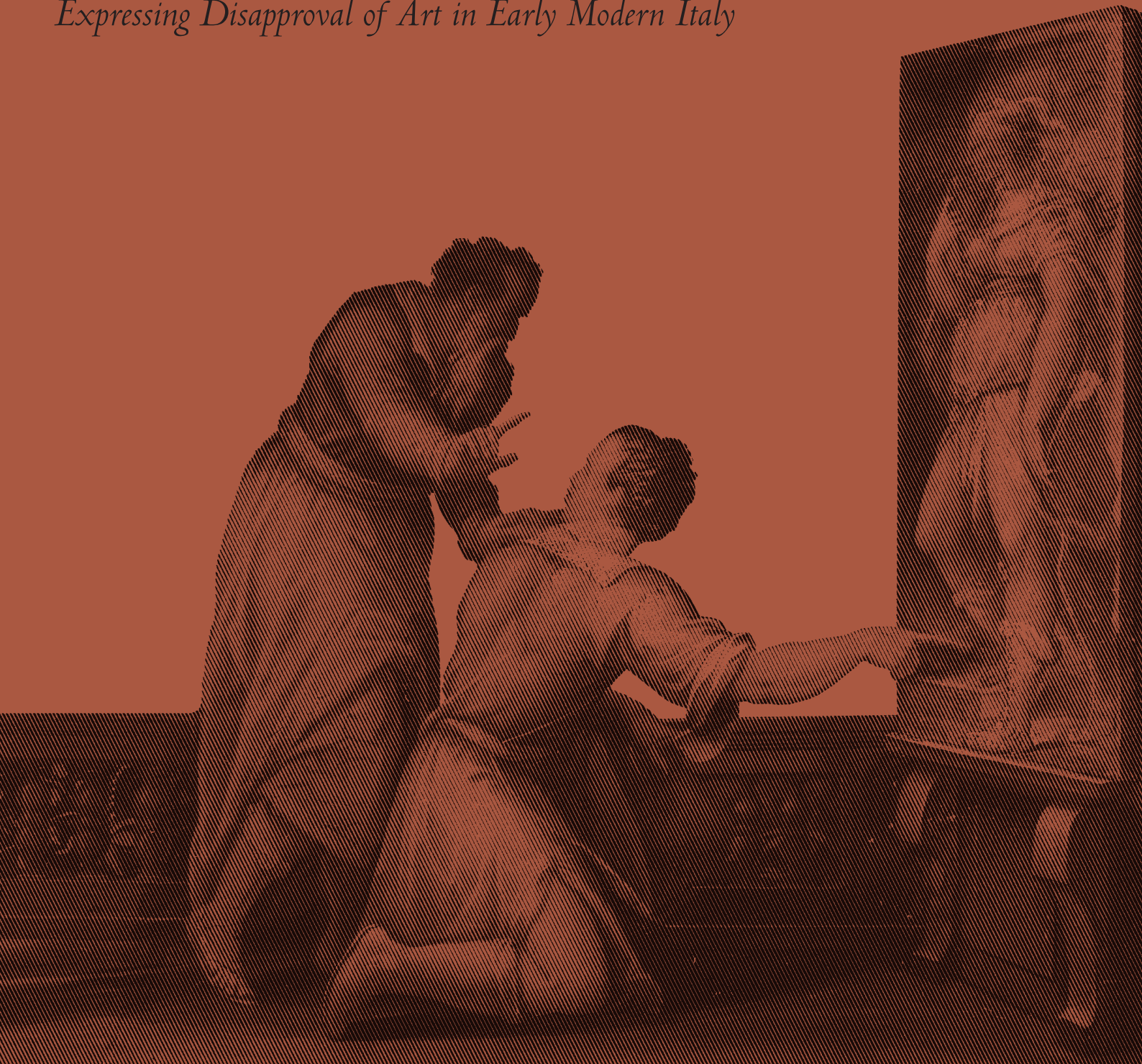
MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ



LXIII. BAND — 2021
HEFT I

Bad Reception

Expressing Disapproval of Art in Early Modern Italy



Bad Reception: Expressing Disapproval of Art in Early Modern Italy

edited by Diletta Gamberini, Jonathan K. Nelson, Alessandro Nova

Redaktionskomitee | Comitato di redazione
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

Redakteur | Redattore
Samuel Vitali

Editing und Herstellung | Editing e impaginazione
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Die Redaktion dankt den Peer Reviewers dieses Heftes
für ihre Unterstützung | La redazione ringrazia i peer
reviewers per la loro collaborazione a questo numero.

Graphik | Progetto grafico
RovaiWeber design, Firenze

Produktion | Produzione
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und
können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen
werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza
quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento
o singolarmente presso:
Centro Di edizioni, Via dei Renai 20r
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666,
edizioni@centrodi.it; www.centrodi.it.

Preis | Prezzo
Einzelheft | Fascicolo singolo:
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des
Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-
Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos.
I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen
Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono
la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:
c/o Schuhmann Rechtsanwälte
Ludwigstraße 8
D-80539 München
foerdereverein@khi.fi.it; www.khi.fi.it/foerdereverein

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten
online abrufbar über JSTOR (www.jstor.org).
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online
su JSTOR (www.jstor.org) per gli abbonati al servizio.

_ 3 _ Diletta Gamberini -
Jonathan K. Nelson
Preface

_ 7 _ Alessandro Nova
Bad Reception in Early Modern
Italy: An Introduction

_ 15 _ Jonathan K. Nelson -
Richard J. Zeckhauser
Italian Renaissance Portraits
that Disappoint: Isabella d'Este,
Francesco del Giocondo, and
Other Displeased Patrons

_ 33 _ David Ekserdjian
Bad Reception and the
Renaissance Altarpiece

_ 47 _ Chiara Franceschini
Giudizi negativi e stime
d'artista nel mondo di Vasari
e Michelangelo

_ 71 _ Diletta Gamberini
The Fiascos of Mimesis:
Ancient Sources for Renaissance
Verse Ridiculing Art

_ 83 _ Maddalena Spagnolo
Effimere saette: sfide e limiti
di una *Kunstliteratur* satirico-
burlesca

_ 99 _ Paolo Celi
“Che non l'arebbe fat'a pena
Cuio”. Porte, apparati e
facciate fiorentine in tre testi
pasquineschi dello Zoppo
Carrozziere e dell'Etrusco

_ 115 _ Sefy Hendler
“Broken into pieces and its
head thrown into the square”:
The Numerous Failures of
Michelangelo's Bronze Statue
of Pope Julius II

_ 127 _ Raymond Carlson
Epistolary Criticism,
the Minerva Christ, and
Michelangelo's *Garzone* Problem

_ 147 _ Gail Feigenbaum
Vulgarity and the Masterly
Manner: Annibale Carracci
Cites His Sources



1 Giorgio Vasari e collaboratori,
Apelle e il ciabattino, ca. 1572.
Firenze, Casa Vasari, sala grande

GIUDIZI NEGATIVI E STIME D'ARTISTA NEL MONDO DI VASARI E MICHELANGELO

Chiara Franceschini

Assimilando ironicamente la normatività artistica a quella teologica, Ernst Gombrich ci ha invitato a studiare la norma visiva attraverso la critica negativa: la tradizione dell'estetica normativa ("the classical tradition of normative aesthetics") avrebbe formulato le sue prime regole anzitutto come "a catalogue of sins to be avoided", simile ai dieci comandamenti ("do *not* use too much gold", "do *not* seek out difficult postures for their own sake" eccetera).¹ Prima ancora che in enunciazioni generali, la critica negativa è tuttavia osservabile in specifici casi di *bad reception* attestati da fonti di vario tipo (lettere, testi letterari, documenti legali) e che talvolta non conosciamo di prima mano ma solo da una rielaborazione posteriore. Questa varia e stratificata tipologia di fonti e linguaggi apre una questione ancor più basilare: quella di capire *a chi*, di volta in volta, fosse riconosciuto il diritto a giudicare l'arte. Non si tratta

di una questione secondaria, se, seguendo Gombrich, supponiamo che in certi contesti l'impatto della critica negativa abbia avuto un peso sulla formazione di una più generale norma estetica.

La prima parte di questo articolo si misurerà con questa domanda, mostrando come nel Cinquecento si sia sviluppata una contesa tra diversi attori (artisti, committenti, letterati e altre autorità) in merito al diritto di giudicare l'arte e, quindi, di orientare le preferenze di un pubblico sempre più interessato alle novità artistiche. In secondo luogo, attraverso la rilettura di alcune 'recensioni' negative inserite da Giorgio Vasari nella terza parte delle *Vite* (ovvero nelle biografie a lui più vicine cronologicamente) nell'edizione del 1568, mi chiederò se dal confronto di questi brani emerga o meno un filo conduttore, ovvero una norma che sottende alla critica negativa vasariana.² Mi sof-

¹ Ernst H. Gombrich, "Norm and Form: The Stylistic Categories of Art History and Their Origins in Renaissance Ideals", in: *idem*, *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, Londra 1966, pp. 81–98: 89.

² Non esiste una trattazione complessiva della critica negativa in Vasari; ma cfr. Ernst H. Gombrich, "The Leaven of Criticism in Renaissance Art", in: *Art, Science, and History in the Renaissance*, a cura di Charles S. Single-

fermerò in particolare su una serie di critiche rivolte a opere pubbliche o semi-pubbliche che, con un'eccezione, furono eseguite a Roma tra il 1520 e il 1568. La selezione effettuata non comprende tutti i brani relativi a ricezioni negative inclusi nella terza parte delle *Vite*; tuttavia, mentre diversi degli altri esempi riguardano reazioni di patroni, gli esempi scelti sembrano rispecchiare posizioni dello stesso Vasari. Infine, attraverso la rilettura della controversa ricezione degli affreschi di Daniele da Volterra nella Cappella Della Rovere, il saggio rifletterà sul rapporto tra l'evoluzione delle pratiche di valutazione di un'opera d'arte e l'emergere della figura dell'artista 'critico' (Vasari) e 'giudice' (Michelangelo).

“Quod cecus non iudicat de colore”: stime d'artista

Come noto, fin dai secoli centrali del Medioevo artisti e committenti erano legati da mutue pratiche contrattuali, che stabilivano, oltre ai tempi e compensi per la realizzazione delle opere, spesso anche le loro forme.³ Nei casi in cui tali rapporti siano documentati da carteggi, questi registrano una gamma di reazioni, talvolta anche negative, espresse dai committenti o dai loro mediatori.⁴ In caso di controversie da dirimere, di incidenti di percorso o per una varietà di circostanze particolari, inclusa anche l'insoddisfazione di una delle parti, poteva rendersi necessaria una stima dei

lavori eseguita da arbitri appositamente nominati, che poteva avvenire in corso d'opera o ad opera ultimata, specialmente nel caso di commissioni pubbliche, ma non solo.⁵ Già dal tardo Medioevo, queste procedure di controllo della qualità di un lavoro (lodo, stima o arbitrato) al fine di confermarne il prezzo erano diventate una pratica corrente, che prevedeva, di solito, la nomina di due periti (uno per parte) ed era controllata dalle corporazioni o dai committenti.⁶

Nel Quattrocento sono attestate reazioni da parte di artisti al valore stabilito da queste commissioni, ma sembra che solo a partire dalla fine del Quattrocento l'arbitrato sia stato affidato esclusivamente ad artisti svincolati dalle corporazioni, secondo un'evoluzione che sembra coincidere col cambiamento del loro status sociale.⁷ Una notevole protesta nei confronti di sottovalutazioni espresse da non periti riguardò il polittico che doveva includere la *Vergine delle Rocce* commissionata nel 1483 a Leonardo. Leonardo e Ambrogio de Predis, ritenendo di essere sottopagati dagli “scholari” della Confraternita della Concezione a Milano, si appellarono all'autorità politica (1491–1493).⁸ Da notare è il linguaggio col quale, in un documento formale, i pittori esprimono le motivazioni che li legittimano a chiedere una nuova stima, sotto minaccia di ritirare il dipinto di Leonardo per venderlo ad altri: poiché i membri della confraternita “non sono in talibus experti, et quod cecus non iudicat de

ton, Baltimora 1967, pp. 3–42: 18–20, e Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari: Art and History*, New Haven, Conn./Londra 1995, pp. 231–285: 231sg. (che però verte più sulla costruzione di giudizi positivi). Andrew Ladis, *Victims and Villains in Vasari's Lives*, Chapel Hill, N.C., 2008, esamina, come dichiara nella prefazione, “a few of the antiheroic characters in Vasari's grand scheme”, in particolare Baccio Bandinelli.

³ Hannelore Glasser, *Artists' Contracts of the Early Renaissance*, Londra 1977; Michelle O'Malley, *The Business of Art: Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*, New Haven, Conn./Londra 2005.

⁴ Come uno degli agenti di Isabella d'Este (Luigi Ciocca), che biasimò il dipinto da lei chiesto a Perugino prima che fosse finito: “havendo visto el cartone et poi el designato de la tela mi par una cara mercantia, et fa certe faune femine che hanno la gambe molto male proportionate et brute; et non vole esser correcto come sel fosse Iotto o altro supremo pictore” (lettera del 29 dicembre 1504, cit. da Fiorenzo Canuti, *Il Perugino*, Siena

1931, II, p. 224; *ibidem*, pp. 234–236, per la reazione negativa della marchesa alla ricezione del quadro).

⁵ Glasser (nota 3), pp. 187–201.

⁶ *Ibidem*, pp. 48sg.

⁷ Alessandro Conti, “L'evoluzione dell'artista”, in: *Storia dell'arte italiana*, I.2: *L'artista e il pubblico*, a cura di Giovanni Previtali, Torino 1979, pp. 115–263: 128sg., 151–155; Deborah Krohn, “Taking Stock: Evaluation of Works of Art in Renaissance Italy”, in: *The Art Market in Italy, 15th–17th Centuries*, atti del convegno Firenze 2000, a cura di Marcello Fantoni/Louisa C. Matthew/Sara F. Matthews-Grieco, Modena 2003, pp. 203–211; O'Malley (nota 3), pp. 101, 120–130 (tutti con bibliografia precedente).

⁸ Glasser (nota 3), pp. 208–270, 308–392; *Leonardo da Vinci: i documenti e le testimonianze contemporanee*, a cura di Edoardo Villata, Milano 1999, pp. 19–34, 72sg., 149–156, 187–194, 216–218, 224–226, 228–231. Per una discussione aggiornata della documentatissima e a oggi non del tutto

colore”.⁹ L'evidente conflitto di competenze viene sottolineato attraverso la citazione di un adagio antico, già attestato nella *Fisica* di Aristotele.¹⁰

Nella Firenze di Vasari questa volontà di svincolarsi da forme di controllo che implicavano giudizi espressi da non periti si era ormai affermata. Nelle *Vite* troviamo diversi riferimenti a stime eseguite da soli artisti,¹¹ mentre nelle *Ricordanze* questa evoluzione è esemplificata nel momento in cui è ricordata una vicenda chiave: l'affermazione di Vasari come pittore di dipinti d'altare a Firenze nel 1541, e più precisamente della “tavola della Concezione” per la Cappella Altoviti in Santi Apostoli.¹² Tre autorevoli artisti più anziani già abituati a incarichi del genere (Pontormo, Ridolfo del Ghirlandaio e Giovannantonio Sogliani, quest'ultimo probabilmente in quanto esperto del tema iconografico)¹³ furono scelti per valutarne il prezzo.¹⁴ Più avanti nel testo è ricordato Tiziano come perito incaricato di stimare, a Roma, due porte d'organo dipinte da Vasari per il cardinal Ranuccio Farnese.¹⁵ A proposito della tavola Altoviti Vasari precisa anche come né il prezzo, né i tempi di esecuzione fossero stati indicati nel contratto iniziale: rivendicando un certo margine di libertà, Vasari

ci informa che il prezzo (il valore dell'opera) sarebbe dipeso dal risultato.¹⁶

Questa messa ‘a giudizio’ di un'opera alla sua conclusione poteva tuttavia rivelarsi un'arma a doppio taglio, in quanto contribuiva ad allargare la platea dei potenziali giudici: non più solo artisti, ma anche intenditori di altra formazione. Il tema emerge dalla diffusione di altri aneddoti letterari di origine antica, in particolare quello pliniano di Apelle e il ciabattino. Nel 1546, Benedetto Varchi citò questo *exemplum* non per difendere un giudizio esclusivamente intra-artistico, ma invece per lodare i pittori che “propongono l'opera loro in publico” per esporle al “giudizio universale” ed emendarle in caso di biasimo.¹⁷ Vasari stesso volle tradurre pittoricamente questo aneddoto nella sala grande della sua casa fiorentina, affrescata dopo il 1570 (fig. 1): in un ciclo dedicato alla nobiltà della pittura e alla ricerca di perfezione da parte dell'artista, la reazione di Apelle alle improprie censure del calzolaio, ricordata anche da Giovanni Battista Adriani nella sua lettera pubblicata nella Giuntina, non dimostra tanto la necessità della critica quanto invece il tema del buono e cattivo giudizio e l'esclusiva prerogativa dell'artista di valutare quali siano le censure da accettare.¹⁸

risolta vicenda cfr. Carmen C. Bambach, *Leonardo da Vinci Rediscovered*, New Haven, Conn./Londra 2019, I, pp. 337–345.

⁹ *Leonardo da Vinci* (nota 8), p. 73.

¹⁰ Aristotele, *Fisica*, 2.I. Leonardo poteva conoscere l'adagio dalla versione latina di Guglielmo di Moerbeke (*Opera Aristotelis de naturalibus philosophia*, Venezia 1482, c. 7v).

¹¹ Cfr. gli esempi ricordati più avanti in corrispondenza delle pp. 56 e 64, ai quali si aggiungono riferimenti a stime più antiche, per esempio quella di Antoniazio Romano e di Niccolò Lanzilago padovano sulla Cappella Carafa di Filippino Lippi (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, pp. 564sg. [1550 e 1568]; *idem*, *Das Leben des Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Cosimo Rosselli und Alesso Baldovinetti*, a cura di Damian Dobrowski/Michael Hoff/Anja Zeller, Berlino 2019, p. 149, nota 40).

¹² Chiara Franceschini, “Captive Origins: Giorgio Vasari's *Tavola della Concezione* as a Manifesto for Artistic Success”, in: *The Renaissance of Origins: Beginnings, Genesis and Creation in the Art of the 15th and 16th Centuries*, atti del convegno Tel Aviv/Parigi 2018, a cura di Sefy Hendler/Florian Métrol/Philippe Morel, Turnhout 2021 (in corso di stampa).

¹³ Sibylle Appuhn-Radtke, “Thesenschrift und Merkbild – Franziskanische Katechese in der ‘Disputation über die Immaculata Conceptio’ von Giovanni Antonio Sogliani”, in: *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, atti del convegno Firenze 1989, a cura di Monika Cämmerer, Monaco di B. 1992, pp. 219–236: 231. Già nel 1524 Ridolfo del Ghirlandaio era stato scelto per valutare gli affreschi aretini di Marcillat: Tom Henry, “Arezzo's Sistine Ceiling: Guillaume de Marcillat and the Frescoes in the Cathedral at Arezzo”, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXIX (1995), pp. 209–257: 217, 247 e 255.

¹⁴ Giorgio Vasari, *Ricordanze, 1527–1573*, www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_ricordanze, c. 10r.

¹⁵ *Ibidem*, c. 15r. Su stime di Tiziano: Conti (nota 7), p. 155.

¹⁶ Vasari (nota 14), c. 10r.

¹⁷ Benedetto Varchi, “Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti” (1546), in: *Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma*, a cura di Paola Barocchi, Bari 1960–1962, I, pp. 56 e 372; Christiane J. Hessler, “‘Ne supra crepidam, sutor!’ Das Diktum des Apelles seit Petrarca bis zum Ende des Quattrocento”, in: *Fifteenth-Century Studies*, XXXIII (2008), pp. 133–150: 134.

¹⁸ Frederika H. Jacobs, “Vasari's Vision of the History of Painting: Fres-

In questo contesto, l'evento che più di ogni altro fece emergere le tensioni latenti, segnando il dibattito e legittimando definitivamente le incursioni dei 'non periti' nel campo della valutazione, fu la controversa ricezione del *Giudizio Universale* di Michelangelo. Tra il 31 ottobre 1541 (data della scoperta dell'affresco)¹⁹ e il 21 gennaio 1564 (data in cui fu deciso, in via di principio, di "coprire" gli affreschi nella cappella, in caso mostrassero "qualcosa di osceno o evidentemente falso" ["aliquid obscenum aut evidenter falsum"], così come la cancellazione di simili immagini "in altre chiese"),²⁰ questa discussione contribuì ad alterare le modalità di valutazione di opere d'arte per contesti sacri. La vicenda del *Giudizio*, con la relativa apertura di una discussione su chi potesse decretare che qualcosa era "osceno" (parola che ha anche una connotazione estetica), venne infatti a costituire quanto meno un precedente rilevante di ricezione contesa che faceva decisamente uscire dall'ambito intra-artistico la questione di chi fosse legittimato a giudicare l'arte. Mentre dai documenti emerge un apprezzamento incondizionato dell'affresco da parte di Paolo III (che affidò in seguito a Michelangelo molti altri incarichi),²¹ è noto come fin da subito una serie di critiche (motivate anche da ragio-

ni politiche) furono sollevate da una parte della curia, per essere poi abilmente amplificate da Pietro Aretino fin dal 1545. Il dibattito sull'affresco fu decisivo per la stessa scelta di Giorgio Vasari, probabilmente risalente al 1547, di far culminare l'edizione del 1550 delle *Vite* proprio con la biografia di Buonarroti.²² Specialmente in seguito alla circolazione manoscritta dell'invettiva di Pietro Aretino del 1545, poi pubblicata nel 1550,²³ questa discussione segnò uno spartiacque anche per la storia della ricezione negativa, soprattutto perché determinò l'inizio di una nuova era: quella della recensione a stampa, ovvero un giudizio di valore affidato ai nuovi media dell'epoca, non più rivolto ai soli artisti coinvolti nelle valutazioni o ai committenti.²⁴

Nelle critiche che furono espresse contro l'affresco di Michelangelo è talvolta difficile distinguere la critica iconografica da quella stilistica o estetica: la polemica verso figure che non venivano comprese, o invenzioni complessive che si volevano delegittimare (come nel caso di Aretino), fu formulata in termini pseudo-teologici oppure improntati a una serie di variazioni sul tema del *decorum*, una nozione che, tuttavia, è per definizione sempre relativa e in ultima analisi di natura estetica.²⁵ La relatività di questa no-

coes in the Casa Vasari, Florence", in: *The Art Bulletin*, LXVI (1984), pp. 399–416: 412–414; Eliana Carrara, "Giorgio Vasari, Giovanni Battista Adriani e la stesura della seconda edizione delle *Vite*: ragioni e nuove evidenze della loro collaborazione", in: *Opera, nomina, historiae*, II/III (2010), pp. 393–430.

¹⁹ Pochi giorni dopo la scoperta, il 19 novembre 1541, l'agente del cardinale Ercole Gonzaga, Nino Sernini, scriveva che: "ancor che l'opera sia di quella bellezza che po' pensare V. Ill. S., non manca in ogni modo chi la dannà" (Ludwig von Pastor, *Storia dei Papi*, Roma 1944–1963, V, pp. 807sg.).

²⁰ L'atto di censura fu decretato, insieme ad altri provvedimenti attuativi, non dal Concilio di Trento (come spesso affermato), ma da una deputazione di cardinali nominata da Pio IV e preposta all'attuazione delle norme conciliari (poi Congregazione del Concilio). Cfr. Jorge Mejía, "El Concilio de Trento y la censura del 'Juicio Final' de Miguel Angel", in: *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, X (2003), pp. 181–191: 187. Per una discussione recente della questione: Thomas Depasquale, "Michelangelo's *Last Judgment* and the Reception of the Nude in Counter-Reformation Italy", in: *The Renaissance Nude*, cat. della mostra Los Angeles/Londra 2018/19, a cura di Thomas Kren/Jill Burke/Stephen J. Campbell, Los Angeles 2018, pp. 365–373.

²¹ Gli affreschi sono definiti "pulcherrimas picturas" nel breve del 26 ottobre 1543 col quale Paolo III nomina un assistente di Michelangelo (Francesco Amatori, chiamato Urbino) come "mundator picturarum capellarum palatii apostolici" (Ernst Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, Monaco di B. 1901–1905, II, p. 757). Cfr. von Pastor (nota 19), V, pp. 744sg.

²² Barbara Agosti, *Giorgio Vasari: luoghi e tempi delle Vite*, Milano 2016, pp. 76sg. (con bibliografia precedente).

²³ Pietro Aretino, *Il quarto libro de le lettere*, Venezia 1550, cc. 83r–84v (qui indirizzata ad Alessandro Corvino, con data luglio 1547, e non a Michelangelo); Romeo De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Roma 1978, pp. 22–25; Bernadine Barnes, "Aretino, the Public, and the Censorship of Michelangelo's *Last Judgment*", in: *Suspended License: Censorship and the Visual Arts*, atti del convegno Washington, D.C., 1991, a cura di Elizabeth C. Childs, Seattle/Londra 1997, pp. 59–84: 67 e 82sg., note 33 e 34.

²⁴ *Ibidem*, p. 66, l'autrice parla di "advance review" per le lettere di Aretino sul *Giudizio* scritte prima del completamento dell'opera.

²⁵ Robert W. Gaston, "Vasari and the Rhetoric of Decorum", in: *The Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari*, a cura di David J. Cast, Londra/New York 2013, pp. 245–260: 260.

zione fu sfruttata dallo stesso Vasari che, senza citare direttamente nessuna delle critiche emerse, rispose indirettamente alle accuse di Aretino facendo notare che nel *Giudizio* Michelangelo aveva “osservato ogni decoro, sì d’aria, sì d’attitudini e sì d’ogni altra naturale circostanza”.²⁶ L’affresco scuoteva “i cuori di tutti quegli che non son saputi, come di quegli che sanno in tal mestiero”, ovvero esperti e profani.²⁷ A prescindere dalla molto dibattuta questione relativa all’ortodossia o eterodossia di queste figurazioni (questione a mio parere non ben posta considerando che ortodossia ed eterodossia erano esse stesse due categorie in discussione a questa altezza cronologica),²⁸ ai fini di questo studio mi sembra più pertinente sottolineare come la diversificata ricezione di questi affreschi avesse soprattutto fatto emergere il conflitto tra periti e non periti, ovvero tra artisti da un lato e letterati, uomini di chiesa e congregazioni ecclesiastiche dall’altro, intorno a chi avesse il diritto di giudicare la bontà formale e iconografica dell’opera. Il fatto che una commissione di cardinali decretasse infine, nel gennaio del 1564, almeno in via di principio, la copertura parziale degli affreschi significa che “quegli che non son saputi” (inclusi alcuni consiglieri degli stessi cardinali) avevano prevalso, anche se poi solo poche figure furono effettivamente modificate. Alcune autorità ecclesiastiche e autori che a esse si riferivano (come Aretino o il periferico Giovanni Andrea Gilio) ritenevano in effetti di dovere e potere esercitare una vigilanza speciale sull’arte e di poterne orientare la ricezione. Il compito di vigilare sulle opere d’arte sacra

fu poi formalmente affidato dal Concilio di Trento ai vescovi, ma, a partire dall’ultimo quarto del Cinquecento, alcuni casi di immagini furono discussi anche dal Sant’Uffizio. Si tratta di esempi isolati che forniscono preziose cristallizzazioni di pratiche critiche plurali. Spesso scatenati da interessate denunce individuali e non da sistematiche campagne di controllo,²⁹ questi processi alle immagini ebbero talvolta notevoli conseguenze in termini di *bad reception*, traducendosi in rimozioni e censure.³⁰ Tuttavia, sulla base dei casi finora noti è possibile confermare che almeno fino al 1564 la discussione sull’arte (e anche sull’arte sacra) si svolse non all’interno di commissioni o tribunali ecclesiastici, bensì nei “tribunali di carta”.³¹ Fu attraverso lettere pubbliche, trattati, lezioni accademiche e progetti editoriali diretti da artisti (come le *Vite* di Vasari) che si giocò la battaglia intorno alla responsabilità di giudicare l’arte di fronte a un pubblico sempre più differenziato. E fu proprio nel contesto di questa battaglia che, tra il 1547 e il 1568, nacque e si sviluppò lo stesso progetto storiografico di Vasari.³²

Le due redazioni delle *Vite* si soffermano su diversi episodi di ‘scopertura’ di opere che l’autore usa per insistere sull’autonomia critica degli artisti. Per quanto l’ambito di utilizzo di ‘giudizio’ copra in Vasari diverse accezioni e indichi anzitutto un criterio naturale e perfettibile dell’artista che si associa a ‘disegno’ e ‘concetto’, assumendo un valore prettamente tecnico nell’espressione ‘giudizio dell’occhio’, necessario in scultura come capacità di valutare l’effetto che l’opera farà sulla percezione visiva, ‘giudizio’ indica anche

²⁶ Vasari 1966–1997 (nota II), VI, p. 73 (1550 e 1568).

²⁷ *Ibidem*, p. 74.

²⁸ Su questo dibattito si veda il classico contributo di Anne Jacobson Schutte, “Periodization of Sixteenth-Century Italian Religious History: The Post-Cantimori Paradigm Shift”, in: *The Journal of Modern History*, LXI (1989), pp. 269–284.

²⁹ Per una breve rassegna di questi casi: Chiara Franceschini, “Arti figurative e Inquisizione: il controllo”, in: *Dizionario storico dell’Inquisizione*, a cura di Adriano Prosperi, Pisa 2010, I, pp. 102–105.

³⁰ Per due casi recentemente scoperti di questo tipo cfr. *eadem*, “Mattia

Preti’s *Madonna della Lettera*: Painting, Cult, and Inquisition in Malta, Messina, and Rome”, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, LXI (2019), pp. 334–363.

³¹ L’espressione è di Olivier Christin, “L’irresponsabilité de l’artiste avant la liberté: trois récits de la Renaissance”, in: *L’irresponsabilité de l’artiste*, atti del convegno Parigi 2016, Parigi 2017, pp. 9–29: 19.

³² Sulla genesi dell’opera cfr. Silvia Ginzburg, “Intorno al cantiere della Torrentiniana: il modello di Bembo”, in: *Le Vite del Vasari: genesi, topoi, ricezione*, atti del convegno Firenze 2008, a cura di Katja Burzer et al., Venezia 2010, pp. 21–25: 21.

una facoltà più generalmente legata alla teoria estetica a metà tra intelletto e sensi, un atto che corrisponde a una reazione al percepito (poi sostituito da ‘gusto’): la capacità di distinguere, o di classificare, e di giudicare i miglioramenti e i peggioramenti delle epoche o degli individui.³³ Già formulata da Leonardo,³⁴ l’idea che l’unico giudizio valido sia quello degli artisti, e non quello dei committenti o non periti, fu sviluppata da Vasari, sia come principio generale, sia nella raccolta di casi specifici. Questa prerogativa degli artisti si iscrive nella più ampia impostazione ‘storica’ dell’opera, come enunciata nel “Proemio alla Seconda Parte” nell’edizione del 1550. L’attacco del “Proemio” posiziona le *Vite* nel campo della “istoria”, ovvero la scienza “che fa gli uomini prudenti” in quanto si occupa de “i giudizi, i consigli, i partiti et i maneggi degli uomini, cagione poi delle felici et infelici azzioni”.³⁵ Per Vasari, gli storici sono coloro che *giudicano* delle azioni passate. La parola ‘giudizio’ e i suoi derivati compaiono infatti ben quattro volte in questo brano, che dichiara come fine dell’opera quello di far conoscere “a quegli che questo per se stessi non sanno fare” (i non periti) “le cause e le radici delle maniere e del miglioramento e peggioramento delle arti accaduto in diversi tempi et in diverse persone”.³⁶ Per questo, l’autore non offre solo “una nota delli artefici” o “un inventario” delle loro opere (per cui sarebbe bastata

“una semplice tavola”), ma, come gli “scrittori delle istorie”, interpone il suo *giudizio*.³⁷ Ma i giudizi storici di Vasari, in quanto artista, coincidono con giudizi di valore estetico.³⁸

La Torrentiniana presenta alcuni episodi chiave di *bad reception* intra-artistica che, collocati appunto nella seconda parte delle *Vite*, dimostrano lo sviluppo verso la maniera moderna e le capacità degli artisti di questa seconda epoca di motivare apprezzamenti e rifiuti. Nel caso dei “nuovi artefici”, cioè dei giovani artisti fiorentini, che, quando “si scoperse” la doppia pala di Perugino per la Santissima Annunziata, biasimarono l’*Assunzione* saettandola “con sonetti e pubbliche villanie”,³⁹ Vasari attribuì ai frati Serviti, che avevano mal riposto nel pittore la loro “fedè”, una conseguente decisione di occultare il lato meno riuscito della pala – un racconto che però non corrisponde ai fatti.⁴⁰ Una più chiara tensione tra committenti e artisti emerge da un aneddoto della vita di Cosimo Rosselli, relativo al premio promesso da Sisto IV a chi meglio avesse operato nella Cappella Sistina. Sapendosi “più debile d’invenzione e di disegno”, Rosselli cercò di “occultare il suo difetto” illuminando tutta l’opera “di finissimi az[z]urri oltramaroni, e di vivaci colori, e con molto oro”, che “abbagliarono gli occhi” del papa “come a persona che aveva poco giudicio di tal professione”.⁴¹ Non solo Rosselli conquistò il premio,

³³ Giorgio Vasari, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di Paola Barocchi, Milano/Napoli 1962, II, pp. 39sg.; Robert Klein, “Giudizio et gusto dans la théorie de l’art au Cinquecento”, in: *Rinascimento*, I (1961), pp. 105–116: 107. Si veda anche Anna Sconza, “Polysémie et vicissitudes du terme ‘giudizio / jugement’: de Vasari aux théoriciens de l’art français”, in: *La réception des Vite de Giorgio Vasari dans l’Europe des XVI^e et XVII^e siècles*, atti del convegno Parigi 2011, a cura di Corinne Lucas Fiorato/Pascale Dubus, Ginevra 2017, pp. 283–297.

³⁴ Oltre alla discussione citata sulla *Vergine delle Rocce* cfr. anche Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting [Codex Urbinas Latinus 1270]*, a cura di A. Philip Mahon, Princeton 1956, II, fol. 33v; Gombrich (nota 2), p. 20.

³⁵ Vasari 1966–1997 (nota II), III, p. 4.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*, p. 3.

³⁸ Di converso, come osserva Gombrich (nota 2), p. II, “criticism implied a view of history”.

³⁹ Vasari 1966–1997 (nota II), III, pp. 609sg. Su questo episodio si veda: Jonathan K. Nelson, “La disgrazia di Pietro: l’importanza della pala della Santissima Annunziata nella Vita del Perugino del Vasari”, in: *Pietro Vanucci, il Perugino*, a cura di Laura Teza/Mirko Santanicchia, Perugia 2004, pp. 65–73: 70; Michelle O’Malley, “Quality, Demand, and the Pressures of Reputation: Rethinking Perugino”, in: *The Art Bulletin*, LXXXIX (2007), pp. 674–693. I sonetti non sono stati ritrovati, ma la critica di Vasari relativa alla mancanza di originalità di Perugino era già stata anticipata da Paolo Giovio, e critiche a Perugino erano già state espresse nel 1506/07 anche da Raffaele Maffei nei suoi *Commentarii* (*Leonardo da Vinci* [nota 8], p. 206).

⁴⁰ Nelson (nota 39), pp. 69sg.

⁴¹ Vasari 1966–1997 (nota II), III, p. 445 (1550). Altri casi di questo bisogno di “occultare” gli errori (ulteriore capitolo per una storia della *bad reception*, e di come evitarla) sono nelle vite di Domenico Puligo e di Baccio Bandinelli (*ibidem*, IV, p. 249; V, p. 263. Il tema era già presente nel *Libro di pittura* di Leonardo (Bambach [nota 8], I, p. 344; Claire Farago/Janis Bell/

ma i colleghi che lo avevano deriso con “scherni” e “beffe” furono costretti a “guastare tutto quel buono che avevano fatto”, dovendo applicare gli stessi colori.⁴² Insistendo su questi episodi, lo storiografo – che nel 1545 aveva rimproverato don Miniato Pitti di essersi “ingoffito” per aver preferito la volta della Sistina alla parete col *Giudizio* (solo perché si diceva contenesse “mille eresie”)⁴³ – dimostra una specifica volontà di illustrare le capacità critiche dei “nuovi artefici” rispetto non solo a uomini di chiesa, committenti e letterati, ma anche rispetto agli artisti del passato.⁴⁴

Il tema del giudizio intra-artistico come spia di autonomia critica è ulteriormente articolato nella Giuntina. Come già nella Torrentiniana, ci sono i giudizi emessi dall'artista storiografo, mai da intendersi come assoluti o *simpliciter*, ma sempre in relazione al contesto dei tempi e dei luoghi, ovvero *secundum quid*.⁴⁵ Questi, a loro volta, sono di due tipi: quelli su artisti del passato, e quelli su opere contemporanee. Vengono poi riportati giudizi emessi da altri artisti, tra i quali spiccano quelli di Michelangelo. Nella Giuntina, il numero dei motti a lui attribuiti (raccolti nell'epilogo della sua vita) raddoppia, per quanto nel 1550 Vasari avesse precisato che Michelangelo non ha “mai biasimato l'opere altrui” se non in risposta a critiche ricevute.⁴⁶ Presenti solo nella Giuntina sono il sarcastico commento sull'illusione che l'artista, con le sue valutazioni tecniche, possa controllare il giudizio del pubblico, ovvero “il lume della piazza”;⁴⁷ e due

motti che sovrappongono ironicamente ambito teologico e ambito estetico, riferendosi evidentemente al dibattito sul *Giudizio* sistino. In merito a una “storia” in cui non c'era “niente che non fussi cavato” da altre opere, Michelangelo disse che non sapeva “al dì del giudizio, che tutti i corpi piglieranno le lor membra, come farà quella storia, che non ci rimarrà niente”: avvertimento agli artisti “che s'avezzino a fare da sé”.⁴⁸ Poco sopra leggiamo la risposta di Michelangelo al proposito di Paolo IV “di fargli acconciare” il *Giudizio*: “dite al Papa che questa è piccola faccenda e che facilmente si può acconciare; che acconci egli il mondo, ché le pitture si acconciano presto”.⁴⁹ Questi aneddoti, l'ultimo dei quali insiste sulla questione delle rispettive competenze, chiariscono ancora una volta come la posta in gioco nel dibattito sistino non fossero tanto questioni di decoro, né tantomeno di ortodossia o eterodossia della pittura, quanto una domanda più radicale: chi ha il diritto di giudicare l'arte, gli artisti o il resto del mondo, ovvero le diverse autorità religiose o letterarie in campo, quando non addirittura il “pubblico” evocato da Varchi?

Alla luce di queste considerazioni, non appare certamente un caso il fatto che nel *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori* di Gilio (1564) i dialoganti siano “sei giovini” nessuno dei quali è un artista,⁵⁰ una scelta che segnala una reazione rispetto all'avvenuta presa di responsabilità da parte degli artisti non solo sul piano tecnico (nelle procedure di stima)

Carlo Vecce, *The Fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della pittura with a Scholarly Edition of the editio princeps [1651] and an Annotated English Translation*, Leida/Boston 2018, II, p. 618).

⁴² Vasari 1966–1997 (nota II), III, p. 446 (1550).

⁴³ *Il carteggio di Giorgio Vasari*, a cura di Karl Frey, Monaco di B. 1923–1941, I, pp. 148sg. (lettera del 1° maggio 1545).

⁴⁴ Si veda a questo proposito anche Gombrich (nota 2), p. 5, per un simile scarto da parte di Dürer rispetto agli artisti della generazione precedente. Ben Thomas, “‘Artefici’ and ‘huomini intendenti’: Questions of Artistic Value in Sixteenth-Century Italy”, in: *Revaluing Renaissance Art*, a cura di Gabriele Neher/Rupert Shepherd, Aldershot 2000, pp. 43–56, tratta la questione solo in relazione al tema del paragone.

⁴⁵ Ginzburg (nota 32), p. 23.

⁴⁶ Vasari (nota 33), I, pp. 124–131, e IV, p. 2084. Cfr. Agosti (nota 22), p. 86.

⁴⁷ Vasari (nota 33), I, p. 128, e IV, pp. 2114sg. Sul “lume della piazza”: David Summers, *The Judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge 1987, pp. 125–150.

⁴⁸ Vasari (nota 33), I, pp. 128sg. L'aneddoto pare sviluppare sul piano artistico la morale di una favola di Fedro (a sua volta derivata da due apologhi di Esopo): quella (I.3) del corvo che si fa bello delle penne di un pavone, trovate a terra, e resta nudo quando queste gli vengono strappate dai compagni. Ringrazio Diletta Gamberini per questa osservazione.

⁴⁹ Vasari (nota 33), I, p. 97, e IV, pp. 1614sg.

⁵⁰ Sonia Maffei, “Giovanni Andrea Gilio e il *Dialogo de gli errori et abusi de' pittori* tra licenza e sprezzatura”, in: *Annali di critica d'arte*, n.s., I (2017),



2 Giorgio Vasari,
Allegoria della Concezione,
1543. Lucca,
Pinacoteca Nazionale
di Villa Guinigi

pp. 145–159. Sul genere degli elenchi di “errori dei pittori” cfr. Christin (nota 31), pp. 19–21; cfr. anche Gombrich (nota 2), p. 5, per gli “errori” dei pittori secondo Dürer.

⁵¹ 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 17), II, pp. I–115: 72 e 45 (“egli ha data e dà la norma a tutti i pittori del mondo”).

ma anche in campo iconografico e critico. Nel *Dialogo*, mentre viene riconosciuta l’autorità di Michelangelo, compare una confutazione implicita proprio dell’aneddoto di Apelle e il ciabattino: “Un altro capriccio anco io noto, il quale è Cristo senza barba, il che, se è ben fatto o no, insino a’ ciabattini lo sanno giudicare.”⁵¹ Gli attacchi di Pietro Aretino avevano ugualmente insistito sull’accusa di aver separato l’arte dalla religione, rivelando l’intenzione di confinare le competenze dell’artista a una sfera meramente tecnica. La domanda centrale è posta ancora nel 1557 da Lodovico Dolce: “se uno, che non sia pittore, è atto a far giudizio di pittura”, visto che alcuni pittori “si sogliono ridere, quando odono alcun letterato ragionare della pittura”.⁵² Da un lato l’espansione della critica allarga il potenziale pubblico degli artisti, dall’altro questi ultimi rischiano di perdere le loro acquisite prerogative in merito alla valutazione di successi e fallimenti. Per quanto sia stato dimostrato che molti dei giudizi della Giuntina dipendono proprio da Aretino,⁵³ gli aneddoti vasariani rivelano un’acuta consapevolezza di questo potenziale conflitto di competenze.

Giudizi negativi nella Giuntina

Ripercorriamo alcune critiche negative della terza parte per valutare non solo se ci sia un rapporto tra queste ‘cattive recensioni’ e la controversa ricezione del *Giudizio Universale*, ma anche se i diversi brani siano legati da un filo conduttore (una norma su base negativa). È possibile anzitutto notare come, nonostante il toscocentrismo di Vasari (o forse proprio per questo), alcune delle sue più celebri stroncature riguardino proprio opere di toscani.⁵⁴ Per quanto le *Vite* osservino il principio della retorica dimostrativa,

⁵² Lodovico Dolce, “Dialogo della pittura, intitolato l’Aretino”, *ibidem*, I, pp. 141–206: 154.

⁵³ Lionello Venturi, “Pietro Aretino e Giorgio Vasari”, in: *Mélanges Bertaux: recueil de travaux dédié à la mémoire d’Emile Bertaux [...]*, Parigi 1924, pp. 323–338: 323.

⁵⁴ Vasari registra anche molti casi di *bad reception* di opere di non toscani, come il caso dei primi affreschi dei fratelli Dossi a Pesaro nella vita di Genga



3 Giorgio Vasari e collaboratori,
Paolo III dirige la costruzione di San Pietro,
1546. Roma, Palazzo della Cancelleria,
Sala dei Cento Giorni

per cui lode e biasimo sono elargite in pari misura, in questi casi non si tratta di bilanciamento retorico, ma dell'espressione di specifiche censure, tanto più indicative se è vero che Vasari preferisce la lode al biasimo.⁵⁵

Nell'affrontare questa discussione bisogna tener presente che alcune opere dello stesso Vasari erano state criticate per l'esposizione di nudi e altri difetti. Nel 1543 una replica della già menzionata *Allegoria*

della *Concezione* (fig. 2) era stata "biasimata" a Lucca, non sappiamo per quale ragione (forse per la preminenza dei progenitori seminudi?).⁵⁶ Nel 1546 Vasari si era 'appellato' proprio agli affreschi sistini di Michelangelo per difendersi da una critica alla personificazione nuda del Vaticano nei suoi affreschi nel Palazzo della Cancelleria, opera che anche l'amico Paolo Giovio aveva criticato per la scarsa somiglianza dei ritratti che vi erano inclusi (fig. 3).⁵⁷ Che questi

(Vasari 1966–1997 [nota II], V, p. 346) o dell'*Incoronazione della Vergine* di Camillo Boccaccino in Santa Maria Traspontina a Roma (*ibidem*, IV, p. 310); manca tuttavia un'analisi delle motivazioni di questi fallimenti. Su Bandinelli, escluso da questa trattazione per la sua speciale rilevanza di antieroe, cfr. Roberta Bartoli, "Bandinelli contro tutti: l'artista negli occhi dei contemporanei", in: *Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493–1560)*, cat. della mostra, a cura di Detlef Heikamp/Beatrice Paolozzi Strozzi, Firenze 2014, pp. 36–59;

Louis A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court: A Corpus of Early Modern Sources*, Philadelphia 2004, in particolare pp. ix–xiv e 911–925.

⁵⁵ Gaston (nota 25); Rubin (nota 2), p. 231.

⁵⁶ *Il carteggio di Giorgio Vasari* (nota 43), pp. 128sg. (lettera di Miniato Pitti a Giorgio Vasari, 11 novembre 1543).

⁵⁷ Cfr. Wolfgang Kallab, *Vasaristudien*, Vienna/Londra 1908, pp. 76sg. ("ma de' ritratti dal naturale io non resto ancora soddisfatto"), e Maddalena



4 Rosso Fiorentino, *Creazione di Eva e Peccato originale*, 1524.
Roma, Santa Maria della Pace,
Cappella Cesi, lunetta esterna

affreschi non avessero incontrato una ricezione positiva è confermato da una *excusatio non petita* inserita nella vita di Perin del Vaga, a seguito di una critica espressa nei confronti del *modus operandi* dello stesso Perino: per riuscire a gestire le sue molte commissioni romane, Perino “andava seguitando quel medesimo ordine che già tenne Raffaello da Urbino”, ovvero si limitava a “disegnare” i cartoni lasciando poi la conduzione dell’opera agli allievi.⁵⁸ Vasari dichiara qui di aver compiuto lo stesso errore nella Sala dei Cento Giorni.⁵⁹ Segue quindi l’enunciazione di una norma generale: fare “meno” e tutto di mano propria, se si vuol conseguire “onore”.⁶⁰ Un riflesso della difficoltà di affermarsi sulla competitiva scena romana si legge

nel lungo aneddoto relativo a una prospettiva dipinta da Aristotile da Sangallo nel Palazzo della Cancelleria, la cui stima era stata affidata proprio a Vasari e Perino (1546). Per motivi personali, quest’ultimo intendeva sottostimare il lavoro di Bastiano, ma Vasari lo avrebbe dissuaso con l’argomento che “chi cerca [...] d’aggrandire le sue cose, o vendicarsi d’alcuna ingiuria col biasimare o meno stimare di quel che sono le buone opere altrui, è finalmente da Dio e dagl’uomini conosciuto per quello che egli è, cioè per maligno, ignorante, cattivo”.⁶¹ Specialmente in contesti competitivi come quelli frequentati da Vasari, le stime potevano quindi essere strumentalizzate e usate a fini personali contro potenziali rivali.

Spagnolo, “Giovio’s Puns and Vasari’s Curly Tuft”, in: *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, a cura di Machtelt Israëls/Louis A. Waldman, Firenze 2013, II, pp. 519–524. Per il problema della scarsa somiglianza di ritratti, si veda anche il saggio di Nelson e Zeckhauser in questo volume, pp. 24–27.

⁵⁸ Vasari 1966–1997 (nota II), V, p. 154.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 155.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*, p. 402; cfr. Krohn (nota 7), pp. 204sg.



5 Battista Franco, *Cattura del Battista*, 1541–1543. Roma, oratorio di San Giovanni Decollato

Le recensioni negative presenti nella Giuntina hanno a che vedere con questo contesto competitivo; tuttavia, non appaiono come aneddoti isolati, ma indicano un nuovo orientamento critico. A proposito delle figure nude o delle diverse iconografie sacre in cui esse compaiono, Vasari evita sempre di entrare nel merito di dibattiti dottrinali. La sua discussione degli affreschi sistini aveva sorvolato su questo aspetto, e anche l'adeguamento della seconda edizione dell'opera al nuovo clima religioso post-tridentino è minimo.⁶² Ma i giudizi negativi sulla maniera di alcuni colleghi operanti a Roma si orientano contro una certa idea di michelangiolismo, ovvero una maniera basata sul solo disegno.

Di alcuni degli artisti toscani appartenenti alla generazione a lui precedente, Vasari sottolinea le difficoltà a confrontarsi con l'arte di Michelangelo e Raffaello a Roma. Gli affreschi di Rosso in Santa Maria della Pace (fig. 4) erano stati censurati già nel 1550 ("sopra le cose di Raffaello" fece "una opra, della quale non dipinse mai peggio a' suoi giorni"), ma senza darne una ragione precisa, oltre alla vanagloria dell'artista.⁶³ Nel 1568 il motivo è analizzato: Rosso rimase "tutto stordito e stupefatto [...] e per le stupende cose che egli vi vide d'architettura e scultura, e per le pitture e statue di Michelagnolo, che forse lo cavarono di sé".⁶⁴ Il fallimento sarebbe quindi dipeso dall'impatto su Rosso delle cose viste a Roma tra cui in particolare le opere

⁶² Massimo Firpo, "Giorgio Vasari e la crisi religiosa del Cinquecento", in: *I mondi di Vasari: accademia, lingua, religione, storia, teatro*, atti delle conferenze Firenze 2011, a cura di Alessandro Nova/Luigi Zangheri, Venezia 2013, pp. 43–65: 47; Agosti (nota 22), p. 119.

⁶³ Vasari 1966–1997 (nota II), IV, pp. 480sg.; per Rubin (nota 2), p. 232, nota 7, la critica del 1550 potrebbe avere a che fare con le male parole verso Michelangelo e Raffaello che erano state attribuite a Rosso.

⁶⁴ Vasari 1966–1997 (nota II), IV, p. 480.

di Buonarroti, sommato all'incapacità di bilanciare questi stimoli con l'esempio contiguo di Raffaello. Il caso di Rosso serve a Vasari per illustrare un'osservazione più generale (valida anche per altri fiorentini a Roma, per esempio Fra Bartolomeo) su come "chi muta paese o luogo" possa esporsi a fallimenti.⁶⁵

L'altrettanto celebre stroncatura dell'affresco del veneziano Battista Franco all'oratorio di San Giovanni Decollato (1541–1543; fig. 5) si basa sullo stesso metodo, ovvero quello di esprimere una norma più generale attraverso la critica negativa di un'opera specifica. Qui il giudizio relativo allo "stento grandissimo", alla "maniera cruda e malinconica", alla mancanza di ordine, grazia e "vaghezza di colorito" è seguito da alcuni precetti, nella forma di un mini-trattato. Franco ha peccato di "troppo disegno" e univoca imitazione di figure riprese da Michelangelo, non capendo che "una parte non è il tutto dell'opera": questo gli avrebbe impedito di seguire un principio di fondo originale e unitario che desse senso all'immagine. La concentrazione esclusiva sulle "minuzie d'i muscoli", ovvero sul disegno della figura umana nuda, ha impedito al pittore di tener conto "dell'altre parti dell'arte".⁶⁶ Il passo, funzionale a una dichiarazione della superiorità di Salviati, che aveva dipinto un affresco nello stesso oratorio, esplicita il riposizionamento del critico: il modello di Michelangelo rappresenta solo "una parte" dell'arte, non sufficiente a ottenere una "composizione delle figure" efficace "senza confusione" di tutte le parti necessarie alla buona riuscita di un'opera.⁶⁷

Apparentemente periferica rispetto all'ottica romana è la stroncatura degli affreschi di Pontormo a San Lorenzo (1546–1556). Qui nessuna delle regole

dell'arte era stata osservata, ma era "pieno ogni cosa d'ignudi".⁶⁸ La rinuncia al giudizio ("ch'io mi risolvo, per non l'intendere ancor io, se ben son pittore, di lasciarne far giudizio a coloro che la vedranno"⁶⁹) segnala l'eccezionalità del caso. In questa dichiarazione è stata rintracciata un'autocensura da parte di Vasari al fine di non entrare in polemiche dottrinali;⁷⁰ tuttavia, ancora una volta, non si può non rilevare che il problema per Vasari non è *cosa* gli affreschi rappresentino, ma *come*: senza aver "osservato né ordine di storia, né misura, né tempo, né varietà di teste, non cangiamento di colori di carni, et insomma non alcuna regola né proporzione, né alcun ordine di prospettiva".⁷¹ Considerando che critiche simili colpiscono il *Giudizio Universale* di Michelangelo, questo brano sembra poter funzionare anche come una sorta di parafulmine delle critiche scagliate contro il *Giudizio* sistino.

Nel 1568, infine, una lunga aggiunta "intorno alle maniere di Raffaello" è inserita appositamente nella vita di quest'ultimo per chiarire il nuovo orientamento di Vasari.⁷² Raffaello è lodato proprio per aver capito "che la pittura non consiste solamente in fare uomini nudi", mentre sono biasimati i "molti artefici dell'età nostra, che per aver voluto seguitare lo studio solamente delle cose di Michelagnolo non hanno imitato lui né potuto aggiugnere a tanta perfezione".⁷³ A riprova di questa 'norma', dello stesso Raffaello è censurato il trattamento del nudo nell'*Incendio di Borgo*, che gli avrebbe fatto perdere "parte di quel buon nome che acquistato si aveva".⁷⁴ Un riferimento prolettico a Pontormo ("il medesimo ha fatto ai giorni nostri, e poco fa, Iacopo da Pontormo") dimostra l'interdipendenza di questo sistema di critiche.⁷⁵

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*, V, p. 464; su questo passo si veda Silvia Ginzburg, "Vasari e Raffaello", in: *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno Firenze 2012, a cura di Barbara Agosti/Silvia Ginzburg/Alessandro Nova, Venezia 2013, pp. 29–46: 38sg.

⁶⁷ Vasari 1966–1997 (nota II), V, p. 464.

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 332sg.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 332.

⁷⁰ Massimo Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo: eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino 1997.

⁷¹ Vasari 1966–1997 (nota II), V, p. 332.

⁷² *Ibidem*, IV, pp. 204–208.

⁷³ *Ibidem*, p. 206. Cfr. Ginzburg (nota 66), p. 37.

⁷⁴ Vasari 1966–1997 (nota II), IV, p. 207: gli "ignudi" sono giudicati "buoni", ma non "in tutto eccellenti".

⁷⁵ *Ibidem*, p. 208.

La terza parte delle *Vite* comprende anche altri aneddoti di ricezione negativa. Tuttavia, molti degli altri esempi non riguardano giudizi negativi di Vasari, ma reazioni di patroni, funzionali a mettere in luce l'arguzia e l'abilità degli stessi artisti nell'aggiungere le difficoltà.⁷⁶ I brani qui analizzati sono invece accomunati da una logica comune: rispecchiando il cambiamento delle posizioni di Vasari nel tempo, sono presentati come giudizi di esperti. Il biasimo è invariabilmente misurato sul rapporto con l'arte di Michelangelo e configura la necessità di superare l'impasse generata da un'eccessiva imitazione di questo modello attraverso l'esempio di Raffaello. Costante riferimento è la critica contro un'imitazione figurativa univoca che impedirebbe di sviluppare gli altri aspetti dell'arte (ordine, misura, tempo, varietà...) che il Vasari del 1568 considerava ormai altrettanto importanti.⁷⁷ Il caso discusso nel prossimo paragrafo è invece di tipo diverso.

La Cappella Della Rovere e il ruolo di Michelangelo come perito e giudice

Diverse gradazioni di *bad reception* sostanziano tutta la biografia di Daniele da Volterra, che appare segnata da un'"incoercibile volontà limitativa".⁷⁸ Particolarmente controversa sarebbe stata, secondo Vasari, la ricezione degli affreschi eseguiti da Daniele e collaboratori tra 1548 e 1560 nella cappella di Lucrezia della Rovere, nipote di Giulio II, e in

particolare dell'*Assunzione della Vergine* (fig. 6).⁷⁹ Dopo aver lodato le figure degli angeli che "in forma di putti" trasportano la Vergine in cielo nella parte alta del dipinto, Vasari segnala come "nuova invenzione" il tentativo di Daniele di creare una continuità tra lo spazio reale (non "capace di tante figure") e quello dipinto, ovvero la finzione ("finse") che "l'altare di quella capella fusse il sepolcro", intorno al quale, appoggiati a una sua fittizia estensione, sono dipinti gli apostoli in varie attitudini.⁸⁰ Tuttavia, Vasari confonde l'altare col sepolcro, che è invece rappresentato nello sfondo. Soffermatosi poi sul dettaglio dei piedi degli apostoli "posati" direttamente sul pavimento della cappella – elemento andato successivamente perduto (non sappiamo quando) ma preservato in un foglio preparatorio (fig. 7) – Vasari conclude che questo "modo di fare" – cioè la "nuova invenzione" – "ad alcuni è piaciuto et ad altri, che sono la maggior e miglior parte, non punto."⁸¹ L'enfasi sui piedi degli apostoli sembra un'allusione velata alla retorica del mancato decoro, nel senso di un modo non dignitoso di rappresentare gli apostoli.

Il successo dell'*Assunzione* di Daniele da Volterra è dimostrato comunque dal fatto che Giovanni Battista Cavalieri la incise già nel 1566.⁸² Considerando che nell'aprile del 1566 Vasari raccoglieva a Roma informazioni sull'appena defunto Ricciarelli⁸³ e, al tempo stesso, cercava di procurarsi incisioni

⁷⁶ Sopra, nota 54. Ulteriore esempio di questo tipo è nella vita del Sodoma (Vasari 1966–1997 [nota II], V, pp. 382sg.).

⁷⁷ Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte*, Torino 1964, pp. 118–120; Ginzburg (nota 66).

⁷⁸ Barbara Agosti, "Vasari su Daniele", in: *eadem/Vittoria Romani, The d'Elci Paintings: Daniele da Volterra*, Monaco di B. 2016, pp. 88–93: 88. Mentre nel 1550 Daniele è solo brevemente e lodevolmente citato come successore di Perino del Vaga nei cantieri papali, la vita del 1568 si apre con giudizi subito negativi, mentre anche i giudizi positivi sono diminuiti da commenti limitanti. Cfr. anche la lettera menzionata sotto, nota 83.

⁷⁹ Su questo ciclo si veda Teresa Pugliatti, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Roma 1984, pp. 65–67.

⁸⁰ Vasari 1966–1997 (nota II), V, p. 545. L'idea che gli apostoli si ap-

poggiano a una fittizia estensione di un elemento dello spazio reale è di ispirazione raffaellesca: cfr. *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, cat. della mostra Firenze 2003/04, a cura di Vittoria Romani, Firenze 2003, p. 104.

⁸¹ Vasari 1966–1997 (nota II), V, p. 545. Per il disegno si veda Ippolita di Majò, in: *Daniele da Volterra* (nota 80), pp. 108–110, no. 26.

⁸² Evelina Borea, *Lo specchio dell'arte italiana: stampe in cinque secoli*, Pisa 2009, I, p. 165, e, per i rapporti tra Cavalieri e Vasari, p. 143: solo nel 1578 un'opera romana di Vasari (la *Decollazione del Battista* per la chiesa di San Giovanni Decollato) fu riprodotta in stampa, sempre da Cavalieri, il primo a lanciarla nel mercato di "dipinti esposti in chiese di Roma" (*ibidem*, p. 165).

⁸³ Si veda la lettera di Vasari a Vincenzo Borghini del 14 aprile 1566 (*Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, a cura di Karl Frey/Hermann-Walther Frey, Monaco di B./Burg b. M. 1923–1940, II, pp. 228–230).



6 Daniele da Volterra, *Assunzione della Vergine*, 1548-1553.
Roma, Trinità dei Monti,
Cappella Della Rovere



7 Daniele da Volterra,
Studi per un apostolo
e la sua gamba sinistra,
post 1548.
Londra, British Museum,
inv. 1946-7-13-114



8 Giovanni Battista Cavallieri
da Daniele da Volterra,
Assunzione della Vergine
(I stato), 1566.

e opere a stampa,⁸⁴ e visto che menziona (nella vita di Marcantonio Raimondi) l'incisione gemella di Cavallieri della *Deposizione* Orsini insieme a quella di "una Nostra Donna con molti Angeli",⁸⁵ è probabile che quest'ultima indicazione si riferisca proprio alla stampa dell'*Assunzione* (fig. 8), che, nel secondo

stato, presenta nell'iscrizione inserita nel riquadro dell'altare un riferimento al *tumulus* della Vergine.⁸⁶ L'incertezza su quale elemento rappresentasse il sepolcro e quale l'altare poteva dunque essere comune. A fronte di questa fortuna visiva, c'è da chiedersi a chi si riferisca Vasari quando parla di "altri, che

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 231–233. La vita di Daniele doveva essere quasi finita l'8 marzo 1567 (*ibidem*, pp. 312–315).

⁸⁵ Vasari 1966–1997 (nota II), V, p. 19.

⁸⁶ "Io. Damascenus tumulum alloquitur: / *Virginis intactae corpus mihi redde*

sono la maggior e miglior parte”, ai quali questo nuovo “modo di fare” non era piaciuto.

Per rispondere a questa domanda torniamo al tema delle stime per considerare due documenti del 19 gennaio 1553, il primo dei quali noto, ma pubblicato solo parzialmente e scorrettamente da Antonino Bertolotti nel 1885,⁸⁷ e l'altro inedito (motivo per cui si fornisce qui in appendice una trascrizione integrale di entrambi). I due documenti sono stati solo raramente letti con attenzione, e non ci sono stati tentativi di metterli in relazione con l'iconografia della cappella. Si tratta di due compromessi tra le figlie della defunta Lucrezia della Rovere, rispettivamente Ortensia e Livia, e Daniele Ricciarelli riguardo a una stima da effettuare sui dipinti condotti nella cappella fino a quella data. Dal primo compromesso, stipulato tra Ortensia e Daniele, risulta che inizialmente Lucrezia della Rovere e Daniele da Volterra avevano di comune accordo designato Michelangelo “in peritum extimatorum”, cioè come perito addetto alla stima dei dipinti e del relativo prezzo (“de pictura et mercede illius”). Poiché la concessione della cappella a Lucrezia, con annesso obbligo di farla dipingere, risale al 18 agosto 1548,⁸⁸ è ragionevole pensare che allo stesso anno dati anche il primo accordo con Daniele, di cui finora non è stata rinvenuta traccia scritta (il “convenerit cum” presente nel primo *compromissum* potrebbe anche riferirsi a un accordo orale). Tuttavia, quando nel 1553 le figlie di Lucrezia si accordarono di nuovo con Daniele per procedere a una stima dei lavori condotti nei precedenti cinque anni, Michelangelo si dichiarò non più disponibi-

le: “poiché [...] non poté né volle occuparsi di questo compito” (“idemque dominus Michael Angelus huiusmodi negocio tenesse non possit voluitque”). Gli eredi di Lucrezia, e in primis le due figlie Ortensia e Livia (responsabili di questi due atti giuridici anche in nome degli altri eredi che pure vi sono menzionati), scelsero allora Marcello Venusti, mentre Daniele designò Luzio Romano, con il quale aveva collaborato. Entrambi erano nel 1553 inseriti a pieno titolo nella scena artistica romana, in quanto membri della Compagnia di San Luca e di quella di San Giuseppe o dei Virtuosi al Pantheon. Pur essendo una pratica consueta, in questo caso la designazione di un perito per parte al posto del solo Michelangelo e la redazione di due diversi atti, intestati il primo a Ortensia e il secondo a Livia,⁸⁹ fanno supporre un qualche conflitto tra le parti o quanto meno una speciale preoccupazione in merito alla valutazione degli affreschi.

Non sappiamo se Vasari – a Roma dal maggio del 1553 – fosse al corrente di queste procedure (i termini della stima scadevano entro otto giorni dal 19 gennaio) o del coinvolgimento di Michelangelo; ma è da notare come la sua descrizione, mentre si concentra sulla critica delle soluzioni illusionistiche (i piedi degli apostoli che poggiano sul pavimento della cappella e la finzione spaziale), trascuri un dettaglio visibile anche nelle incisioni: l'apostolo che, all'estrema destra della scena, guarda lo spettatore indicando l'Assunta ha le fattezze di Michelangelo, come confermato da un frammento di cartone preparatorio (figg. 6, 9).⁹⁰ Per quanto non vi sia certezza in merito alla cronologia, sembra generalmente ac-

MARIE; / Hic quod Apostolicae deposuere manus. / RESPONDET TVMVLVS. / Quod petis haud seruo: Genitrix castissima CHRISTI / Digna fuit tumulo nobiliore tegi. / Scilicet illa polum Virgo benedicta petiuit, / Ad latus Angelicis undiq. cincta choris. / At mihi nil superest, praeter quos sentis odores; / Et quam debilibus praesto salutis opem.” Cfr. Monica Scorsetti, “Giovanni Battista De Cavalieri: catalogo delle stampe sciolte”, in: *Grafica d'arte*, XIII (2002), 49, pp. 4–17: 13sg, no. 39 e Borea (nota 82), II, XIII, no. 7.

⁸⁷ Antonino Bertolotti, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pon-*

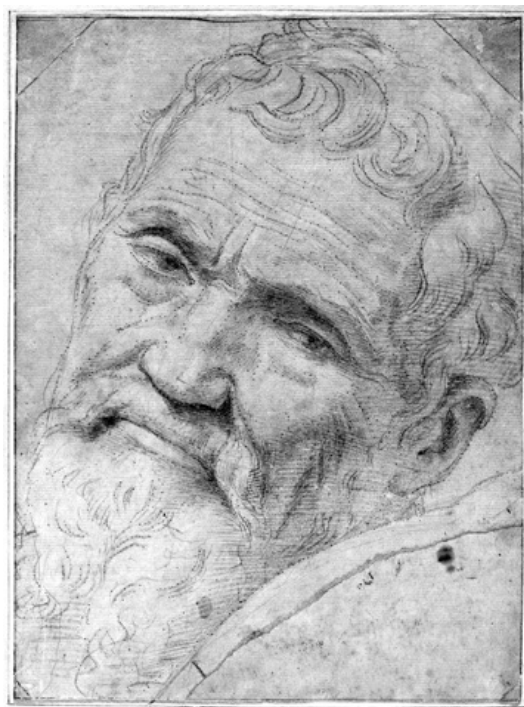
tificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII [...], Milano 1885, pp. 41sg. Cfr. Pugliatti (nota 79), pp. 65 e 274, al cui attento studio del documento la cursoria menzione e imprecisa schedatura nel catalogo *Daniele da Volterra* (nota 80), pp. 44 e 180, non aggiungono alcunché.

⁸⁸ Fourier Bonnard, *Histoire du Couvent Royal de la Trinité du Mont Pincio à Rome*, Roma et al. 1933, p. 39.

⁸⁹ Questo secondo compromesso, stipulato da Livia, è sconosciuto alla letteratura (cfr. appendice, no. 2).

cettato dalla critica che la “certam partem” terminata, menzionata nel primo compromesso del 1553, si riferisca alla parete con l’Assunzione.⁹¹ Il ritratto di Michelangelo potrebbe quindi essere letto non solo come semplice omaggio, ma anche in relazione diretta al suo auspicato coinvolgimento nei lavori come perito. Come nel caso delle “storiette” a stucco nella Cappella Orsini, che sarebbero state fatte da Daniele “quasi per sua defensione”,⁹² anche qui l’inserimento di questo volto potrebbe avere avuto un valore simile: quasi un modo di porre l’opera sotto l’egida del maestro, che, come un santo protettore (se non come perito), mettesse al riparo dai detrattori e dai rischi di fallimento, comuni a Roma. In entrambe le cappelle, attraverso le immagini e non a parole, viene offerta una riflessione sull’autonomia critica intrapresa, affidata non tanto al giudizio dei patroni o ad autorità esterne quanto a stime tra artisti e giudizi reciproci.⁹³ Il riferimento di Vasari alla ricezione controversa degli affreschi (la divisione dell’opinione pubblica in due parti e la sua presa di posizione per i detrattori) lascia intuire, se non un’allusione diretta all’episodio della stima, certo una viva discussione tra artisti tenutasi davanti all’affresco e, forse, anche un’allusione implicita al coinvolgimento di Michelangelo (ne “la miglior parte”).

Come già notato, in altri casi Vasari si riferisce esplicitamente a stime, mettendo in luce diversi aspetti di questa pratica, ormai considerata una sorta di peer review, che poteva anche essere strumentalizzata.⁹⁴ In questo contesto, l’autorità di Michelangelo come perito e giudice rappresenta una figura guida, che conferma anche la tesi sull’aspi-



9 Daniele da Volterra,
Ritratto di Michelangelo,
1548-1553. Haarlem,
Teylers Museum, inv. A 021

razione degli artisti a sottrarsi a vincoli e stime di qualsiasi tipo. Già nei documenti del 1513 e 1516 relativi alla tomba di Giulio II, mentre il progetto stesso varia, viene ribadito che “sopra il valore, extimatione et perfectione delle figure di detta sepoltura se ne habbia a stare a giuditio et conscientia de esso Michelangelo, per quanto esso extima suo honore et sua fama”:⁹⁵ la stima in merito al valore e alla perfezione non è affidata ad altri se non all’ar-

⁹⁰ Cfr. Ippolita di Majo, in: *Daniele da Volterra* (nota 80), pp. 110–112, no. 27.

⁹¹ Pugliatti (nota 79), p. 80.

⁹² Vasari 1966–1997 (nota 11), V, p. 542. Cfr. David Jaffé, “Daniele da Volterra’s Satirical Defence of His Art”, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LIV (1991), pp. 247–252; Jana Graul, “...fece per suo capriccio, e quasi per sua defensione”: i due bassorilievi in stucco di Daniele da Volterra nella cappella Orsini”, in: *Prospettiva*, 134/135 (2009), pp. 141–156.

⁹³ È possibile che l’affresco contenga anche altri ritratti di artisti, come

suggerito nel Seicento da Fioravante Martinelli, “Roma ornata dall’architettura, pittura e scultura [1660–1663]”, in: Cesare d’Onofrio, *Roma nel Seicento*, Firenze 1969, pp. 3–382: 182. Martinelli si ritrovò “a considerare” la Cappella Della Rovere “con li Signori Cavalier Borromini, e Francesco Mochi [...] quali m’additavano le teste degli Apostoli per ritratti d’uomini illustri nella pittura e scultura tutti amici del Buonarota, e di lui proprio”.

⁹⁴ Cfr. anche Krohn (nota 7), pp. 203–205 e 209.

⁹⁵ *I contratti di Michelangelo*, a cura di Lucilla Bardeschi Ciulich, Firenze 2005,



10 Roma, San Pietro
in Montorio, Cappella
Del Monte, 1550–1552

pp. 49sg., no. XXI (6 maggio 1513) e, per la versione in latino, pp. 45sg., no. XX. Una simile formulazione si trova anche nei successivi patti del 1516 a p. 57, no. XXIV, p. 67, no. XXVII (“com pacto che sopra alla stima et perfetione di dicta sepultura et figure se ne stia e habi a stare al parere et conscientia di detto Michelagnolo solamente”), e p. 74, no. XXVIII (“cum pacto et conditione quod perfectioni dicte sepulture et figurarum stari debeat et stetur iudicio et conscientia tantum dicti Michaelis Angeli”). Cfr. anche l’introduzione di Bardeschi Ciulich, p. XII: specialmente nel periodo romano, “il ruolo dell’artista assume quindi una diversa configurazione che lo pone al di sopra della normale prassi burocratica e amministrativa”.

⁹⁶ Sul concetto di ‘perfezione’ nell’arte moderna cfr. *Perfection: The Essence of Art and Architecture in Early Modern Europe*, a cura di Lorenzo Pericolo/Elisabeth Oy-Marra, Turnhout 2019, dove tuttavia l’uso del termine nei contratti per la tomba di Giulio II non è discusso.

tista stesso.⁹⁶ Cruciali sono poi i privilegi concessi a Buonarroti da Paolo III e confermati da Giulio III. Dopo averlo riconosciuto nel gennaio del 1540 primo tra gli scultori e libero dalla giurisdizione della corporazione degli statuari e marmorarii, in un *motu proprio* dell’11 ottobre 1549 Paolo III stabilì la posizione di Michelangelo come architetto della fabbrica di San Pietro e sancì la sua indipendenza anche dalla corporazione dei muratori e degli architetti, fornendo così all’artista i mezzi necessari per far valere i suoi progetti contro la resistenza della corporazione. Michelangelo acquisiva in questo modo “plenam, liberam, et omnimodam potestatem et facultatem” per distruggere liberamente le strutture preesistenti e creare non solo nuove forme ed edifici ma anche nuove leggi e disposizioni edilizie svincolate dalle pratiche tradizionali.⁹⁷

A questa libertà di Michelangelo dalle consuetudini si associano i suoi ruoli, a partire dagli stessi anni, come giudice di progetti edilizi e decorativi.⁹⁸ La richiesta di arbitrato sulla Cappella Della Rovere nel 1548 va quindi considerata nel contesto di una serie di episodi simili, che includono la supervisione di progetti di diverse dimensioni, che continuò durante il pontificato di Giulio III.⁹⁹ Casi specifici riguardano la tomba di Francesco Del Nero in Santa Maria sopra Minerva, dove i lavori si sbloccarono solo nel 1558 quando Michelangelo fu chiamato a stabilirne il prezzo;¹⁰⁰ la Cappella

⁹⁷ *I contratti di Michelangelo* (nota 95), pp. 229–231, no. XCV, e pp. 278–280, 286–292, ni. CXVIII, CXXIV e CXXV. Cfr. Horst Bredekamp, “Der Künstler als Souverän (1549)”, in: *idem, Michelangelo: Fünf Essays*, Berlino 2009, pp. 59–68 (con bibliografia precedente).

⁹⁸ Per quanto riguarda periodi precedenti, già nella vita di Rustici, Vasari 1966–1997 (nota II), V, p. 479, menziona la stima affidata a Michelangelo del *San Giovanni tra un levita e un fariseo*, 1509–1511. Cfr. Krohn (nota 7), p. 207.

⁹⁹ Cfr. Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, a cura di Giovanni Nencioni, Firenze 1998, p. 55, il quale sottolinea che Giulio III “quasi sempre ricerca il parere et giuditio suo” e menziona anche il rinnovo da parte del nuovo papa (23 gennaio 1552) del *motu proprio* di Paolo III del 1549.

¹⁰⁰ Charles Davis, “Ammannati, Michelangelo and the Tomb of Francesco del Nero”, in: *The Burlington Magazine*, CXVIII (1976), pp. 472–484: 472–475.

Del Monte (fig. 10) assegnata proprio a Vasari nel 1550;¹⁰¹ l'approvazione nel 1551 dell'"adornamento della tavola dell'altar maggiore fatto fare secondo il modello del Vasari" per la chiesa di San Giovanni Decollato e, infine, la supervisione dei lavori nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, a partire dal 1559.¹⁰²

Mentre nella vita di Ricciarelli tende a sottovalutare il legame con Michelangelo, nella propria autobiografia Vasari insiste sul suo coinvolgimento proprio in qualità di direttore dell'intero progetto della Cappella Del Monte, esplicitando inoltre nella vita di Buonarroti che questi "fece il prezzo".¹⁰³ Qui e nella vita di Simone Mosca, Vasari ammette che la prima sua proposta, che prevedeva una decorazione a "intagli di fogliami", fu bocciata da Michelangelo insieme al coinvolgimento di Raffaele da Montelupo, che "s'era portato male" nel progetto della tomba di Giulio II.¹⁰⁴ Il racconto del fallimento della prima idea serve a enfatizzare che il risultato finale "non dispiacque, et in particolare a Michelangelo"; tuttavia, "o per la strettezza del luogo, o altro che ne fusse cagione", Vasari non soddisfece "interamente a [sé] stesso".¹⁰⁵ Anche se amplificate dall'autobiografismo, nel 1568 l'autocoscienza dell'artista e la sua piena responsabilità in campo critico vengono insomma affermate attraverso aneddoti centrati sull'idea che l'artista sia, in ultima analisi, capace di giudicare da solo della bontà della sua opera.¹⁰⁶ Mentre questo giudizio severo sul proprio lavoro non impedì a Vasari di autoritrarsi nella pala d'altare della stessa cappella, il compito di segnalare che lo spazio è 'protetto' dal

giudizio di Michelangelo fu qui affidato non a un suo ritratto (come nella Cappella Della Rovere) ma ai putti della balaustra eseguiti da Bartolomeo Ammannati che mimano quelli della volta sistina, ai quali forse si ispirano anche i "bellissimi angeli in forma di putti" di Daniele da Volterra abbracciati anch'essi a coppie nel loro girotondo (fig. 6).

Conclusione

Nella prima metà del Cinquecento si afferma l'idea che solo gli artisti, attraverso strumenti tradizionali (le procedure di stima) e nuovi media (testi a stampa), possano orientare i giudizi di valore e la stessa ricezione (positiva o negativa) delle opere. Allo stesso tempo, il peso di giudizi formulati da non artisti sembra farsi sempre più importante, insinuandosi anche nelle pratiche di stima.¹⁰⁷ Mentre l'ampliamento del pubblico degli interessati a dilettanti e scrittori d'arte rendeva contendibile il giudizio sull'arte, con Michelangelo emerge una nuova figura d'artista che aspira a essere svincolato da valutazioni di tipo tradizionale, mentre riveste, come perito e direttore di progetti condotti da altri, il ruolo di giudice ultimo della bontà dell'arte. Attraverso codificazioni legali e letterarie si afferma il principio che la qualità di un'opera possa e debba essere al riparo da qualsiasi ingerenza da parte di committenti e detrattori: in ultima analisi, i privilegi concessi a Michelangelo significano il superamento di qualsiasi orizzonte di attesa nonché della stessa possibilità che una sua opera possa non piacere, perché solo all'artista è permesso di giudicare.

¹⁰¹ Alessandro Nova, "The Chronology of the De Monte Chapel in S. Pietro in Montorio in Rome", in: *The Art Bulletin*, LXVI (1984), pp. 150–154.

¹⁰² Jean S. Weisz, "Daniele da Volterra and the Oratory of S. Giovanni Decollato", in: *The Burlington Magazine*, CXXIII (1981), pp. 355sg.

¹⁰³ Vasari (nota 33), I, p. 88.

¹⁰⁴ *Ibidem* e IV, pp. 1563sg.; Vasari 1966–1997 (nota II), V, pp. 343sg.

¹⁰⁵ *Ibidem*, VI, p. 396.

¹⁰⁶ L'insoddisfazione per il proprio lavoro è un tratto caratterizzante

anche di altre biografie artistiche, per esempio quella di Leonardo già secondo il *Libro di Antonio Billi* del 1516–1530 (Bambach [nota 8], I, p. 26).

¹⁰⁷ Per esempio, nel 1557 un pittore di Salò poteva protestare contro una stima negativa effettuata da Romanino con l'argomento che quest'ultimo non sarebbe stato in grado di giudicare in merito ai "valenti", non essendo egli stesso annoverato tra questi nelle liste stilate dai letterati (Jacopo Foresti, Serlio, Ariosto, Sperone Speroni, Aretino). Cfr. Alessandro Nova, *Girolamo Romanino*, Torino 1994, pp. 32–34.



11 Maestro Cristofano da Giorgio Vasari, *Resurrezione degli artisti*, in: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze 1568, I, contro-frontespizio. Madrid, Biblioteca Nacional de España, inv. R/41689-R/41691

L'esito negativo del dibattito sul *Giudizio Universale* nel 1564 non poté non segnare un'inversione di marcia: Aretino e la commissione cardinalizia videro riconosciuti i loro giudizi iconografici ed estetici. L'affermarsi della figura del critico cambiava lo scenario, prelude alla nascita di una legittimità del giudizio estetico da parte di amatori nell'era delle accademie e dei *salons*.¹⁰⁸ Per rispondere a questa situazione, nel 1568, Vasari attuò una strategia multipla. Da un lato inserì una difesa del *Giudizio Universale*, basata proprio sulla relatività della nozione di *decorum*, e incrementò il numero degli aneddoti relativi a giudizi (ironici o sarcastici) espressi dallo stesso Michelangelo. In secondo luogo sottolineò l'inimitabilità dell'arte di quest'ultimo: una serie di recensioni negative indicano una via per superare l'eccessiva spinta all'imitazione di Michelangelo, la cui opera si configura come un'eccezione unica e inimitabile. Le critiche negative alle invenzioni basate sul nudo sono tutte funzionali all'enunciazione di una nuova norma: è necessario combinare la lezione di Michelangelo in termini di disegno con l'esempio di Raffaello, da seguire per tutti gli altri aspetti della pittura.¹⁰⁹ Infine, l'interessata insistenza sulla ricezione controversa delle opere di Ricciarelli, insieme all'accusa di mancato decoro rivolta proprio a colui cui fu affidato l'emendamento del *Giudizio*, rivela un'incomprensione di fondo (se non il tentativo di orientare l'opinione dei lettori) nei confronti di un rivale che aveva percorso una strada diversa. Anzitutto, Daniele preferiva “fare poco e bene” invece che “assai e non così bene”,¹¹⁰ andando quindi controcorrente rispetto alle tendenze che spingevano verso un'organizzazione efficientistica dei cantieri decorativi, come

¹⁰⁸ Su questo aspetto cfr. Eva Kernbauer, “Jugements de valeur: la formation du public comme autorité d'évaluation esthétique”, in: *La valeur de l'art: exposition, marché, critique et public au XVII^e siècle*, a cura di Jesper Rasmussen, Parigi 2009, pp. 99–128.

¹⁰⁹ Questo tipo di logica si insinua a mio parere anche in altri episodi di critica vasariana, come quello relativo alla prima versione della *Caduta degli angeli ribelli* di Beccafumi: Vasari 1966–1997 (nota II), V, pp. 167sg.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 544.

quella messa in atto da Vasari a Firenze; in secondo luogo, come successore non solo di Michelangelo ma anche di Perino, proponeva un'innovativa e originale integrazione tra le diverse arti (scultura, stucco, pittura) che puntava verso effetti di illusionismo spaziale (una "nuova invenzione") che si differenziavano dalle soluzioni proposte da Vasari.

Le cattive recensioni vasariane sarebbero diventate normative: l'affresco di Battista Franco all'oratorio di San Giovanni Decollato fu da allora sempre criticato, gli affreschi di Pontormo in San Lorenzo vennero distrutti, la Cappella Della Rovere (privata del dettaglio dei primi piedi censurati nella storia dell'arte romana) fu largamente ignorata dalla storia dell'arte, nonostante la fama precoce.¹¹¹ Nate da precise scelte, contingenti e dimostrabili, queste recensioni a stampa agirono come stroncature definitive, contribuendo talvolta alla distruzione dei loro bersagli.¹¹²

Pur nella loro parzialità, le *Vite* offrono un sistema sostenuto da una forte idea guida: gli artisti sono sempre sottoposti al giudizio, ma sono anche giudici. Che questa sia un'idea centrale è dimostrato dalla xilografia posta a chiusura dell'opera sul verso dell'ultima carta del terzo volume della Giuntina e, in alcuni

esemplari, anche sul verso del frontespizio (fig. II) o nel frontespizio stesso: incorniciata e corredata da un'iscrizione composta da Vincenzo Borghini,¹¹³ la composizione centrale raffigura una sorta di Giudizio Universale degli artisti e rappresenta anche il giudizio artistico. Non vinti dalla morte ma eternati dalla scrittura, gli artisti sono raffigurati nell'atto di risorgere al suono della triplice tromba della Fama e al cospetto delle tre Arti che, insieme all'autore, si apprestano a giudicare chi sia da lodare e chi da biasimare.

Questo articolo è parte di un progetto che ha ricevuto finanziamenti del Consiglio europeo della ricerca (ERC) nel quadro del programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione Europea, in virtù della convenzione di sovvenzione n. 680192 (SACRIMA: The Normativity of Sacred Images in Early Modern Europe). Ringrazio Diletta Gamberini, Jonathan K. Nelson, Alessandro Nova, Samuel Vitali, Ortensia Martinez e Maddalena Spagnolo, nonché gli anonimi revisori, per tutti gli utili suggerimenti, le correzioni e le indicazioni fornitemi in diversi momenti durante il processo di messa a punto di questo saggio. Sono inoltre grata a Mauro Coen, Giulio Archinà, Massimo Camussi, Maria Serena Durante, Raffaella Gili e Valeria Mongelli per avermi messo a disposizione alcune delle fotografie usate in questo articolo.

¹¹¹ Fabrizio Biferali/Massimo Firpo, *Battista Franco 'pittore viniziano' nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento*, Pisa 2007, pp. 100sg.; Pugliatti (nota 79), pp. 231–235.

¹¹² Sulla possibilità di storie dell'arte alternative a Vasari cfr. Michael Baxandall, *Giotto e gli umanisti: gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350–1450*, Milano 1994, p. 17.

¹¹³ "Finché questa [opera] vive, non potrò mai dire che questi uomini siano scomparsi, o che siano stati vinti dalla morte" (mia traduzione). Cfr. Julian Kliemann, "Le xilografie delle *Vite* del Vasari nelle edizioni del 1550 e del 1568", in: *Giorgio Vasari: principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari [...]*,

cat. della mostra Arezzo 1981/82, a cura di Laura Corti/Margareth Daly Davis, Firenze 1981, pp. 237–242: 239, anche per il passo in cui Borghini dà il senso dell'iscrizione, derivante da Virgilio, *Aen.* VIII, 470sg.: "che espressi questo senso, che mentre vivrà questa Historia et questa fatica, che ha fatto m. G(iorgio), non si potrà con ragione dire, che tanti nobili artefici habbin veramente gustato morte, o rimanghin sepolti, anzi, che vivino et egli no et l'opere loro"; Joan Stack, *Artists into Heroes: The Commemoration of Artists in the Art of Giorgio Vasari*, tesi di PhD, Washington University, Saint Louis, Mo., 2000, pp. I–II: 2 e nota 2 (per le difficoltà di traduzione). Sharon Gregory, *Vasari and the Renaissance Print*, Farnham et al. 2012, pp. 75–83, 86–88.

Nella presente trascrizione sono sciolte tutte le abbreviazioni e normalizzate punteggiatura e maiuscole secondo l'uso moderno.

1. *Compromesso tra Daniele Ricciarelli da Volterra pittore e Ortensia, figlia di Lucrezia della Rovere (Roma, Archivio di Stato, Collegio dei Notai Capitolini, not. Curzio Saccocci de Sanctis, vol. 1510, fol. 16r-v).*¹¹⁴

Indictione XI. mensis Januarii die 19. 1553

In presentia etc. Cum et fuit et sit pro ut infrascripte partes asserunt quod alias quondam bonae memoriae illustris domina Lucretia de Ruere nupta quondam illustris domini Marci Antonii de Columna dum in humanis ageret convenerit cum magistro Daniele Ricciarelli de Volterra pictore super pictura fienda in quadam capella existente in ecclesia Santissime Trinitatis domus de Ruere prefate, idemque magister Daniel opus picture huiusmodi ceperit ac certam partem fecerit ipsaque illustris domina Lucretia ab humanis functa eidemque successerint illustres domina Hortentia et Livia eiusdem filie legitime et naturales ac illustres dominus Paulus Emilius et Marcus filii legitimi et naturales quondam illustris dominae Olimpie alterius filie dicte illustris domina Lucretie nec non et illustris domina Portia pariter filia legitima et naturalis, cumque partes ipse asserant ipsam quondam illustrem dominam Lucretiam et Daniele de pictura et mercede illius de communi consensu elegisse in peritum extimatorem¹¹⁵ dominum Michaellem Angelum Bonarotum sculptorem, idemque dominus Michael Angelus huiusmodi negocio tenesse non possit voluitque, partes ipse alium seu alios extimatores eligere etc.

Hinc est quod personaliter constituta illustris domina Hortentia prefata [lacuna] reverendo [cinque parole di difficile decifrazione] etc. et presentialiter etc. certiorata etc. pro se ac rata sua et vice et nomine dicte et illustris domini Pauli Emilii et Marci Antonii pro quibus de rato etc. in forma promisit alium teneri¹¹⁶ voluit de suo etc. ex una, et idem magister Daniele ex altera sponte etc. elegerunt etc. dominum Marcellum Venusta de Cumo pictorem ex parte ipsius illustris domine Hortentie quo super nomine et dominum Lutium quondam Iacopii de Tuderto pictorem pro parte ipsius Danielis de Volterra¹¹⁷ pictoris etc.

quibus dederunt etc. amplam potestatem picturam ac illius mercedem hactenus in dicta cappella factam extimandi etc. ac declarandi etc. secundum eorum conscientiam infra octo dies proximos etc. ab hodie etc. promiseruntque prefate partes quibus supram nominibus eorum extimationi etc. constare etc. et non appellare etc. sub pena ducentorum scutorum pro medietate camera Urbis et pro alia parti aplicanda etc. me notario etc. presente etc. que dicta etc. alia etc. Ad omnia damna etc. in forma quia sic actum. Pro quibus se obligarunt etc. in forma omnia etc. cum clausulis etc. iurarunt et rogarunt etc.

Actum Romae in domo solite habitationis dicte illustris domina Hortentie in Rione Trivii presentibus etc. domino Jacopo della Grana ferrariense et domino Johanne Francisco Raviglione de Monteferraio testibus etc. Curtius Saccocius de Sanctis notarius de premissis rogatus.

2. *Compromesso tra Livia Colonna e Daniele da Volterra (Roma, Archivio di Stato, Collegio dei Notai Capitolini, not. Curzio Saccocci de Sanctis, vol. 1510, fol. 16v-17r).*¹¹⁸

Indictione XI. mensis Januarii die 19. 1553

In presentia etc. Personaliter constituta illustris domina Livia Columna certiorata per me notarium infrascriptum de superiore proximo instrumento electionis et deputationis et de omnibus et singularibus in eodem quod sit sponte etc. et pro rata sua elegit etc. supradictos dominos Marcellum Venusta et dominum Lutium de Tuderto pictores etc. quibus dedit potestatem etc. picturam predictam ac illius pretium et mercedem extimandi etc. ac declarandi etc. secundum eorum consentiam infra octo dies proximos etc. ab hodie etc. et promisit etc. supradicto magistro Daniele Richiarelllo pictori etc. dicta¹¹⁹ eorum extimationi constare etc. et non appellari etc. sub pena ducentorum scutorum pro medietate camere alme Urbis et pro alia parti aplicandas a me notario etc. presente etc. Quae omnia personaliter etc. ad omnia damna etc. in forma pro quibus se obligavit etc. in forma omnia etc. cum clausulis etc. iurarunt et rogarunt etc.

Actum Romae in domo solite habitationis eius domine illustris domine Livie in Rione Trivii presentibus etc. domino Francesco Miranda de Forlivio et Marco quondam Bastiani de Aspello testibus. Curtius Saccocius de Sanctis notarius de premissis rogatus.

¹¹⁴ Documento rubricato sotto la lettera D come "Daniel Richiarellus de Volterra pictor. Compromissum" nell'indice che apre il volume.

¹¹⁵ Bertolotti (nota 87), p. 41 (e di conseguenza tutti i successivi commentatori) leggeva qui "in partem eximatorem"; tuttavia nel documento si legge chiaramente una 'i', e dunque la lettura 'peritum' appare quella corretta e anche più consona al contenuto del documento. Tutto ciò che

segue alla parola "sculptorem" non fu trascritto da Bertolotti, che si limitò a riassumere le due righe seguenti riportando i nomi dei due pittori scelti.

¹¹⁶ Lettura delle due precedenti parole incerta.

¹¹⁷ Lettura delle precedenti due parole incerta.

¹¹⁸ "Livia Columna Compromissum" secondo la rubrica del volume, lettera L.

¹¹⁹ Lettura incerta.

This article tackles the theme of how bad reviews and negative judgments are expressed in the two editions of Vasari's *Vite*, by discussing the issue in the context of changing practices of assessing and appraising works of art. The first section deals with how evaluation practices evolved across the sixteenth century and addresses the debate on responsibility about judging artworks, which coalesced around the controversial reception of Michelangelo's *Last Judgment*. Against this background, the central section proceeds to a survey and cross-reading of a series of negative reviews as expressed especially in the 1568 edition of the *Vite* and offers an appraisal of Vasari's methods and logic when formulating unfavorable criticism in his second edition. A final section focuses on Vasari's critical review of the Della Rovere Chapel by Daniele da Volterra and collaborators in the Roman church of Trinità dei Monti. In this case, a negative judgment by Vasari intersects with Michelangelo's technical role as evaluator (*perito*) and ultimate judge of art. A complete new transcription of two documents from 1553 concerning the evaluation of the works in progress in the Della Rovere Chapel is provided in the appendix.

Archivio fotografico SCALA, Firenze/Londra: fig. 1. — Direzione regionale Musei della Toscana, Firenze (su concessione del Ministero della Cultura): fig. 2. — Foto Alinari, Firenze: fig. 3. — Foto Giulio Archinà, Roma: fig. 4. — Stefano Castellani, Roma (per gentile concessione della Arciconfraternita di San Giovanni Decollato): fig. 5. — Mauro Coen, Roma: fig. 6. — The Trustees of the British Museum, Londra: figg. 7, 8. — Teylers Museum, Haarlem: fig. 9. — DeA Picture Library, con licenza Alinari: fig. 10. — Biblioteca Nacional de España, Madrid: fig. 11.

Umschlagbild | Copertina:

Giorgio Vasari und Mitarbeiter, *Apelle und der Schuster* | Giorgio Vasari e collaboratori, *Apelle e il ciabattino*
Firenze | Firenze, Casa Vasari, sala grande
(S. 46, Abb. I | p. 46, fig. I)

ISSN 0342-1201

Stampa: Grafiche Martinelli, Firenze
luglio 2021