

MILES CHAPPELL · ANTONIO NATALI

# IL CIGOLI A FIGLINE

*Figline*

1008

2008

MICROSTUDI 2





**microstudi 2**

*Collana diretta  
da Antonio Natali  
e Paolo Pirillo*

MILES CHAPPELL · ANTONIO NATALI

# IL CIGOLI A FIGLINE



## Premessa

*Nella circostanza della mostra Figline, il Cigoli e i suoi amici, che si terrà in autunno a Figline Valdarno (a Palazzo Pretorio e nella chiesa dell'antico Spedale Serristori), s'è pensato di raccogliere qui (come per un preludio, ma con intenti anche di completezza) testi sulle tre opere che Lodovico Cigoli eseguì per il borgo valdarnese, anche perché due di esse non si potranno vedere alla mostra per ragioni conservative e d'opportunità logistiche. Una è la Deposizione dalla croce, esposta nella sala del Barocci e dei pittori riformati toscani agli Uffizi: pala d'altare di così monumentali misure da sconsigliare qualsiasi suo spostamento. L'altra è il Martirio di san Lorenzo, che, parimenti su tavola e di grandi dimensioni, ognuno potrà vedere solo di poco spostandosi dalle sedi della rassegna. I testi per l'Annunciazione e per la Deposizione sono già stati pubblicati rispettivamente nel 1991 e nel 1992.*

A.N.



## *Deposizione dalla croce* 1579

Olio su tavola, cm 320x220

Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 7791

D'una *Deposizione* del Cigoli serbano memoria la *Vita* scritta dal nipote Giovan Battista Cardi e la biografia di Filippo Baldinucci. In entrambe le fonti – debitamente integrate con le più recenti acquisizioni critiche – si trovano, oltre a informazioni utili alla ricostruzione dello stile iniziale del pittore, elementi sufficienti per una collocazione cronologica dell'opera. Scrive Giovan Battista: "Et in questo tempo ... fece una tela per l'Accademia dentrovi *Caino et Abele*, et un *Cristo deposto di Croce*, del quale fece il cartone con grandissimo studio, et un *S. Girolamo in penitenza*, et un *S. Giovanni nel deserto*, et una tavolina dentrovi una *Nonziata*, et altri quadri, i quali con studio di varie maniere andava conducendo; e piacendogli molto le cose di Jacopo da Pontormo di quelle assai disegnava" (Cardi, p. 13). Identiche notizie riferisce Baldinucci, che, dilungandosi un po' più sull'eclettismo di Lodovico e sulla sua passione per il Pontormo, prospetta la medesima sequenza delle opere, tutte "di maniere diverse, come quegli, che fin dalla tenera età, non ebbe mai a grado il modo di tignere che in Firenze si teneva per la più parte de' pittori, procurando al possibile di disegnare quante più opere poteva di Iacopo da Pontormo, non una, ma più volte, e quante altre di simiglianti artefici venivano a sua cognizione in questa città" (F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, 1681-1728, Firenze, 6 voll., ed. a cura di F. Ranalli, Firenze 1845-1847, 5 voll., ed. anast. a cura di P. Barocchi, Firenze 1974-1975, III, p. 238).

A prestar fede a questi resoconti, la cronologia del *Deposto* dovrebbe essere compresa fra il 1578, anno in cui il pittore s'immatricola all'Accademia del Disegno dipingendo la tela con *Caino e Abele*, e il 1580, ch'è la data dell'*Annunciazione* di Figline, la "tavolina" appunto di cui scrive Giovan Battista. E proprio l'*Annunciazione* figlinese ha confortato anni fa la mia congettura di un'attribuzione al Cigoli della pala con una *Deposizione* allora conservata nel Museo del Cenacolo di San Salvi, una pala sulla quale poco era stato scritto, con proposte d'assegnazione al Portelli (Barocchi) o ad un anonimo fiorentino affi-

ne al Lappoli (Pace). Le tangenze stilistiche fra l'*Annunciata* di Figline e il *Deposto* (che nel 2000 ho chiesto per esporlo stabilmente agli Uffizi) mi parvero però tali da convincere non solo d'una comune paternità, ma anche d'una coeva esecuzione, così da indurmi per conseguenza a riconoscere nella monumentale tavola quella ricordata dalle fonti.

In entrambe, per cominciare, si riscontra quella varietà di modelli espressivi di cui – come s'è visto – i biografi del Cigoli avevano avvertito circa la fase iniziale della sua attività; modelli in prevalenza di primo Cinquecento, conforme peraltro ai percorsi d'altri artisti della generazione di Lodovico. Accanto a spunti còlti dall'eloquio pacato dell'Albertinelli e di Fra' Bartolomeo, si giustappongono evocazioni desunte dall'espressione inquieta di Rosso e Pontormo; mentre già si presentano – specie nei secondi piani – gli svolgimenti del tragitto futuro del pittore. Semmai si noterà nel *Deposto di croce*, rispetto alla scena dell'Annuncio, una più spiccata adesione agli stilemi della 'maniera'.

L'ossuto personaggio che si presta sulla scala a calare il corpo di Gesù è della stessa razza dello smagrito Gabriele di Figline, e tutt'e due paiono discendere per linea diretta dalle figure dinoccolate e grifagne del primo Rosso. Ma se all'angelo fa controcanto la Vergine soave (d'una tipologia che potrebbe ben essere uscita dall'*atelier* di San Marco), ai piedi del piumato depositore il proscenio si popola di donne che nell'attitudine e nelle fisionomie sembrano piuttosto risentire del Pontormo, di cui del resto – a detta delle fonti – il Cigoli, giusto in quei tempi, disegnava "quante più opere poteva" (Baldinucci, *op. cit.*, p. 238). E delle astanti addolorate, la Maddalena, che s'erger col busto dall'affastellato pannello, è quella che più s'imparenta coi modelli di Jacopo, anticipando nel contempo le sembianze di quella figura femminile che Lodovico dipingerà di lì a poco in piedi, all'estrema destra, nella *Vestizione di san Vincenzo Ferreri*, nel chiostro di Santa Maria Novella; un affresco che, insieme all'altro con la Discesa al Limbo nello stesso chiostro, è stato da taluno reputato "un incarico troppo prestigioso per un modesto lavorante quale Cigoli appare nei documenti" conosciuti (F. Faranda, *Lodovico Cardi detto il Cigoli*, Roma 1986, p. 38) e che invece con quest'addizione al momento giovanile di lui può apparire del tutto giustificato, giacché una pala d'altare delle dimensioni di quella degli Uffizi era un cimento che poteva costituire un'attendibile carta di credito per assicurarsi l'importante allogazione di quei due affreschi.





Con questi pensieri, dopo aver fondato su argomenti stilistici l'attribuzione, concludevo il mio primo intervento a proposito del *Deposto* di Lodovico. Nel 1992 ho però potuto aggiungere un supporto documentario alle mie prime congetture grazie a una segnalazione di Caterina Caneva, che nelle sue indagini sul patrimonio del Valdarno fiorentino aveva trovato una notizia d'una *Deposizione* del Cigoli passata nel 1783 dalla Compagnia della Santa Croce di Figline alle Gallerie di Firenze. Sulla scorta di quella preziosa informazione potei reperire nell'Archivio della Soprintendenza la pratica che certifica il trasferimento della pala: acquistata dagli Uffizi (allora sotto la direzione di Giuseppe Pelli Bencivenni) insieme a quella col Martirio di san Lorenzo, sempre del Cigoli, proveniente dalla Compagnia figlinese del santo omonimo. E fra le carte, inattesa, trovai la trascrizione settecentesca dell'atto di commissione da parte della Compagnia della Santa Croce d'una "Tavola cioè la Scofficazione per la ... nuova Fabbrica, cioè la Compagnia, che è allato alla Chiesa de' Frati di San Francesco di Figline di Braccia 6 d'altezza senza l'Adornamento, e larga Braccia 3 e 3/4 senza Adornamento a Maestro Lodovico di Batista Cardi cioè da Cigoli Pittore nella Città di Firenze" (Archivio Gallerie Fiorentine, Filza XVI, 1783, n. 47). Con l'atto, rogato il 22 marzo del 1579, il pittore s'impegnava a consegnare il dipinto entro l'ottobre. In questo documento, che mi pare giustifichi l'identificazione dell'opera allogata dalla Compagnia della Santa Croce con la pala oggi agli Uffizi sia per l'identità del soggetto che per la coincidenza delle dimensioni (salvo un davvero lievissimo scarto riguardo all'altezza), si trova la conferma non solo dell'attribuzione al Cigoli, ma anche della cronologia intorno al 1580, da me ipotizzate per il *Deposto* del Cenacolo.

Antonio Natali

*Bibliografia:* G.B. Cardi, *Vita di Lodovico Cardi Cigoli* (1628 circa), ed. a cura di G. Battelli e K.H. Busse, San Miniato 1913, p. 19; P. Barocchi, *Proposte per Carlo Portelli*, in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, Berlin 1968, p. 285; V. Pace, *Carlo Portelli*, in "Bollettino d'Arte", LVIII, 1, 1973, p. 32; S. Padovani in S. Padovani, S. Meloni Trkulja, *Il Cenacolo di Andrea del Sarto a San Salvi*, Firenze 1982, p. 38, n. 15; A. Natali, *La "Deposizione" giovanile del Cigoli*, in "Paragone", 449, 1987, pp. 75-80; A. Natali in *Arte e restauri in Valdarno*, catalogo della mostra a cura di C. Caneva (Figline Valdarno), Firenze 1991, p. 69; A. Natali in *Lodovico Cigoli 1559-1613 tra manierismo e barocco*, catalogo della mostra a cura di M. Chiarini, S. Padovani, A. Tartuferi, Firenze 1992, pp. 81-82 n. 1 (si tratta del testo qui pubblicato).

## Annunciazione

### 1580

Olio su tela, cm 200x150

Figline Valdarno, Convento di Maria Santissima Annunziata  
annesso allo Spedale Serristori a Villa San Cerbone

Il 18 novembre del 1580 è registrato il pagamento di centoquaranta lire al Cigoli per una “tavola di braccia tre e mezzo alta e larga dua e mezzo dipintavi una Nunziata, la quale ha a stare nel chiesino delle monache” (Archivio Spedale Serristori, Figline Valdarno, *Giornali di entrate e uscite di generi diversi n. 106*, Giornale segnato G di entrate e uscite 1578-1589, c. 64v.; Conti 1982, p. 62). Questa memoria – è stato a buon diritto sottolineato – è per più ragioni importante; prima di tutto perché restituisce alla tavola di Figline la sua paternità, che la letteratura del luogo in forza d’una tradizione orale aveva invero conservato; poi perché consente di datarla con precisione, portando un po’ di chiarezza nella sequenza dei lavori giovanili del Cigoli, che le stesse fonti antiche non paiono scaglionare secondo un ordine tanto verisimile.

Datata al 1580 la tela viene a essere un preciso punto di riferimento su cui fondare con buona approssimazione la rilettura del percorso iniziale del pittore. Essa farebbe dunque seguito alla grande pala con la Deposizione dalla croce (citata nelle biografie del Cigoli e oggi esposta agli Uffizi), che nel 1987 ho ritenuto di poter attribuire al Cardi anche sulla scorta di raffronti proprio con l’*Annunciazione*. E notavo attinenze formali tra il dinoccolato depositore arrampicato sulla scala e lo smagrito Gabriele, di così lieve peso che bastano a tenerlo sollevato poche buffate filacciose. La mano dell’arcangelo, che nel cenno di saluto benedicente piega quasi a uncino le dita, trova riscontro in quella artigliata dell’apostolo ai piedi della croce. Del pari analoghe, nelle due opere, paiono poi talune desinenze di panneggi: l’affastellarsi morbido sull’inginocchiatoio di quello della Vergine rinvia alla ricaduta della veste ridondante della Maddalena fiorentina e lo sbattimento della tunichetta di Gabriele precorre lo sventolio della fuscacca alle spalle di Giovanni.

Dovendo stabilire una successione cronologica, si dirà che l’*Annunciazione* di Figline e la monumentale pala degli Uffizi, vengono entrambe a situarsi prima dell’affresco con la Vestizione di san Vincenzo

Ferreri nel chiostro di Santa Maria Novella, dove la figura ritta all'estrema destra sarebbe in tutto simile alla Maddalena della *Deposizione* solo che questa si drizzasse in piedi.

Nelle tre opere palesi sono i riferimenti alla pittura d'inizio secolo: lo studio appassionato del Cigoli sul Pontormo risulta evidente nei due dipinti di Firenze; mentre nel quadro di Figline più che i riverberi dell'espressione di Jacopo par di rilevare inflessioni derivate dagli stilemi del Rosso, per esempio nella siluetta allungata e segaligna dell'arcangelo; e l'addolcita immagine di Maria rimonta a prototipi della scuola di San Marco: il gestire pacato, gli aggraziati lineamenti, il disporsi quieto del suo manto (con tratti di distesa monumentalità), quasi rimandano alle solenni eppur soavi Vergini dell'Albertinelli.

A denunciare l'epoca dell'esecuzione di quest'*Annunciata* concorrono l'ambientazione scenica, i torniti balaustri dell'affacciamento sul cielo aperto, la struttura semplice dell'inginocchiatoio ch'elegantemente si complica laddove diventa leggìo, supporto per un libriccino che tradisce la brusca interruzione della lettura per via di quella paginetta rimasta sospesa. E le grottesche di lato sono una specie d'anticipazione sul prossimo impegno che il Cigoli, nella schiera degli aiuti alloriani, assumerà di lì a poco per i soffitti dell'attuale primo corridoio degli Uffizi. Già s'avvertono poi presentimenti del secolo nuovo nelle ali piumose di Gabriele (ipertrofiche rispetto alla struttura gracile del corpo); in quel giglio rubato dall'ampolla vitrea d'una natura morta secentesca, tenuto stretto senza troppo garbo, quasi fosse un vessillo per necessità esibito; in quella nuvola bambagliosa, sbuffo di vapore che irrompe dal balcone e sostituisce l'usuale colomba, a conferire una più vigorosa drammaticità alla teofania dello Spirito, e anzi come a sottolinearne l'etimologia e il significato profondo, ch'è quello di soffio, effluvio impalpabile di vita rinnovata.

*Antonio Natali*

*Bibliografia:* A. Matteoli, *Lodovico Cardi-Cigoli pittore e architetto*, Pisa 1980, pp. 233, 325-326; A. Conti in *Lo Spedale Serristori di Figline. Documenti e arredi*, catalogo della mostra a cura di A. Conti, G. Conti, P. Pirillo (Figline Valdarno), Firenze 1982, pp. 61-63, 109 n. 36; A. Matteoli, *Un' 'Annunciazione' giovanile del Cigoli*, in "Mittelungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXVI, 1982, 3, pp. 389-397; A. Matteoli, *Immagini del Cigoli e del suo ambiente*, catalogo a cura di M. Bucci, A. Forlani, L. Berti, M. Gregori, San Miniato





1985, pp. 1-2; M.L. Chappell, in *Il Seicento Fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra, Firenze 1986, III. *Biografie*, p. 56; F. Faranda, *Lodovico Cardi detto il Cigoli*, Roma 1986, pp. 33-34, 113-114; A. Natali, *La 'Deposizione' giovanile del Cigoli*, in "Paragone", 449, 1987, p. 78; A. Natali in *Arte e restauri in Valdarno*, catalogo della mostra a cura di C. Caneva (Figline Valdarno), Firenze 1991, pp. 69-70 n. 13 (si tratta del testo qui pubblicato); C. Caneva in *Lodovico Cigoli 1559-1613 tra manierismo e barocco*, catalogo della mostra a cura di M. Chiarini, S. Padovani, A. Tartuferi, Firenze 1992, pp. 82-83, n. 2.



## *Martirio di san Lorenzo* 1590

Olio su tavola, cm 300x175

Firmato in basso a destra: "Ludovicus Cardis F MDLXXXX"

Figline Valdarno, Museo della Collegiata di Santa Maria  
(in deposito dalle Gallerie di Firenze, inv. 1890 n. 2130)

È probabilmente in seguito alla sua precoce fama a Figline – dove era già conosciuto per "alcune cosarelle" inclusa l'*Annunciazione* – che il Cigoli ricevette dalla Confraternita di San Lorenzo della cittadina valdarnese la commissione per il *Martirio di san Lorenzo*: l'opera era destinata all'altare della chiesa intitolata al santo presso l'ospedale omonimo (oggi entrambi distrutti). Lodovico lavorò a lungo al dipinto e lo completò nel 1590. Ma una volta terminato, il quadro contribuì a rafforzare il credito di pittore e la sua posizione d'artista indipendente. Come si vedrà più avanti, la tavola fu subito lodata da Andrea Comodi, che fu a fianco del Cigoli nelle stanze dello studio durante l'esecuzione.

Prima del 1677, Giovanni Cinelli, in uno dei suoi commentari inediti sulla pittura in Toscana, elogio il modo in cui Lodovico aveva realizzato le figure: "In Figline nella Compagnia di S. Lorenzo una tavola bellissima ch'il martirio del S.to esprime di mano del Cigoli ove la carnagione è maravigliosa". Poco dopo Filippo Baldinucci descrive così l'opera: "fecela egli con grande studio, rispetto massime alle vedute di prospettiva che dovevan fare effetto nel piano e nella graticola; e riuscì cosa bellissima". Il tanto ammirato dipinto fu acquistato dai Medici nel 1783 per essere esposto poco dopo nella Galleria degli Uffizi e poi conservato nei depositi della Soprintendenza alle Gallerie; dal 1993 è stato collocato nel museo della Collegiata di Figline.

Si può capire il precoce riconoscimento che il Cigoli ottenne per quest'opera che presenta una composizione audace, di forte teatralità e ricca di orrore e di pathos. Il primo piano, con gli esecutori e il santo martire sdraiato sulla graticola in scorcio, contrasta con la profondità prospettica del cortile; l'atmosfera tenebrosa della notte è pervasa dai bagliori delle fiamme, dalle iridescenze dei carboni ardenti e dai colpi di luce distribuiti con sapienza; la luce colpisce infatti la schiena del feroce aguzzino e il corpo del santo, colto in un gesto che n'esalta la calma estatica dell'imminente martirio.

Per la composizione l'artista trasse ispirazione dai dipinti con lo stesso soggetto di Agnolo Bronzino, Baccio Bandinelli e Girolamo Macchietti; l'opera di quest'ultimo in Santa Maria Novella a Firenze fu molto apprezzata dai contemporanei, tra cui Raffaello Borghini, intellettuale fiorentino esperto di cose d'arte, che ne scrisse nel *Riposo* (1584). Ma non pago di certe formule della pittura fiorentina che riteneva convenzionali, il Cigoli si volge al nuovo realismo espressivo, al movimento e alla fusione di luce e colore appresi dal Barocchi, e, tramite quest'ultimo, alle soluzioni del Correggio (si pensi anche all'ambientazione notturna della cosiddetta *Notte* di Dresda). Ad ispirare fortemente Lodovico è però soprattutto Tiziano, autore di un monumentale *Martirio di san Lorenzo* per la chiesa veneziana dei Gesuiti, molto apprezzato dal Vasari nelle *Vite* del 1568 e riprodotto in incisione da Cornelis Cort.

La meticolosa preparazione del dipinto è attestata sia dai numerosi disegni preparatori – alcuni dei quali saranno esposti all'imminente mostra qui a Figline – dove si studiano la scena in prospettiva e le singole figure, sia dalla quasi contemporanea testimonianza del nipote Giovan Battista Cardi, che ebbe certamente fra le mani alcuni di questi fogli: "Aveva già fatte alcune coserelle nel castello di Figline, nel quale dovendosi dipinger due tavole, una ne fu ordinata ad esso per farvi il Martirio di S. Lorenzo, dove fece gran fatiche per tirar bene in prospettiva sì il piano e sito di tutte le figure, come ancora la graticola et altri ornamenti che in essa vengon rappresentati, e dato principio all'opera, come che non fosse stretto dal bisogno e molto non tirato dall'interesse, del quale fu sempre spogliato, avendo l'animo più di virtù che di danari avido, tralasciava alcuna volta il dipingere et ad altri studi attendeva. E perciò non l'avea tirata a fine, quando, interrogato il pittor che faceva l'altra (il qual finita l'avea) a che termine fosse il Cigoli della sua, rispose che gli piaceva più sonare il suo leuto che finirli la lor tavola. Da questo concetto restando egli punto, condusse quella di tal maniera (benché giovane) che ancor oggi muove stupore in chi la vede, con tutto che il Comodi, pittore sì di virtù come di costumi pari ad ogni altro, dica che molto più ammirabil si rendeva in quella stanza dove fu lavorata, la qual per una picciol finestra ricevendo poco lume, era appunto proporzionato et alla maniera et a quello che nella storia si rappresentava; et avendola ivi veduta più volte, e vedendola





poi all'aria aperta, diceva fra sé: questa non è quella, se bene quivi ancora lodata da tutti" (Cardi, pp. 19-20). Il Comodi, dunque, aveva osservato la corrispondenza tra la poca luce che penetrava nell'*atelier* del Cigoli e il contenuto drammatico del dipinto.

Sebbene nell'orchestrazione della scena si venga colpiti dalla disposizione delle figure e dallo studio prospettico dell'ambiente, sono le novità luministiche, il nuovo colorismo veneteggianti e le morbidezze correggesche, a segnare una svolta nella cultura figurativa fiorentina del tempo e nel percorso del Cigoli, indicando la strada che egli avrebbe intrapreso nell'ultimo decennio del secolo, come si può osservare in altre opere che parimenti figureranno nella mostra figlinese, come la *Resurrezione* e il *Sogno di Giacobbe* (entrambe della Galleria Palatina a Firenze). È proprio per i risultati ottenuti in tutti questi dipinti che il Cigoli fu celebrato dal Baldinucci come "il Tiziano e 'l Correggio fiorentino" e poi giustamente indicato da Luigi Lanzi, con i Carracci a Bologna e Caravaggio a Roma, come uno dei massimi riformatori nella storia della pittura in Italia.

Miles Chappell

Traduzione di Marta Onali

*Bibliografia:* G.B. Cardi, *Vita di Lodovico Cardi Cigoli* (1628 circa), ed. a cura di G. Battelli e K.H. Busse, San Miniato 1913, p. 19; G. Cinelli, Ms. Magliabechiano cl. XIII, cod. XXXIV, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (ante 1677), c. 290; F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, 1681-1728, Firenze, 6 voll., ed. a cura di F. Ranalli, Firenze 1845-1847, 5 voll., ed. anast. a cura di P. Barocchi, Firenze 1974-1975, III, p. 244; *Catalogo della R. Galleria di Firenze*, Firenze 1881, p. 86 n. 57; M. Bucci, in *Mostra del Cigoli e del suo ambiente*, catalogo a cura di M. Bucci, A. Forlani, L. Berti, M. Gregori, San Miniato 1959, pp. 43-44 n. 4; A. Matteoli in *Mostra d'arte sacra della Diocesi di San Miniato*, catalogo a cura di A. Matteoli, D. Lotti, San Miniato 1969, n. 52; Eadem, *Lodovico Cardi-Cigoli. Pittore e architetto*, Pisa 1980, n. 76; F. Faranda, *Lodovico Cardi detto il Cigoli*, Roma 1986, n. 7; M. L. Chappell, in *Il Seicento Fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra, Firenze 1986, I. *Pittura*, pp. 110-111 n. 1.19; M. L. Chappell, *Disegni di Lodovico Cigoli (1559-1613)*, catalogo della mostra, Firenze 1992, n. 7; R. Contini, *Il Cigoli*, Soncino (Cremona) 1992, n. 1.



# microstudi 2

*Collana diretta da Antonio Natali e Paolo Pirillo*