

THEORY AND CRITICISM
OF LITERATURE & ARTS

VOL. 5, NO. 1

(FEBBRAIO 2021)

NUMERO IN ITALIANO

ALESSANDRO ALLORI PITTORE

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

Vol. 5, No. 1
(Febbraio 2021)

NUMERO INTERAMENTE IN ITALIANO

Copyright © 2021 RECEPTIO
ISBN 978-1-716-08433-1
TCLA, Academic Journal,
digital version-ISSN : 2297-1874,
printed version-ISSN : 2504-2238
RECEPTIO Academic Press Ltd
20-22, Wenlock Road,
Islington, London, N1 7GU
United Kingdom

www.tcla-journal.eu | info@tcla-journal.eu

Cover : rielaborazione grafica del ritratto di Alessandro Allori.

Giovan Battista Cecchi, 1770 ca. Acquaforte e bulino in rame da un ritratto realizzato da Cristofano Allori, dalla *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura e architettura con i loro elogi, e ritratti incisi in rame*, Firenze 1769-1775.

Internamente : ritratto di Baccio Bandinelli, stessa serie.



BACCIO BANDINELLI SCULTORE
E ARCH. FIORENTINO

Fran. Solvanti Pinx.

H. del.

G. Buttacchi Sc.
1797

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

EDITOR-IN-CHIEF

Prof. Dr. Carla Rossi

University of Zurich

EDITORIAL STAFF

Carlo Chiurco, *Università di Verona*

Antonio Lanza, *Università degli Studi dell'Aquila*

Leena Löfstedt, *University of Helsinki & University of California, Los Angeles*

Carme Narvaez, *Universitat de Barcelona*

Betül Parlak, *Haliç Üniversitesi, Istanbul*

Raffaele Pinto, *Universitat de Barcelona*

Antoni Rossell, *Universitat Autònoma de Barcelona*

Luciano Rossi, *Universität Zürich*

Sergio Rossi, *Sapienza, Università di Roma*

Joan Sureda, *Universitat de Barcelona*

Mariano Carbonell, *Universitat Autònoma de Barcelona*

SOMMARIO

Editoriale,
Carla Rossi, 6

Nota sui criteri di edizione, 7

Il manoscritto Vitt.Em.9, latore del capitolo del Bronzino De' Romori a Messer Luca Martini, di un inedito sonetto di Luca Martini, di rime del Fiamminghi e di autografi del Lasca

Carla Rossi, 8-13

La collana di sonetti del Fiamminghi contro l'Amelonghi

Carla Rossi, Marco Nava 14-28

Due capitoli in terza rima di Alessandro Alfini in risposta a due sonetti burleschi di Lorenzo Fiamminghi, abate di San Miniato

Marco Nava, 29- 49

Contra Baccium Sonetti, sonettesse ed epigrammi in scherno del Bandinelli

Jonathan Schiesaro, 50-103

Nuove indagini attorno ai due maggiori codici latore delle rime burlesche del Bronzino

Carla Rossi, 104-114

Note in corso d'opera sugli autografi di Alessandro Allori

Marco Nava, 115-128

Editoriale

CARLA ROSSI

Nel corso della ricerca *Ekphrasis, l'arte riflessa nelle parole dell'artista*,¹ mi è capitato di imbattermi in un manoscritto cartaceo composito, sino ad oggi sfuggito alla critica, contenente rime burlesche dei secoli XVI-XVIII: il Vitt.Em.9, della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

Il manoscritto² venne acquistato il 13 febbraio 1882 dalla Nazionale per 30 € da quel Pietro Oldrini, milanese (editore nel 1880 per Gaetano Romagnoli di una *Visione* di Ugolino della Casa),³ che dovette entrare in possesso di alcuni fascicoli che compongono il codice durante uno dei suoi soggiorni a Firenze: la maggior parte dei testi cinquecenteschi ivi contenuti è, infatti, di autori fiorentini membri dell'Accademia degli Umidi.

Con il team del progetto *Ekphrasis* abbiamo dunque deciso di dare alle stampe in questo numero della rivista (edito interamente in italiano dopo il complicatissimo 2020, in cui abbiamo interrotto la pubblicazione di TCLA), alcuni dei testi ascrivibili ai membri dell'Accademia degli Umidi tràditi dal Vitt.Em.9.

Questo numero ospita, però, anche altri contributi attorno a testi fiorentini del Cinquecento: l'edizione dei sonetti, delle sonettesse e degli epigrammi in vituperio delle opere di Baccio Bandinelli, condotta da Jonathan Schiesaro; un mio resoconto su nuove indagini in merito ai due maggiori codici latori delle rime burlesche del Bronzino e alcune *Note in corso d'opera sugli autografi di Alessandro Allori*, redatte da Marco Nava.

¹ Da me ideata nel 2016 e co-diretta, dal 2019 al 2022, con il collega Johannes Bartuschat dell'Università di Zurigo, per cui cfr. <https://it.receptio.eu/ekph>.

² Come risulta dal *Registro d'ingresso degli acquisti*, II, nr. 443,667.

³ *Amore dispetto per Costanza*, tratto da un codice della Riccardiana segnato 2663.

NOTA SUI CRITERI DI EDIZIONE

Per l'edizione dei sonetti del Fiamminghi e dei capitoli burleschi dell'Alfini pubblicati nei contributi di C. Rossi – M. Nava, *La collana di sonetti del Fiamminghi contro l'Amelongo* e M. Nava, *Due capitoli in terza rima di Alessandro Alfini in risposta a due sonetti burleschi di Lorenzo Fiamminghi, abate di San Miniato*), si sono adottati i seguenti criteri editoriali:

- Introduzione degli accenti gravi e acuti, a seconda dei casi, per i monosillabi (*già, più, né, sé*) e i vocaboli ossitoni, regolarizzando l'uso dell'apostrofo per indicare aferesi, sincope (*fra'i*) e apocope;
- eliminazione dell'accento dalle preposizioni (*à*) e dalle congiunzioni (*è, ò*);
- abolizione dell'*h* etimologica, regolarizzando le forme del verbo avere alla seconda e terza persona singolare e alla terza persona plurale secondo la moderna ortografia;
- distinzione di *u* e *v*;
- adeguamento della congiunzione *et* alla forma *e*, con impiego della *d* eufonica negli opportuni casi;
- uniformazione delle oscillazioni nell'uso delle maiuscole;
- regolarizzazione dell'uso della punteggiatura: eliminazione della virgola sovrabbondante prima di una congiunzione coordinante; eliminazione della virgola tra soggetto e verbo; adeguamento della punteggiatura a fine verso e, se necessario, anche all'interno del verso, per agevolare la lettura (soprattutto per i capitoli di Alessandro Alfini);
- adeguamento della proposizione articolata *co 'l* alla forma *col*;
- introduzione di virgolette caporali «...» per segnalare eventuali discorsi diretti.

Il manoscritto Vitt.Em.9 della Biblioteca Nazionale centrale di Roma, latore del capitolo del Bronzino *De' Romori a Messer Luca Martini*, di un inedito sonetto di Luca Martini, di rime del Fiamminghi e di autografi del Lasca

CARLA ROSSI

Università di Zurigo

Il codice Vitt.Em.9, della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma è latore alle cc. 71r-74v di una copia coeva (tardo cinquecentesca) del *Capitolo de' Romori*, indirizzato dal Bronzino al fraterno amico Luca Martini.¹ Si tratta di un componimento burlesco, risalente probabilmente all'estate del 1541, quando sia il destinatario, sia il pittore contrassero la malaria, di cui ho recentemente fornito un'edizione critica commentata² (condotta sull'idiografo Magl. VII. 115, la versione del codice romano è una copia), che si discosta da quella a cura di F. Petrucci Nardelli.³ La presenza del capitolo bronziniano dei *Romori* all'interno del codice oggi a Roma si rivela interessante: le carte 71r-74v contenenti il capitolo costituiscono un binione a sé stante, per la trascrizione del quale abbiamo il *terminus ante quem* del 1555, data in cui il testo venne pubblicato per la prima volta, incluso

¹ Il Martini (1507-1561), com'è noto, fu uno dei fautori dell'Accademia degli Humidi (fondata il 1° nov. 1540), poi Fiorentina, di cui divenne membro nel dicembre; con la riforma dell'Accademia Fiorentina del 4 marzo 1547 fu tra gli esclusi, insieme con molti suoi amici: Grazzini, Geri, Visino, Cellini, Lenzi, il Bronzino. Fu il primo provveditore del *Magistrato et Officio dei fossi* voluto da Cosimo per dare avvio a una vasta opera di risanamento e valorizzazione del territorio pisano. Due suoi capitoli sono stampati nel *Secondo libro delle opere burlesche di m. Francesco Berni, del Molza, di m. Bino*, 1555.

² *Il mio compagno s'è posto ad iacere. L'attività poetica del Bronzino e la passività interpretativa della critica*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», Volume 43, 2014, DOI: 10.1400/238937. Pagine: 33-58. Per un errore di stampa, nell'articolo il componimento viene datato 1561.

³ Cfr. *Rime in burla. Angiolo Bronzino*; a cura di F. Petrucci Nardelli, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1988.

nel *Secondo libro dell'Opere burlesche di M. Francesco Berni*,⁴ per la composizione del testo, invece, è possibile fissare un *terminus ante quem* sicuro nel 1545, poiché scritto anteriormente a quello *Contro le Campane*, la cui datazione può essere posta appunto in quell'anno, in base ad una lettera inviata a Pier Francesco Ricci, maggiordomo di Cosimo de' Medici, datata 9 agosto 1545, in cui il Bronzino scriveva: «Circa le *Campane* vi confesso che m'hanno non manco infastidito scrivendone, che costì non facessino tanto che non so quel che mi farò di loro, pure me le sono levate dinanzi».

La rilevazione delle filigrane nei fogli che ci interessano risulta piuttosto complessa sia per via del formato del volume (all'incirca di mm 210x145), sia per la cucitura in fase di restauro, stretta al punto da concedere poco spazio ad indagini di questo tipo.

Ad una prima analisi, per la quale ringrazio la Dottoressa Valentina Longo, responsabile dell'Ufficio Manoscritti e Rari della Biblioteca, è stata rilevata nel margine interno di c. 71 una stella a sei punte,⁵ sebbene nella corrispondente c. 74 non sia chiara la presenza di una base o di un altro elemento congiunto. La misura tra i filoni è di mm 56 ca.

La filigrana (una scala in uno scudo sormontato da una stella a sei punte, sul genere di Briquet 5926-5927), da un controllo più accurato, che ho effettuato tramite rielaborazione grafica ad alta risoluzione dei fogli, sembrerebbe simile a quella che compare in alcune carte di disegni del Pontormo, ad es. *I quattro evangelisti*, oggi presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, inv. 6750 F.

Il dettaglio, non marginale, confermerebbe l'uso di risme di questo particolare tipo di carta a Firenze negli anni Cinquanta del Cinquecento ed in particolar modo nella cerchia del Bronzino. Si noti, infatti, che i disegni del Carucci sono collegati agli affreschi del presbiterio della chiesa fiorentina di San Lorenzo, che impegnarono il Pontormo tra il 1545 e il 31 dicembre 1556, data della sua morte (scoperti solo nel 1558, dopo che Bronzino ebbe completato le parti non finite dal maestro).

La mia ipotesi è che siamo in presenza di una copia del capitolo fatta approntare dallo stesso Bronzino, prima del 1555, inviata forse al Grazzini, forse allo stesso destinatario, Luca Martini.

⁴ Titolo completo: *Secondo libro delle opere burlesche di M. Francesco Berni, del Molza, di M. Bino, di M. Lodovico Martelli. Di Mattio Francesi, dell'Aretino, Et di diversi Autori. Nuovamente posto in Luce, Et con diligenza stampato, in Fiorenza Appresso li Heredi di Bernardo Giunti, MDLV, cc. 137v-159v, e nuovamente stampato a Venezia nel 1566 per Domenico Giglio.*

⁵ Vagamente somigliante ai tipi Briquet 6027, 6030, oppure a Piccard 41557.

Alle cc. 88r-99r il manoscritto Vitt.Em.9 custodisce componimenti autografi di Antonfrancesco Grazzini, detto il Lasca. L'autografia grazziniana è verificabile su alcuni Autografi Palatini (Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Varchi II. 24-26); mentre alle cc. 99v-100v contiene un sonetto burlesco, à *double entendre*, di Luca Martini contro la caccia, *Io vo' mostrarvi pur caro Bastiano*, che riproduco qui di seguito.⁶

Io vo' mostrarvi pur, caro Bastiano,⁷
perch'io mi sto sì volentieri al fuoco,
non mi curando mi tenga un dappoco
per non andar alla caccia Giuliano.

L'andar con un bastone e il cane a mano
e gridar tanto che diventi fioco
patir disagi per baia e per gioco
art'è da farla fare ad un villano.

Molti ne son che ne vanno alla caccia
sol per aver da dir qualche bugia
che non sia lor scoperta in su la faccia.

D'un'altra sorte n'è che vanno via
per condur qualche giovane alla schiaccia⁸
ove discredon la lor fantasia.

⁶ Il sonetto si inserisce in quello scambio di rime burlesche in lode o in spregio della caccia, non senza allusioni sessuali (per cui cfr. F. Berni, *Caccia*); si veda ad esempio Antonfrancesco Grazzini, *In lode della Caccia* (capitolo dedicato a Giovanni Battista Doni), ma anche, in questo stesso codice la *Caccia delle nobilissime donne di San Miniato, fatta sotto dì 24 di maggio 1551 alla serra di Bucciano* (cc. 39r-54r).

⁷ Mi pare possa trattarsi di Maestro Bastiano del Pace, profumiere del Duca Cosimo I, pronto e arguto di spirito, ammesso nell'Accademia Fiorentina il 17 marzo del 1544. Citato dal Doni nei *Marmi* e a cui sia il Lasca, sia il Varchi indirizzarono versi.

⁸ In tosc. anche *stiaccia*, nel gergo dei cacciatori, trappola per catturare la selvaggina, consistente in una pesante lastra di pietra tenuta in bilico che al minimo urto cade e schiaccia l'animale attirato da una ghiotta esca; fig. *condurre alla schiaccia*, intrappolare, qui con chiara allusione all'atto sessuale attivo.

Ed un'altra genia
ancor ci va per empier il cannone⁹
che fanno come il can di Butrifone.

Sonci certe persone,
che per smaltir la cena o il desinare
vanno otto dì alla fila a cacciare.

Molti gli spigne andare
il non trovarsi un fradicio quattrino
da passar tempo a qualche giocolino.

Nei due fogli successivi il testo prosegue, diventando una sonettessa, ma in una grafia più sciatta e frettolosa, tanto che le code finiscono col divenire ripetitive e prive dell'arguzia iniziale.¹⁰ Il fatto che questo sonetto sia citato proprio dal Lasca, e che compaia nella sezione

⁹ *cannone*: nel lessico della caccia, propr. 'canna svuotata', poiché al termine della partita di caccia con il vischio o durante gli spostamenti, le verghe impaniate (dette *panioni*) venivano riposte all'interno di canne svuotate. Eq. di 'canale' in cui si pratica il sesso.

¹⁰ Altri fan tal cammino
perché non san se sin son morti o vivi
credendo altro piacer non sia et quivi
Certi del cervel privi
van via facendo gran gridi e romori
per esser nominati cacciatori
L'è arte da signori
dice qualcun per coprire il suo fallo
e no dice io vo a piè, quegli a cavallo
Per non mettere in ballo
fra gli uomini certe generazioni
le lascio fra le macchie e tra i burroni
E dirò le ragioni
che della caccia mi fan poco amico
or statemi a udir quel ch'io vi dico
Io non darei un fico
a un che mi credessi una bugia
se ben salvassi tutta casa mia

del codice in cui figurano scritti autografi dello stesso Lasca, lascerebbe ipotizzare un'appartenenza di queste carte allo stesso Grazzini. La citazione grazziniana si trova nel capitolo XXIX *A Messer Pandolfo Pucci in nome d'un altro, In disonor della caccia*, laddove si legge (vv. 133-136):

Però ben disse il mio Luca Martini
che la caccia era proprio da villani
un'arte o veramente da facchini

E tengo gran pazzia
l'innamorarsi o mostrare alle genti
di aver nipoti che non son parenti
Né un cappon fra i denti
più che pane e insalata aver mi piace
sendo ov'io possa mangiarmela in pace
Poi quanto una fornace
ho lo stomaco caldo e vo' il sapete
e stando in letto smaltirei le pietre
E s'io non ho monete
non ho di giucare [sic] voglia, anzi l'ho a noia
come sanno le parti di Pistoia
Ma mi dan sempre gioia
certe cosette con ch'il tempo passo
ch'andar non mi fanno o muovere passo
Lo starmi basso basso
senza nome di far cotante cose
mi fan comodità maravigliose
E se da gloriose
genti l'andare cacciando io non son tale
ch'appena abbia a veder spasso cotale
Adunque io non so male
a starmi a casa quando gli altri vanno
ch'io darei briga a lor, fare' a me danno
Dite lor se non sanno
ch'io scoppio per dolor ch'al cor m'ingombra
ov'io sia sol per far numero e ombra.

ch'hanno i calli ne' piedi e nelle mani

Nel prossimo numero di questa rivista, Jonathan Schiesaro tornerà sugli autografi del Lasca presenti nel manoscritto Vitt. Em.9 che, alle cc. 27r-32v, contiene i componimenti di un altro membro della prima ora dell'Accademia degli Umidi: Lorenzo Fiamminghi di cui ci occupiamo nell'articolo che segue.

La collana di sonetti del Fiamminghi contro l'Amelonghi nel Vitt.Em.9

CARLA ROSSI, MARCO NAVA

Università di Zurigo

Originario di San Miniato, Lorenzo Fiamminghi fu prevosto dell'Abbazia di S. Bartolommeo e Santa Gioconda (nota come Badia di Santa Gonda). Lo si annovera tra i fondatori dell'Accademia degli Umidi ed appartenne anche all'Accademia del Piano e a quella del Poggio.

Noto soprattutto come autore di poesie burlesche, scambiò versi gravi con il Varchi ed una sua canzone in morte di Alfonso de' Pazzi figura tra le *Rime burlesche di eccellenti autori, raccolte, ordinate e postillate da Pietro Fanfani*.¹

Riportiamo qui di seguito una collana di sonetti di scherno rivolti contro l'Amelonghi (detto il Gobbo da Pisa), seguiti da due componimenti satirici².

I

Gobbo, che Dio vi guardi il vostro scrigno,
ch'è proprio un'arca della poesia
e vi cresce a ognor la fantasia
che fra l'ocche vi fa parer un cigno,
ditemi un po' se 'l burbero e l'arcigno
han diferente l'etimologia
e se secondo la filosofia
si può cacciare uno spirto maligno.
S'egli è più saporito il tondo, o 'l brusco,

5

¹ Firenze, Le Monnier, 1856, pp. 94-96. Altre sue rime inedite sono conservate a Roma, Biblioteca Accademia dei Lincei e Corsiniana, ms. 44. C. 22, «Miscellanea | di | Prose e Poesie Toscane | di Autori diversi» e a Lucca, Biblioteca Governativa: ms. 474 (B. 349).

² Tutti i sonetti riportati di seguito si leggono nel già citato Ms. Vitt.Em.9, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, cc. 28r-32v.

s'ogni uom ch'è bue è figlio d'una vacca
e s'Orlando fu guercio, o s'e' fu lusco. 10

Qui vi bisogna cigner la guarnacca
e dar del buon, perché contra l'Etrusco
dicon costor che non valete un'acca.

Sconterete una tacca 15
se riuscite e con buone ragione
porterete dei gobbi il gonfalone.
(c. 28r)

Schema: ABBA ABBA CDC DCD dEE

Gobbo, che Dio vi conservi la vostra gobba, che è proprio una riserva di poesia, dove si accumula in ogni momento la fantasia e grazie alla quale sembrate un cigno fra le oche; / ditemi un po' se *burbero* e *arcigno* hanno diversa etimologia e se, secondo la filosofia, è possibile scacciare uno spirito maligno. / Se è più gustoso il tondo o il brusco, se ogni uomo bue è figlio di una vacca e se Orlando fu davvero guercio o se fu losco. / Qui bisogna rassettarvi e incoraggiarvi, perché si dice che contro l'Etrusco non valete un'acca. / Segnerete una tacca, se riuscite nell'impresa, e a pieno diritto porterete lo stendardo dei gobbi.

Primo sonetto della collana indirizzata contro Girolamo Amelonghi, detto "il Gobbo da Pisa" per via di un'effettiva malformazione, qui immediato oggetto di scherno (v. 1). L'Amelonghi fu attivo presso l'Accademia Fiorentina e, in particolare, fu legato ad Alfonso de' Pazzi (l'Etrusco) e al Lasca. Autore di numerosi componimenti burleschi, è ricordato principalmente per la *Gigantea*, che rappresenta uno dei primi poemi eroicomici in lingua italiana³.

1. *scigno*: in fiorentino il termine indicava la protuberanza «che hanno in sulla schiena i cammelli, e gli uomini gobbi».

³ Sull'Amelonghi si vedano almeno A. BUIATTI, *Amelonghi, Girolamo*, «DBI», 2 (1960) e la recente tesi di dottorale di D. PECORARO, *Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca. Le rime burlesche dell'autografo magliabechiano* (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 1348, cc. 1r-105r). *Testo critico e commento*, Tesi di perfezionamento del XXX ciclo, Scuola Normale Superiore di Pisa, Relatrice Prof.ssa Lina Bolzoni, 2019, in part., per la *Gigantea*, da p. XV. Per approfondimenti sul Grazzini, oltre alla tesi appena citata, si rimanda agli ormai canonici studi di Michel Plaisance, in particolare M. PLAISANCE, *Antonfrancesco Grazzini dit Lasca (1505-1584). Écrire dans la Florence des Médicis*, Manziana, Vecchiarelli, 2005.

2. *arca*: qui da intendersi «riserva, accumulo», con rimando icastico alla protuberanza dei cammelli.

4. *fra l'ocche...cigno*: rovesciamento ironico, con intento canzonatorio, dell'espressione popolare «parere un'oca», ossia «non valere nulla».

5. *burbero ... arcigno*: qui l'autore gioca confondendo volutamente sinonimia ed etimologia di due aggettivi attribuibili allo stesso Gobbo. Non è da escludere un'allusione ai poemetti in ottave *La Gigantea* dell'Amelonghi, *La Nanea* di Michelangelo Serafini, entrambi del 1547, ma anche al *Canto de' Mostri innamorati* di Benedetto Varchi, andato in scena per il Carnevale fiorentino di quello stesso anno. Tutti questi letterati erano, all'epoca, interessati agli studi etimologici. *La Gigantea* dell'Amelonghi si serviva della metafora mitologica – lo scontro fra Dei e Titani – per ritrarre il conflitto fra l'Olimpo-Accademia e i Giganti-Umidi, in un periodo segnato da profondi rivolgimenti dell'istituzione cittadina: ricordiamo che i cosiddetti Aramei erano fautori della fantasiosa discendenza del fiorentino, attraverso la mediazione dell'etrusco, dalla biblica regione d'Aràm.

9. *tondo ... brusco*: sono due tipi di vini toscani, citati anche da Michelangelo, negli appunti autografi dietro a una lettera inviatagli da Bernardino Niccolini il 18 marzo 1518. Il *tondo* è un vino qual non ha gusto «né di dolce, né di brusco, ma ha del saporito e leva la sete» (come scrive Vincenzo Tanara in *L'economia del cittadino in villa*, Venezia, 1687). Il *brusco* è un vino di qualità scadente, acidulo, prodotto con uve che non hanno prodotto la piena maturazione. In questo contesto i termini possono essere intesi anche in senso osceno.

10. *Bue*: uomo stolto, nel lessico burlesco *sodomita*. *Vacca*: apostrofe misogina.

11. *Orlando*: il celeberrimo paladino francese che, secondo la tradizione era guercio: con guardo sì men dell'usato bieco. Il Pulci nel *Morgante* (XXI) fa dire a Chiaristante: Io veggo ben che tu mi guati torto: Non fu mai guercio di malizia netto, / ch'io ti conosco insin dentro l'elmetto. *Lusco*: losco, nel senso di *guercio*. Ancora una volta si gioca sulla sinonimia.

12. *guarnacca*: sopravveste maschile in uso all'epoca.

13. *Dar del buon*: «darsi da fare». *Etrusco*: Alfonso de' Pazzi, di cui l'Amelonghi raccolse le rime, nel 1557, accompagnandole con una lettera diretta a Cosimo duca di Firenze (Cod. Riccard. 2907).

II

Gobbo chiavaccio e Gobbo buggerone
che mi consigli per le gotte invano
io voglio a pasto ber rosso e trebbiano
e mangiar, s'io n'ho voglia, anche un cappone.

Voglio usar co' la donna e col garzone, finché vecchio non sia scaduto e vano, e s'io vo' per trent'anni a mano a mano, vuo' tu ch'io stimi un po' di mal poltrone?	5
Fa' tu che pare a te, ma guarda il fuoco ch'io ti fo come astrologo a sapere che pericol ne porti e non da giuoco.	10
E voglio calcolare e rivedere per mal cristiano, o per ingiusto proco se tu dei questo caldo sostenere.	
Ma per mostrar d'avere riceuto le note e 'l salsicciotto, ti ringrazio qual musico e qual ghiotto. (c. 28v)	15

Schema: ABBA ABBA CDC DCD dEE

Gobbo chiavaccio e Gobbo imbrogliore, che invano mi dai consigli per i miei malanni, io invece voglio bere vino rosso e bianco ai pasti e mangiare, se mi va, anche un cappone. / Voglio avere rapporti sia con la donna che col garzone, fino a che non sarò vecchio e inutile, e se sono vicinissimo ai trent'anni, vuoi che preoccupi se inizio a soffrire un poco di pigrizia? / Fai pure quello che vuoi, ma attento al fuoco, che io ti faccio sapere, da veggente, il pericolo che ti arrecherà, e non c'è da scherzare. / E voglio stabilire e comprovare se dovrai sopportare questo caldo per via dei tuoi peccati o per via di una ingiusta calunnia. / Ma per dimostrarti di aver ricevuto sia gli spartiti, sia il salsicciotto, ti ringrazio sia da musicista, che da ghiottone.

1. *chiavaccio*: letteralmente «grosso chiavistello»; in ambito burlesco evoca il campo semantico della virilità; in questo caso, usato come apposizione – non derivando dunque da «chiave», ma dal relativo verbo, proprio del linguaggio scurrile – indica un uomo che esercita la sessualità di frequente, anche con donne («voglio usar co' la donna», v. 5). *buggerone*: significa «imbrogliore», ma è anche riferito, in senso triviale, a chi pratica la sodomia, attiva o passiva, con diverse implicazioni sociali⁴. Qui è in rima con «garzone» (v. 5).

⁴ Una breve contestualizzazione del concetto di omosessualità rispetto alla società rinascimentale, soprattutto italiana, è stata recentemente proposta da K. Hartmann, *I cantici di Fidenzio di Camillo Scroffa*

2. *gotte*: indica una generica indisposizione del corpo, più specificamente la podagra o chiragra, ossia «gotta», a seconda della località di manifestazione dei sintomi.
3. *trebbiano*: varietà di vitigni a uva bianca, coltivata anche in Toscana; qui è sineddoche per «vino bianco».
6. *scaduto e vano*: «completamente in declino e inutile».
9. *il fuoco*: le fiamme dell'inferno, ma il riferimento qui potrebbe essere anche a posizioni eretiche dell'Amelonghi e quindi alla condanna ad essere arso vivo.
13. *mal cristiano*: come nel Boccaccio, si intende *peccatore, cattivo cristiano*.
16. *note*: probabile allusione a un componimento musicale dell'Amelonghi.

III

Gobbo chi si lamenta ha sempre il torto,
 voi senza lamentarvi anche l'avete
 e gl'influssi del cielo e le comete
 non predicon mal d'un quando gl'è morto.

Quando il vento propizio entrato è in porto, 5
 del buon mangiate e del miglior bevete,
 ditemi se colei, che voi sapete,
 lo vuol lungo, o sottile, o grosso, o corto.

E se vedete mai la dama mia
 siate cupo e fedel, non fate alcuna 10
 babberiveggolinaggieria.

Pigliate il sol, lasciate a me la luna,
 andate destro, i v'ho fatto la spia
 che non vi caschi di due gambe l'una.

Ell'è bianca, ell'è bruna 15
 e gl'è questi fagian: né vi dà noia
 l'andare in Portogallo e in Savoia.
 (c. 29r)

e la pluralità dei mondi, Göttingen, Bohn University Press, 2013, pp. 58-66. Cfr. C. Scroffa, *I cantici di Fidenzio*, a cura di P. Trifone, Roma, Salerno, 1981.

Schema: ABBA ABBA CDC DCD dEE

Gobbo, chi si lamenta ha sempre torto, voi lo avete anche se non vi lamentate, e gli influssi celesti e le stelle comete non predicono il cattivo futuro a uno che è già morto. / Quando il vento favorevole è entrato in porto, mangiate bene e bevete ancora meglio; ditemi se colei, che voi sapete, lo preferisce lungo, o sottile, o grosso, o corto. / E se vi capitasse di vedere la mia dama, siate giudizioso e fedele e non fate sciocchezze. / Prendete il sole, lasciate per me la luna, procedete con destrezza, io vi ho dato una dritta, in modo che, delle due gambe, non ne perdiate una. / Quella è bianca, quella è bruna, e costui è un fagiano: né vi dispiace andare sia in Portogallo che in Savoia.

4. *gl'è*: forma aferetica del dimostrativo «quegli», cfr. n. 15-17 *infra*.

6. *miglior*: comparativo di maggioranza con valore assoluto.

11. *babberiveggolinaggieria*: neologismo endecasillabico, in cui si riconosce la presenza del tema lessicale 'babb-', da cui «babbo», ossia sciocco.

13. *fatto la spia*: fare da apripista, in questo contesto con ovvio riferimento licenzioso.

15-17: *ell'è bianca...Savoia*: si osserva in questa *cauda* uno sconfinamento verso la sintassi tipica del parlato popolare⁵. I dimostrativi aferetici «ell'» (per «quella») sono fortemente espressionistici: sembrano, in altre parole, voler accompagnare una *performance* che prevede anche una componente gestuale⁶. Nel settenario (v. 15) e nell'emistichio che segue, vengono presentati tre amanti “a disposizione” dell'Amelonghi: due donne, una bionda e una castana, e un giovane amasio, detto «fagian» (v. 16, cfr. *Vocabolista*, p. 61b). Dopo questo sostantivo è presente una forte cesura, che coincide con l'inizio della coordinata per asindeto «né...Savoia», spezzata da un marcato *enjambement*. Portogallo e Savoia indicano probabilmente – in quanto toponimi “esotici” – le due diverse possibilità sessuali che l'Amelonghi non disdegnava («né vi dà noia»).

⁵ Per cui cfr. anche le *caudae* dei sonetti *Torçetevi Sandrino un poco il naso* e *Non io vorrei esser Dante morto*, nel contributo di M. Nava, *Due capitoli in terza rima di Alessandro Alfini in risposta a due sonetti burleschi di Lorenzo Fiamminghi, abate di San Miniato, infra*.

⁶ Tale “*performance*” è da intendersi, in assenza di maggiori argomenti a supporto, puramente come artificio retorico.

IV

Gobbo tu non hai torto com'è pare
a chi non ha né dritto, né ragione
e dirò sempre, senza passione,
che tu ti puoi tra cento annoverare.

E ch'una sei delle persone rare 5
che si posson condurre al paragone,
ma non so qual fatappio, o chiacchierone,
com' uom che sia di posizion gridare.

E sebben tu non sei né bel, né presso
tu hai un non so che che piace altrui 10
viepiù che il tordo arrosto e 'l cappon lesso.

E chiaristi l'Etrusco in versi e lui
ponesti con la satira in un cesso,
l'Etrusco ch'era un uom che fu per dui.

Il qual ne' regni bui, 15
o dove chi da Plutone è salariato
perch'abbia l'alme in molti tormentato.
(c. 29v)

Schema: ABBA ABBA CDC DCD dEE

Gobbo, tu non hai torto, come sembra a chi non ne sa nulla. E io dirò sempre, spassionatamente, che tu tra cento puoi essere annoverato come persona rara, / che può venir presa come pietra di paragone, ma non so bene se come allocco o chiacchierone, come un uomo che sia di professione banditore. / E sebbene tu non sia né bello, né grazioso, tu hai un nonsoché di piacente, più del tordo arrosto o del cappone lesso. / Ed hai commentato l'Etrusco in versi e lo hai posto, satireggiandolo, in un cesso; l'Etrusco, che era un uomo che ne valeva due, / il quale ora si trova nei regni bui, o dove sta chi è assoldato da Plutone, affinché tormenti molte anime.

7. *fatappio*: allocco, qui usato, come in molta poesia burlesca coeva, nel senso traslato di persona stupida, sciocca.

8. *di posizion gridare*: si riferisce ai *tubatores*, i banditori, tenuti a "gridare" (*facere cridas*) le comunicazioni ufficiali, dette appunto *grida*.

11. *tordo arrosto e cappon lessa*, un altro modo per dargli dello sciocco, non senza allusione sessuale alla sodomia.

15. *regni bui*: Pazzi morì a Firenze il 3 novembre 1555.

V

Gobbo mezzo accertello e mezzo topo
postù sul lago là veder Pilato
ove dicon che donna o uomo nato
non vive se lo vede un anno dopo?

Postù di bianco diventar tiopo 5
ed esser, per tornar, messo in bucato?
Possa di nuovo tu darti, ammalato,
un servizial in cambio di scilopo.

Possa tu ghiotto star come Margutte
e del prete di Clignì aver la parte 10
e di don Alberigo aver le frutte.

Possa tu il dado aver contro e le carte,
postù se vai per mar dare in Dragutte
e possa il membro tuo maggior cassiarte.
(c. 30r)

Schema: ABBA ABBA CDC DCD

Gobbo, mezzo gheppio e mezzo topo, puoi vedere Pilato sul lago lassù, dove si dice che chiunque lo scorga non viva più di un anno? / Puoi da bianco che sei diventare nero come un etiope e tornare bianco dopo essere stato messo a lavare? Che tu possa, una volta ammalato, avere un clistere al posto dello sciroppo. / Che tu possa esser ghiotto come Margutte, avere la frutta di frate Alberigo e la dieta dell'abate di Clignì. / Che tu possa avere la fortuna contro e se vai in mare incorrere in Dragutte e possa spaccarti l'osso più grande del corpo.

1. *accertello...topo*: falco o gheppio. L'A. si riferisce al nome accademico di Forabosco (appellativo anche di un tipo di piccolo uccello) utilizzato dall'Amelonghi.

2. *Pilato*: lago di Pilato, sui monti Sibillini.

5. *tiopo*: etiope, nero.

8. *servizial*: clistere.

8. *Margutte*: gigante affetto da nanismo, che ha sempre fame e divora ogni cosa, scudiero di Morgante nell'omonimo poema del Pulci

10. *prete di Clignì*: riferimento alla novella II della X giornata del Decameron. La parte indica la dieta a base di pane, vino e qualche fava secca imposta da Ghino di Tacco all'abate di Cluni: «Ghino di Tacco piglia l'abate di Clignì e medicalo del male dello stomaco e poi il lascia quale, tornato in corte di Roma, lui riconcilia con Bonifazio papa e fallo friere dello Spedale.»

11. *don Alberigo...frutte*: la frutta di frate Alberigo, è una locuzione che si rifà al canto XXXIII dell'*Inferno*. Frate Alberigo si trova nella Tolomea, dove sono puniti i traditori degli ospiti. Il 2 maggio 1285 invitò a convito presso la Castellina di Pieve Cesato due suoi parenti con i quali era in discordia (Manfredo e Alberghetto dei Manfredi), e li fece uccidere a un segnale convenuto, che era quello di servire "la frutta".

13. *Dragutte*: Turghud Ali, o Dragut, Turghut Reis, Darghout Rais, Turhud Rais, Dargut (Bodrum, 1485 – Gozo, 25 giugno 1565), è stato un ammiraglio e corsaro ottomano, che ha seminato terrore nel Mediterraneo.

VI

Gobbo ch'al vostro altero e lungo naso
non s'accosti giammai spada o pugnale
perch'esso più che mille nasi vale
posto a corrispondenza e non a caso.

Udiste che di voi gracchia un Parnaso 5
..... [lacuna nel codice]

una donna che sa volar senz'ale
e in un tempo cercar l'orto e l'ocaso.

Dic'ella che se voi terrete il fermo
in seguir lei e Venere e Amore 10
vi farà un giorno vescovo di Fermo.

Ma ch'andiate voi cianciando fore?
Rinchiudetevi in camera da infermo
e pigliate qualcun per servidore.

In ogni mo' si muore 15
e potrete ancor dir vespro e compieta,
finché vi venga fatto esser poeta.

(c. 30v)

Schema: ABBA ABBA CDC DCD dEE

Gobbo, che al vostro altero e lungo naso non si avvicini mai spada o pugnale, perché esso vale più di mille nasi, posizionato al posto giusto e non a caso. / Avete sentito che di voi scrive uno stuolo di poeti [...] una donna che sa volare senza le ali e cercare nel contempo l'alba e il tramonto. / Lei dice che sarete risoluto nel seguire lei, Venere e Amore, un giorno di farà vescovo di Fermo. / Ma cosa andate raccontando? Rinchiudetevi in una stanza, da ammalato e pigliatevi un servitore. / Si muore comunque e potrete ancora recitare vespro e compieta, sinché non verrete considerato poeta.

8. *l'orto e l'ocaso*: espressione per definire due opposti, come l'alba e il tramonto, l'estate e l'inverno.

11. *vescovo di Fermo*: evidente allusione a Lorenzo Lenzi, amante in giovane età, del Varchi. Nominato vescovo di Fermo. Dell'infatuazione del Varchi per il giovane Lenzi si ha una testimonianza pittorica nel *Ritratto di Lorenzo Lenzi*, eseguito dal Bronzino non oltre il 1528 (Milano, Civiche Raccolte d'arte del Castello Sforzesco). Nel dipinto il Lenzi, ancora fanciullo, è immortalato con un libro aperto, che mostra due componimenti: il sonetto XCVI del *Canzoniere* petrarchesco e un sonetto di Varchi, dedicato allo stesso L. (1859, II, pp. 832 s. n. 7), entrambi imperniati sulla celebrazione delle virtù della persona amata attraverso il simbolismo del lauro, cui anche il nome del giovane rimanda. Varchi gli dedicò buona parte del suo primo canzoniere, sublimando la passione che nutriva nei suoi confronti attraverso gli stereotipi petrarcheschi e danteschi.

16. *vespro e compieta*: nella Liturgia delle ore e nel Breviario, penultimo e ultimo momento di preghiera della giornata.

VII

Pianghin le donne, e pianghin i fanciulli
che l'utrusque Gobbo s'è partito
pianga ogni impetrarcato, ogni imbernito
che gli era uom da faccende e da trastulli.

Secchin le vigne, e cessino i loculli
che senza lui par magro ogni convito
rallegrisi Firenze ove 'gli è ito
ognun colà l'incontri, ognun là frulli.

Gobbo reale, spirito divino,

5

gobbo che sopra i gobbi tutti quanti 10
tiene un certo piacevole dominio.

Lasciato hai mezzo morto in doglie e' n pianti
il gran Marforio e 'l famoso Pasquino
che stan piccoli e inglorî or su pe' canti.

Ma se per Ognissanti 15
tu ne ritorni, come ci hai promesso,
fia lieta Roma e l'uno e l'altro sesso.
(c. 31r)

Schema: ABBA ABBA CDC DCD dEE

Piangano le donne e piangano i fanciulli, poiché il loro Gobbo se n'è andato, pianga ogni poeta petrarchesco e bernesco, giacché egli era uomo che faceva divertire. / Che ora secchino le vigne e cessino i banchetti, perché senza di lui pare magro ogni convito e si rallegri Firenze, dove se n'è andato e ognuno lì lo incontri e gioisca. / Gobbo reale, spirito divino, gobbo che sopra tutti i gobbi ha la supremazia, / hai lasciato mezzo morto, in doglie e in pianti il grande Marforio e il famoso Pasquino, che se ne stanno mesti nei loro cantucci. / Ma se ritornerai per Ognissanti, come ci hai promesso, sarà lieta Roma e l'uno e l'altro sesso.

2. *utriusque*: di entrambi

3. *impetrarcato... imbernito*: petrarcheschi e berneschi, dunque poeti seri e faceti.

5. *loculli*: dal nome di Lucio Licinio Lucullo, militare romano famoso per i suoi banchetti sontuosi.

13: *Marforio...Pasquino*: le due note statue parlanti romane.

Appendice

Sonetto burlesco indirizzato, probabilmente, a Bernardino Neretti, console dell'Accademia Fiorentina sino al 1584,⁷ in spregio dei colli toscani, con possibile allusione al sonetto del Varchi *Mira da questi colli il dolce piano*. Qui l'autore menziona una serie di colli toscani, giocando, nella coda, sull'omofonia *colle/collo*, al plurale.

⁷ Cfr. *Fasti consolari dell'Accademia fiorentina di Salvino Salvini console della medesima e rettore generale dello Studio di Firenze, nella stamperia di S.A.R., per Gio. Gaetano Tartini, e Santi Franchi, 1717*. Del Neretti, «console LVII», è riportata l'*Orazione* tenuta nel lasciare il consolato, p. 274.

VIII

Neretto, e' mi dispiace Collelungo,
Colle di Valdinievole e di Lucca,
quel de' Galli e di Limiti mi stucca,
né per quel di Val d'Elsa anco mi pungo.

Ma se a Collebrunacchi un tratto giungo 5
dove il villan l'entrata vi pilucca
credo perch'io del sal non tengo in zucca
che questo sia per piacermi a dilungo.

Né mi mandaste a Collemontanino,
né a Colle Salvetti in quel di Pisa, 10
che v'è mal acque e doloroso vino.

Collepatti non conto per le risa
Collegrande e 'l Mezzano e 'l Collicino
che fra tutti non son mezza l'Ancisa.

Vo' che la sia recisa, 15
per questa volta e che di tutti i colli
noi facciamo un civreo come de' polli.
(c. 31v)

Schema: ABBA ABBA CDC DCD dEE

Neretti, non mi piacciono Collelungo, Colle di Valdinievole e Colle di Lucca. Collegalli e Colle di Limite mi danno il voltastomaco, né ho simpatia per Colle Val d'Elsa. / Ma se improvvisamente mi trovo a Collebrunacchi, dove il villano vi deruba del salario, credo, giacché non ho sale in zucca, che avvenga perché questo mi piace oltre misura (essendo vicino a San Miniato, patria dell'autore). / Non mi mandate, ve ne prego, a Collemontanino, né a Colle Salvetti vicino a Pisa, perché vi sono acque infestate e vino cattivo. Di Collepatti non dico nulla, per non ridere, né di Collegrande, di Colle Mezzano o di Collicino, che insieme non sono neppure metà dell'Ancisa. Voglio che per questa volta si tagli [il collo] e che di tutti i colli noi si faccia una vivanda, come coi polli.

1. *Collelungo*: oggi in provincia di Grosseto.

2. *Colle di Valdinievole*: intende Colle di Buggiano, piccolo borgo medievale che sorge tra le colline della Valdinievole, frazione del comune di Buggiano. *di Lucca*: Un piccolo borgo chiamato Colle fa parte del comune di Lucca.
3. *Quel de' Galli*: Collegalli, Montaione, in Provincia di Firenze. *di Limiti*: oggi nel comune di Capraia e Limite.
4. *quel di Val d'Elsa*: Colle Val d'Elsa si erge su un poggio a pochi chilometri da San Gimignano e Monteriggioni, in provincia di Siena.
5. *Collebrunacchi*: nel territorio comunale di San Miniato, in provincia di Pisa.
6. *vi pilucca*: vi deruba
8. *a dilungo*: loc. avv. senza sosta, continuamente.
9. *Collemontanino*: frazione in provincia di Pisa
10. *Colle Salvetti in quel di Pisa*: da quando, nel 1808, i Francesi lo sottrassero a Pisa, il comune è passato a Livorno. Il toponimo è attestato per la prima volta nel 1272 come Collis Salvecti in un contratto di vendita di terreni, rogato da tale *notaro Salvetto, figlio di Borgo, in Villa di Colle, proprietario del Colle*.
12. *Collepatti*: in Val d'Elsa
13. *Collegrande e 'l mezzano e 'l collicino*: Collemezzano è una località del comune di Cecina, nella provincia di Livorno; è stato impossibile individuare le altre due frazioni, già minuscole ai tempi in cui il Fiamminghi scriveva (*che fra tutti non son mezza l'Ancisa*).
17. *civreo*: chiamato anche *cibreo*, è una vivanda composta di rigaglie di pollo, uova, brodo, sale, pepe e succo di limone, celebre per essere stato uno dei cibi preferiti di Caterina de' Medici, che tentò di esportarlo in Francia.

Il sonetto che segue parrebbe rivolto al censore dell'Accademia Fiorentina Giovan Battista Adriani.

IX

Bavio, poi che no' andasti a Poppi e Lecchi,
 io sono stato e sto come Dio vuole,
 a me le malattie non vengon sole
 e gran fatto sarà quando c'invicchi.

Ho sano gl'occhi e ho sano gl'orecchi
 ogn'altro membro poi quasi mi duole,
 nuocemi l'acqua e nuocemi anco il sole
 e non è che in lussuria o in gola pecchi.

5

Gl'è ver che l'altra sera (a voi lo dico)
io mi corruppi in sogno e nel cenare
mangiai più del dovere un beccafico. 10

Questi peccati son da perdonare
che non toccando altrui cul, né bellico
e non uso ne'l bue disordinare.

Attendete a sguazzare 15
voi che nascesti come un luccio sano
e salutate i nostri e'l Turriano.
(c. 32r)

Schema: ABBA ABBA CDC DCD dEE

Bavio, dopo che noi ci siamo scambiati effusioni, io sono stato e sto come Dio vuole, a me le malattie non vengono sole e sarà strano se riuscirò ad invecchiare. / Ho sani gli occhi e le orecchie, ma tutto il resto del corpo mi duole; mi fa male l'acqua e mi fa male il sole e io non pecco né in lussuria, né in gola, / è vero che l'altra sera, a voi posso confessarlo, ebbi gli incubi, perché la sera ho avuto un rapporto passivo. / Questi peccati sono da perdonare, perché non toccando né il culo, né l'ombelico di nessuno non ho rapporti sodomitici attivi. / Voi che siete nato sano come un pesce, abbiate pure rapporti attivi e salutate i nostri amici e il Torriani.

1. *Bavio*: ricordato nella Roma classica per la poco onorevole fama di censore, critico e nemico dei due massimi poeti augustei, mi pare stia qui ad indicare Giovan Battista Adriani (1511-1579) letterato e storico fiorentino, autore della monumentale *Istoria de' suoi tempi*, edita postuma, nel 1583 a Firenze, presso i Giunti, a cura del figlio Marcello. Cfr. S. Albonico, *Giovan Battista Adriani. Nota introduttiva*, in *Storici e politici fiorentini del Cinquecento*, a cura di A. Baiocchi, S. Albonico, Milano-Napoli 1994, pp. 907-916; E. Fasano Guarini, *Committenza del principe e storiografia pubblica: Benedetto Varchi e Giovan Battista Adriani*, in *La pratica della storia in Toscana: continuità e mutamenti tra la fine del '400 e la fine del '700*, a cura di E. Fasano Guarini, F. Angiolini, Milano 2009, pp. 79-99 (in part. 91-98); Ead., *Storici tra repubblica e principato: da Benedetto Varchi a Giovan Battista Adriani*, in Ead., *Repubbliche e principi. Istituzioni e pratiche di potere nella Toscana granducale del '500-'600*, Bologna 2010, pp. 247-279 (in part. 268-279). Per i suoi rapporti col Vasari, cfr. E. Carrara, *Giorgio Vasari, Giovanni Battista Adriani e la stesura della seconda edizione delle 'Vite'*. *Ragioni e nuove evidenze della loro collaborazione*, in *Giornale di Cultura artistica*, 2/3, 2010, Scuola Normale Superiore Pisa, pp. 393-430. *andasti a Poppi e Lecchi*: andare a Poppi (cittadina in prov. di Arezzo) per *poppare* in Giambullari (Canzona degli

scoppiettieri, v. 19), in C. S. Singleton, *Canti Carnascialeschi Del Rinascimento*, 1936, p. 59. *Lecchi*, frazione di Gaiole in Chianti, con evidente richiamo a *leccare*. Si noti che *andasti* vale spesso, nel Cinquecento, per la prima persona plurale. Qui allude ad un rapporto omosessuale avuto con l'Adriani.

11. *beccafico*: propr. passero della famiglia dei silvidi; nel gergo burlesco indica i rapporti sodomitici, dato che il beccafico era cacciato nel pieno della calura estiva, secondo il calendario giuliano, quando la scienza medica sconsigliava i rapporti eterosessuali.

14. *ne'l bue disordinare*: il bue, in gergo burlesco, è il sodomita.

15. *sguazzare*: avere rapporti sodomitici attivi.

17. *Turriano*: Giovan Francesco Torriani, nato a Pavia, libraio, collaboratore di Lorenzo Torrentino e bidello dell'Accademia Fiorentina. Scrive Lodovico Domenichi in *Facetie, motti et burle*, Venezia, Andrea Muschio, 1571, p. 342: « Era Alfonso de' Pazzi alla libreria di Gio. Francesco Torriani, Bidello dell'Accademia Fiorentina, tutto appoggiato sopra una parte dello sportello, che serve alla bottega in luogo di panca da distendervi su i libri: e per essere di state, aveva i lucco indosso. Là onde cicalando con alcuni giovani di certe cose, che li andavano a fantasia [...] si avea fatto fare un gonfio tale su le spalle al lucco, che pareva gobbo [...] quando, sopraggiungendo quivi una persona [...] sapendo che Alfonso era in lite col gobbo da Pisa, disse: Alfonso, io pensava che voi foste il Gobbo... »

Due capitoli in terza rima di Alessandro Alfini in risposta a due sonetti burleschi di Lorenzo Fiamminghi, abate di San Miniato

MARCO NAVA

Università di Zurigo

Il ms. Vitt.Em.9 è latore, oltre ai nove componimenti pubblicati nel precedente articolo, anche di altri tre sonetti di Lorenzo Fiamminghi, due dei quali indirizzati ad Alessandro Alfini da San Miniato¹. Nel codice romano è confluita una selezione di rime burlesche provenienti da repertori più ampi; ne è prova il caso del Bronzino, attestato con il solo *Capitolo de' Romori*. Non è dunque possibile affermare con certezza che i due capitoli dell'Alfini, che nel codice fanno seguito ai dodici sonetti del Fiamminghi, siano una diretta risposta a questi ultimi. In ogni caso, nei due testi dell'Alfini, che era strettamente legato al Fiamminghi e alla sua cerchia, compaiono alcuni riferimenti intertestuali – soprattutto puntuali riprese lessicali – a diversi sonetti dell'abate, compresi quelli appartenenti alla corona contro il Gobbo da Pisa. Sarà dunque proficuo ripercorrere il “dialogo asimmetrico” tra questi due personaggi pressoché ignoti, interpretandolo sia come testimonianza dello spirito irriverente che animava i primi Umidi, sia come panoramica delle due principali forme assunte dalla poesia burlesca in lingua toscana tra Quattrocento e Cinquecento. Da un lato, il sonetto caudato, perfezionato dal Burchiello nel XV secolo e ormai in declino, dall'altro, la forma che lo avrebbe sostituito «vittoriosamente» nel XVI: il capitolo in terza rima².

Nota ai testi

L'edizione dei sonetti del Fiamminghi e dei capitoli dell'Alfini che qui si presenta è da intendersi come primo e parziale contributo a un lavoro collettivo e ancora in corso

¹ Il sonetto che chiude la sezione dedicata al Fiamminghi, *E 'l tempo è stato, ed è così molliccio* (c. 32v), è privo di un referente preciso e non è stato pubblicato nel presente numero.

² S. Longhi, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore, 1983, p. 4.

dedicato al codice Vitt.Em.9, fonte preziosa per approfondire aspetti ancora poco indagati dell'Accademia degli Umidi di Firenze.

I testi qui presentati saranno accompagnati da un sintetico commento esegetico-linguistico, preceduto da una parafrasi letterale, nella quale si manterranno le caratteristiche anfibologie del lessico burlesco, che saranno invece svelate nelle note.

Interpretare questo genere di poesia impone numerose cautele. L'intero dettato, infatti, è costruito appositamente per celare, solo a un occhio inesperto, una vasta gamma di significati, lungo un asse che procede dal lessico comune fino a toccare apici di espressionismo triviale. Tutti i significati di cui questi componimenti si caricano, e che vengono comunicati anche tramite l'impiego di sofisticati accorgimenti metrico-sintattici, concorrono all'unisono alla costituzione della particolare comicità *ludica* del genere in questione. Dunque, è importante procedere a un'accorta esegesi dei testi, senza propendere per un'inappropriata censura preventiva di ogni allusione oscena, né cedere alla tentazione opposta, ovvero rinunciare a cogliere la stratificazione semantica che impernia questi complessi congegni linguistici, per ridurli a meri cataloghi di situazioni licenziose.

In ambito burlesco, il dedicatario di un componimento – soprattutto il sonetto – è convenzionalmente bersaglio diretto di una beffa scherzosa, ma particolarmente aggressiva; talvolta, è invece chiamato in causa come spettatore di una burla rivolta contro terzi, o reso partecipe dell'esistenza di luoghi in grado di offrire illimitati piaceri sensuali ai loro avventori. In ogni caso, è il codice burlesco a richiedere un'exasperazione dei toni e un richiamo quasi ossessivo a un ristretto ambito semantico (il corpo, la sodomia, la lussuria, la gola). Nell'esegesi di testi di questa tipologia, il disvelamento delle metafore sessuali non ha dunque un fine meramente enumerativo, ma è anzi necessario a comprendere dove l'autore abbia collocato, secondo una precisa strategia, i passi più marcatamente comici, operando dunque una delle innumerevoli variazioni possibili a partire una tavolozza assai ristretta.

Torcetevi Sandrino un poco il naso
 tutto sputato poi parrete Dante
 e d'opere diaboliche e di sante
 riempiete ancor voi Pindo e Parnaso.

Voi sete com'era ei di barba raso, 5
 poeta, magro, asciutto e piccol fante
 e non fate il compagno di Morgante,
 anzi usate mangiar com'egli a caso.

Ma perché usitava un berrettino
 che gli copria gli orecchi i' voglio ancora 10
 che lo compriate voi, caro Sandrino.

E com'io vo' a Firenze in sin da ora,
 io vi prometto spendervi un carlino
 per veder Dante vivo un tratto fuora.

Ma ditemi in buon'ora, 15
 non vorresti più tosto esser lui morto
 e vivo voi, che la fonte e che l'orto⁴?
 (c. 27r)

Schema: ABBA ABBA CDC DCD dEE

- | | | | |
|------------------------------------|---------------------------------------|---|----------------------------------|
| 2. <i>poi</i>] voi T. | 5. <i>com'era ei</i>] come lui T. | 6. <i>asciutto</i>] astuto T. | 6. <i>piccol</i>] picciol T. |
| 8. <i>anzi</i>] ma T. | 8. <i>usate</i>] solete T. | 9. <i>Ma</i>] E T. | 9. <i>usitava</i>] costumava T. |
| 11. <i>compriate</i>] portiate T. | 12. <i>a Firenze</i>] al mercato T. | 12. <i>in sin da ora</i>] insino ad ora T. | |
| 13. <i>io vi</i>] vi T. | 13. <i>spendervi</i>] di spendere T. | 14. <i>Dante vivo</i>] vivo Dante T. | |

Mostratevi un po' sdegnato, Sandrino, e poi sembrerete del tutto identico a Dante, e anche voi riempirete Pindo e Parnaso di opere diaboliche e sante. / Voi siete, come Dante, glabro, poeta, mingherlino e un piccolo compagno, e non siete un buontempone come Morgante, ma come lui siete soliti abbuffarvi. /E poiché Dante portava un berretto a coprirlgli le orecchie, voglio che anche voi, Sandrino, lo acquistiate. / E non appena sarò arrivato a Firenze, partendo subito, vi prometto

³ Già edito in T = *Poesie italiane inedite di dugento autori. Dall'origine della lingua infino al secolo decimosettimo*, a cura di F. Trucchi, vol. III, Prato, Guasti, 1846, p. 367.

⁴ *Cauda* assente in T.

di darvi un carlino per veder sbucare di colpo Dante vivo. / Ma ditemi, presto, non preferireste piuttosto che lui fosse morto e voi vivo, “che la fonte e che l’orto”?

1. *Torcetevi...il naso*: «atto di chi fa dello schifo, dello sdegnoso»; invito burlesco a Sandrino a darsi delle arie, per assomigliare, solo fisiognomicamente, a Dante. L’effetto della similitudine è fortemente caricaturale, come verrà svelato nella seconda terzina del componimento. Per un excursus sull’iconografia del profilo di Dante nella storia dell’arte, cfr. P.L. Vercesi, *Il naso di Dante*, Milano, Neri Pozza, 2018. *Sandrino*: Alessandro Alfini da San Miniato, cfr. *infra*. *Naso*: nel linguaggio burlesco, indica il membro virile. Probabilmente l’autore è qui memore del celebre ritratto di Dante realizzato dal Bronzino nel 1532-1533.

3. *D’opere diaboliche e di sante*: allusione colta alla *Commedia* e, contemporaneamente, riferimento a opere terrene di natura profana. Si rammenti l’espressione popolare «farne di belle». Sull’identità tra paradiso e culmine del vizio si tornerà nel commento al sonetto 2, *infra*.

4. *Pindo e Parnaso*: sineddoche tipica per indicare la poesia. Insieme a «Dante», costituisce un ulteriore elemento del polo alto del sonetto, che, secondo un procedimento stilistico perfezionato dal Burchiello, funge da contraltare agli elementi bassi e materiali presentati nei versi successivi. Ma il lettore accorto sa, senza bisogno di forzare troppo l’esegesi, che le stesse citazioni colte, soprattutto se costituite da nomi propri di persona o di luogo, adombrano significati osceni e comici ben noti ai referenti originali di questo genere di poesia.

5. *Fante*: letteralmente «servitore, garzone», da *famulus*.

7. *Fate il compagno*: da intendersi, in primo luogo, come «essere gioviali», «di buona compagnia»⁵.

8. *Mangiar com’egli a caso*: allusione agli innumerevoli sintagmi con i quali il Pulci rappresenta la golosità di Morgante e, soprattutto, di Margutte, emblema dei vizi. Si ricordi, ad esempio: «mangiar a macco» (*Morgante*, XVIII 158), per «abbuffarsi», espressione che in questo contesto è da riferirsi al campo semantico dell’omosessualità. *Anzi*: con valore avversativo dopo negazione.

9. *Usitava*: latinismo con valore frequentativo per «usare». *Berrettino*: nel linguaggio burlesco, «la locuzione cavarsi / trarsi la berretta (cioè ‘scoprire il capo’) vale ‘scoprire il glande sollevando il prepuzio’» (*Vocabolista*, p. 32a⁶).

⁵ Sulle cautele esegetiche da adottare nell’interpretare il significato burlesco del termine «compagno» a seconda del contesto, si è espressa recentemente C. Rossi, ‘*Il mio compagno s’è posto ad iacere*’. *L’attività poetica del Bronzino e la passività interpretativa della critica*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», Volume 43, 2014.

⁶ Il repertorio lessicografico «nel quale si dichiarano infinite voci mai pienamente intese della poesia italiana del secolo decimo sesto, che alludono con coperti modi alle cose del sesso» e curato da tale “Mastro

13. *Un carlino*: «Sorta di moneta che vale una mezza lira».

14. *Un tratto fuora*: «sbucare all'improvviso», con evidente allusione oscena. *Dante*: la seconda terzina del sonetto è completamente fraintendibile, se non si è prestato attenzione al disvelamento, sempre condotto con cautela, delle allusioni burlesche celate dal lessico dei versi che la precedono. Il paragone con Dante, apparentemente lusinghiero, si rivela un'elaborata presa in giro dell'Alfini, dai toni fortemente espressionistici e triviali. I fruitori dell'epoca erano in grado di percepire immediatamente le diverse sfumature di comicità di questo genere di componimenti, già a partire dal riconoscimento di locuzioni, vocaboli e anche di semplici suoni tipici del codice burlesco. Oggi è necessario superare sia l'iniziale fase di smarrimento dinnanzi a un dettato – per noi – ermetico e talvolta quasi incomprensibile, sia lo sbigottimento provocato dal disvelamento delle allusioni oscene, che non devono portare a un repentino declassamento della poesia, quanto piuttosto a una sua appropriata collocazione nell'ambito di un codice linguistico, poetico e sociale specifico.

17. *Che la fonte e che l'orto*: l'enunciato nominale ha probabilmente il valore di un'intercalare triviale, che adombra un riferimento alla sodomia. Verrà ripreso nell'incipit del secondo sonetto rivolto all'Alfini, al v. 4. «Fonte» è anche un'allusione colta ed ermetica alla fonte Castalia dell'Elicona, che si ricollega a «Pindo e Parnaso» (v.4).

II

Non io vorrei esser Dante morto
e io più tosto vivo esser Sandrino
e mangiar del pan bianco e ber del vino
e godermi la fonte, col mio orto.

A te Neretto mio avete il torto 5
e io non torrei esser Orfeo, né Lino
non ché Dante poeta fiorentino,
ch'ebbe come voi dite il naso torto.

Costui cercò l'inferno e 'l paradiso,
e gl'è l'inferno ancora in San Miniato 10
e vi si va senza scottarsi il viso.

E 'l paradiso alla mia serra è stato
e vi s'è mille e mille volte riso
mentre che la mia fonte ha gocciolato.

Mestolino Cerretano”, è disponibile in edizione moderna e *open access*, all'indirizzo: archive.org/details/vocabolista.

il Dante morto, il berrettino accetto
e di portarlo sempre vi prometto.
(c. 27v)

Schema: ABBA ABBA CDC DCD dEE

Non desidererei essere Dante, defunto, ma preferirei, da vivo, essere Sandrino, e mangiare pane bianco e bere del vino e godermi la fonte presso il mio orto. / Come vi sbagliate, Neretti mio, io non sopporterei di essere Orfeo, né Lino e nemmeno Dante, poeta fiorentino, che ebbe, come voi dite, il naso storto. / Dante vagò per l'Inferno e il Paradiso, Sandrino è l'inferno mentre, da vivo, si trova ancora a San Miniato, e lo percorre senza subirne alcun danno. / E una condizione paradisiaca si è realizzata spesso nella mia serra e qui sono stati consumati molti rapporti sessuali, mentre la mia fonte ha stillato. / E se ho rifiutato il Dante defunto, accetto il berrettino e vi prometto di indossarlo sempre.

Il sonetto è una diretta prosecuzione per le rime del precedente e ne accentua i tratti licenziosi. Nella seconda quartina viene svelata l'identità del destinatario, Bernardino Neretti, mentre Sandrino è evocato indirettamente («costui», v. 9), come lussurioso encomiabile. I riferimenti a Dante continuano a svilupparsi intorno al binomio paradiso-inferno, con iniziale rovesciamento etico, per cui l'inferno è identificato con il piacere, che prosegue poi, con *variatio*, al v. 12, in cui all'apice del vizio viene fatto corrispondere il paradiso.

4. *Godermi la fonte, col mio orto*: praticare la sodomia passiva. Come si vedrà, a comporre l'antifrastico paradiso auspicato dal Fiamminghi, concorrono gola e lussuria.

5. *Neretto*: probabilmente Bernardino Neretti, cfr. *supra*, il commento di Carla Rossi al sonetto *Neretto, e' mi dispiace Collelungo*.

6-7. *Torrei*: «sopporterei», da «togliere», usato nel suo significato etimologico (*tollère*: «sopportare»). *Orfeo...Lino...Dante*: le prime due figure appartengono alla mitologia greca; il mito di Orfeo è ben noto, mentre le vicende di Lino (Λίνοϛ) differiscono sostanzialmente a seconda delle fonti che le tramandano, classificabili in due rami: tebano e argivo. Secondo quest'ultimo, egli fu l'inventore della poesia e fratello di Orfeo. Dunque, nella quartina, entrambi svolgono da contraltare classico al medievale Dante, in quanto figure legate agli inferi. Parafrasando i versi del Fiamminghi, si può dire che l'autore intenda prendere le distanze da figure magniloquenti che frequentarono l'inferno, o l'Ade, solo nel mito o nella poesia, preferendo volgersi a un "inferno terreno", che al v. 12 diventerà «paradiso». *Fiorentino*: nella poesia burlesca il termine poteva

assumere anche il valore anfibologico di «omosessuale», risultando dunque un'apostrofe canzonatoria.

9. *Costui*: Dante. *Cercò l'inferno e 'l paradiso*: percorse, nella *Commedia*, i regni oltremondani. *Gl'è*: forma aferetica del pronome dimostrativo «quegli», secondo l'uso toscano.

10. *Egli*: Sandrino. *È l'inferno ancora in San Miniato*: viene svelato il fatto che Sandrino sia conterraneo dell'autore, originario di San Miniato (cfr., nuovamente, il commento al sonetto *Neretto, e' mi dispiace Collelungo*, incentrato sui colli toscani). L'espressione del Fiamminghi è da intendersi, in senso burlesco, come allusione all'accentuata lussuria di Sandrino, che, tuttavia, non viene schernito per questa sua caratteristica, ma anzi preso a modello e preferito a Dante, con il quale il poeta lo aveva invitato a identificarsi nel sonetto precedente. Dunque, compiuta la sovrapposizione del ritratto – o meglio, caricatura distorta – di Sandrino con quello di Dante, si può procedere a un'esaltazione dell'inferno, inteso, alla maniera dell'Alfini, come sprofondamento senza rimorso nel vizio. Un simile procedimento retorico si osserverà nel *Capitolo in lode di mercato vecchio*, cfr. t. IV *infra*, nota 120.

11. *E vi si va senza scottarsi il viso*: e attraversa ogni vizio senza rimanerne scalfito.

12. *E 'l paradiso alla mia serra è stato*: si giunge a identificare il paradiso con il piacere sensuale e libertino. La terzina allude, secondo un *topos* burlesco tra i più diffusi, a un rapporto omosessuale passivo. Come nel sonetto precedente, la seconda terzina è deputata al disvelamento degli elementi erotico-burleschi più accentuati.

13. *Mille e mille volte riso*: reiterazione iperbolica del rapporto sessuale, resa mediante la rievocazione in chiave parodica di una celeberrima immagine di ascendenza catulliana (*Carmina*, V). «Riso» e «paradiso» rispecchiano, con *variatio*, i più tipici «inferno» e «ardore» («scottarsi il viso», v. 11) per indicare lussuria e vizio.

14. *Mentre...gocciolato*: allusione all'orgasmo maschile.

16. *Il berrettino*: ripresa del sonetto precedente. Nell'ultimo verso della *cauda* si nota, anche in questo caso, la predilezione per una formula conclusiva dalla comicità icastica e triviale, con uno sconfinamento nel *nonsense*, di cui il Burchiello fu maestro⁷.

⁷ Per il concetto di 'nonsense' in Burchiello, ci si riferisce al capitolo di Paolo Orvieto intitolato *Il comico del nonsense relativo (la frottola) e del nonsense assoluto (Burchiello)*, in P. Orvieto – L. Brestolini, *La poesia comico-realistica. Dalle origini al Cinquecento*, Roma, Carocci, 2000, pp. 185-195. Al volume ha fatto seguito l'edizione commentata de *I sonetti del Burchiello*, a cura di M. Zaccarello, Torino, Einaudi, 2004. Dello studioso si ricorda inoltre, con un riferimento al concetto di *performance* della poesia burlesca e al ruolo giocato dal suo pubblico (p. 167), il capitolo *La poesia comico-realistica*, in *Storia dell'italiano scritto (SIS)*, vol. 1, *Poesia*, a cura di G. Antonelli – M. Motolese – L. Tomasin, Roma, Carocci, 2014, pp. 155-194.

III

Capitolo di Alessandro Alfini all'Abate Fiamminghi

Io non vi so ben dir se l'è pazzia
o pur capriccio, che tutti i miei passi
gli trovo sempre fuor di patria mia.
E però questa stanza di Gambassi
mi piace tanto che mi par vedere 5
esser amato, per Dio, fin dai sassi.
Qui non c'è chi desideri di sapere
i fatti mia, o s'io son ricco, o povero
o quanto gran raccolgo al mio podere.
Vincenzo Arrighi è sempre il mio ricovero 10
e se tal or vo' star solo in disparte
sto sempre sotto un faggio, o sotto un rovero.
L'invidia non c'è qui, non c'è quell'arte
dell'adular, o chi rapporti o dica
quel ch'io ho detto alla contraria parte. 15
Non mi par mai disagio né fatica
di far servizio altrui, perché costoro
rendono il contracambio alla rubrica.
Ognun c'è buon compagno d'oro in oro
com'io solevo dir costì d'alcuno, 20
bench'io n'abbia cavato mal ristoro.
Non si tien conto qui s'un uom digiuno
vuole stare una sera, o due, o tre,
o se gl'è nel mangiar troppo importuno.
S'in alcun lato mai s'osservò fe', 25
s'osserva, Abbate mio, in questo loco
a guisa proprio d'un parlar di Re.
Non ci si accende, anzi si spegne il foco,
quando tal ora fra due 'l'erà ardente,
gli sforza a far di Marte il fero gioco. 30
Io mi sto in casa qui d'un mio parente
con mio comodo assai, tanto ch'io possa

tornarmi in casa mia che gl'è rasente.

Vorrei tal or che voi facessi mossa

verso Gambassi, sol per veder quello

35

che vi ama più assai ch'amar si possa.

Signore Abbate questo è un castello

piacevol, d'aria sana e molti han detto

che fu già alli fra'i lor primo ostello.

Gambassi sempre ci darà ricetto

40

quando vorremo i fastidi sfuggire

e basti sol che la casa abbia il tetto,

che l'altre cose ci si fan venire.

(cc. 33r-v)

Metro: terzine dantesche.

Io non saprei dire, abate mio, se sia follia oppure stravaganza, che io trovi tutti i luoghi a me congeniali fuori dalla mia patria. / Eppure, questa sistemazione a Gambassi mi piace così tanto, che – per Dio – mi sembra di essere amato anche dai sassi. / In questo luogo non c'è nessuno che voglia impicciarsi degli affari miei, o sapere se sono ricco, o povero, o quanto grano mieto nel mio terreno. / Vincenzo Arrighi è sempre il mio rifugio, e se talvolta desidero stare solo, vado sempre sotto un faggio, o un rovere. / Qui a Gambassi non c'è invidia, non si conosce quell'arte dell'adulazione, non c'è nessuno che vada a riferire quello che ho detto alla parte avversaria. / Non mi spiace mai rendere servizio agli altri, perché questi contraccambiano nello stesso modo. / Ognuno ci fa da eccellente compagno, come io qui ero solito dire di uno, sebbene mi abbia procurato una seccatura. / Qui non importa se un uomo vuole stare a digiuno per una sera, o due, o tre, o se è smodato nel mangiare. / Se mai in qualche luogo si osservò una fede, è qui, Abate mio, che si osserva davvero, con lo stesso rispetto dovuto alla parola di un re. / Non divampa l'ira, anzi si spegne, e se talora tra due si accende una contesa, ciò li spinge a compiere la dura volontà di Marte. / Vorrei che qualche volta ti recassi a Gambassi, solamente per vedere colui il quale vi ama ben più di quanto sia lecito. / Signor Abate, questo è un borgo piacevole, in cui si respira aria sana e molti hanno detto che diede per primo ospitalità ai frati. / Gambassi ci accoglierà sempre, quando vorremo dimenticare le seccature, e sarà sufficiente avere un tetto sopra la testa / ché le altre cose seguiranno da sé.

La cacofonia dei capitoli dell'Alfini è solo apparente, data l'altissima frequenza di sinalefi, di cui si dovrà tener conto nella lettura ritmica, ulteriormente complicata dall'uso altrettanto insistito di *enjambements*.

Il componimento è un elogio, rivolto al Fiamminghi, del piccolo borgo toscano di Gambassi, che all'epoca ospitava ancora un'abbazia. Le virtù degli abitanti del luogo (discrezione, altruismo, devozione religiosa), sono da interpretarsi, in chiave burlesca, come il loro opposto. La Gambassi qui presentata, come la San Miniato "infernale" del sonetto *Non io vorrei esser Dante morto* del Fiamminghi, è ritratta secondo i canoni del *locus amœnus*, ovviamente riconfigurato secondo l'etica burlesca.

3. *Patria mia*: San Miniato, in cui visse anche il Fiamminghi.
4. *Gambassi*: località della Toscana, situata nei pressi di Certaldo, oggi nota come Gambassi Terme. È sede della Badia di San Pietro a Cerreto, il cui monastero fu soppresso nel 1652, e delle pievi di Santa Maria Assunta e San Frediano a Montignoso.
9. *Gran...podere*: l'espressione, in ottica burlesca, equivale a «godermi la fonte col mio orto» (Fiamminghi, II, v. 4, *supra*).
10. *Vincenzo Arrighi*: personaggio per il momento ignoto, appartenente alla cerchia dell'Alfini e del Fiamminghi.
12. *Sto sempre sotto un faggio*: cfr. *RVF*, LIV, 7; Verg. *Ecl.*, I, 2.
17. *Far servizio altrui*: allusione alla sodomia.
19. *D'oro in oro*: «d'oro puro», in senso traslato, indica qualità di grado assoluto; cfr. Berni, *Capitolo secondo della peste*, v. 101⁸.
22. *Digiuno*: indica l'astensione sessuale. *Mangiar...importuno*: al contrario, indica smodatezza nella lussuria.
26. *S'osserva...in questo loco*: antifrasi per indicare il malcostume di Gambassi.
28. *Anzi si spegne in foco*: altra antifrasi per rappresentare il divampare delle passioni, tramite l'evocazione di un campo semantico per cui cfr. Fiamminghi, II, *supra*.
30. *Marte*: il dio della guerra è evocato come simbolo della virilità, cfr. il sonetto del Berni ad Angelo Divizi da Bibbiena, *Divizio mio, io son dove il mar bagna*, v. 14: «Marte ho nella brachetta».
- 35-36. *Quello che vi ama*: l'Alfini si riferisce in primo luogo a se stesso, senza malizia, ma è altresì probabile che l'espressione celi un riferimento, motivato anche solo da esigenze poetiche e privo di un reale riscontro biografico, a un possibile amante del Fiamminghi.

⁸ Sul portale intratext.com è possibile consultare l'edizione digitale di F. Berni, *Rime*, a cura di D. Romei, Milano, Mursia, 1985, da cui si citerà nel presente commento. Per una recente edizione cfr. F. Berni, *Rime*, a cura di S. Longhi, in *Poeti del Cinquecento*, t. I, *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di G. Gorni – M. Danzi – S. Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, pp. 625–890.

39. *Fra'i*: forma sincopata di «frati».

IV

*Le lodi di Mercato Vecchio di Alessandro Alfini da San Miniato Alto Desco
al Reverendo Signor Abbate de' Fiamminghi*

Signor Abbate mio, io m'apparecchio
a raccontarvi con parole preste
le lodi grandi di Mercato Vecchio,
le quai messer Lorenzo saran queste,
che ha quattro chiese ne' suoi quattro canti 5
che son a chi v'è stato manifeste.
Artefici ha d'intorno e mercatanti
di più e più ragion, parti dei quali
vi narrerò co' miei versi eleganti.
Rimedio vi è sempre a tutti i mali 10
chi vende panni lini e linaiuoli,
pizzicagnoli assai e di speziali,
evvi chi vende stoviglie e orcivali
e chi alberga e dà mangiare e bere,
a più ragion di cattivi figliuoli. 15
Fondachi grossi v'è di più maniere
ed evvi la più bella beccheria
che sia di buona carne al mio parere.
V'è sempre quivi gran baratteria
contentavisi molto i barattieri 20
perché v'è pien di sua mercatanzia,
cioè di prestatori e rigattieri,
carte, tavole, scacchi e dadaiuoli
e d'ogn'altro ch'al giuoco fa mestieri.
D'intorno v'è di molti pollaiuoli 25
forniti sempre a tutte le stagioni
di lepre, di cignial, di capriuoli,
di fagiani, di starne, di capponi
e altri uccelli assai d'ogni ragione,
come son tordi, ortolani e pagoni. 30

V'è sempre mai più di cento treccone
 che vendon fiori e mandorle e le frutta,
 quelle ch'ai vecchi soglion parer buone.
 Vedesi intorno andar di molte putte
 piene di mal francese e da vantaggio 35
 ed evvi delle belle e delle brutte.
 E chi vende uova, bietole e formaggio,
 per far degli erbolati e delle torte
 o ravioli, o d'altro di panaggio.
 V'è donne sparbierate, astute e accorte, 40
 che vendon salsicciuoli e gelatina
 e d'ogni ragion erba e dolce e forte,
 che gl'ortolan vi vengon la mattina
 a rinnovar le cose e le fantesche
 ciascuna rifornisce la cucina. 45
 V'è donne sol che vendon l'uova fresche
 e fra le gambe hanno poi de' panieri
 pieni di fichi belli e uve e pesche.
 Se le motteggi ascoltan volentieri
 purché da te le piglino il quattrino 50
 di lor fior che le recan dai verbieri.
 Questo mercato è come un bel giardino
 benedetto sia tu Mercato Vecchio
 che l'occhio e 'l gusto pasci al fiorentino.
 Non credo che nel mondo altro apparecchio 55
 sia, come si prova con ragioni
 perché la esperienza è uno specchio.
 Cosa miracolosa è dei poponi
 quante some vi viene a quantitate
 ch'a dirle parria dir dei farfalloni. 60
 Basta che dei popon n'è pien le strade
 di carrate a decine e nel mercato
 un servo va e vien quando gl'accade.
 Gentiluomini e donne v'è da lato
 che spesso veggon venire alle mani 65
 le trecche e barattier ch'hanno giuocato.

Marriuol, tagliaborse e dei ruffiani
 v'è sempre copia e di molti gaglioffi
 come signori, rognosi e profani.
 E vedesi chi perde con gran soffi 70
 bestemmiar co' le mani alle mascella
 e ricevere e dar di molti ingoffi;
 e talor si fa con le coltella
 e s'ammazzon l'un l'altro e restan quivi,
 fin ch'alla corte ne va la novella. 75
 V'è certi ch'hanno visi di cattivi
 ignudi tutti col calcagno al culo,
 di pane e vino e cacio e carne privi,
 viziati pure assai che non è il mulo
 e di qui anco v'è chi va vendendo 80
 leggende quando in frotta e quando solo.
 Vedesi spesso un uom che va correndo
 perché di scope la sua spalla carica
 ch'il boia tuttavia lo va premendo.
 V'è sempre cento facchin della marca, 85
 che se ben hanno un gravo pondo a dosso,
 non è però nessun che si rammarca.
 Vi vien talvolta un mercatante grosso
 di mercie e chi racconcia candellini,
 co' lor panni unti e sporchi sempre a dosso. 90
 Ciabattin, caciaiuoli e panattieri
 rimondator di pozzi e vota cessi
 e anco v'è di gran cacapensieri.
 V'è sempre spie e ladri e bari e messi
 e ciurmadori ch'hanno in mano il bacolo 95
 mostrando in la bandiera i lor progressi.
 Colà senti cantare un gran miracolo,
 per ragunare il popol per vedere
 se alla fame sua può fare ostacolo.
 Cento some vi vien talor di pere, 100
 di Casentin, di Poggibonzi e Prato,
 di più sorti, ragion, di più maniere;

non ne vien già dal nostro San Miniato,
 Signor Abbate, che son troppo belle,
 né si danno le nostre a buon mercato. 105
 Evvi chi vende taglieri e scodelle
 chi ferravecoli ed evvi il calzaiuolo,
 che vende calze, maniche e gonnelle.
 Fabbro, barbier, lanciaio e chiaviuolo
 e di maggio vi vien le contadine, 110
 con pentole di latte e fanno molo.
 Per carnoval vi viene assai galline
 use a beccar nei campi fra le zolle
 che fanno rallegrar le cittadine.
 Vi vien di poi de' porri, agli e cipolle, 115
 scalogni, pastinache e non più carne,
 sì come a Santa Chiesa piacque e volle.
 Lattuga e menta da insalata farne,
 piselli, ceci, fave e d'ogni civaria,
 che di quel tempo s'usa di mangiarne. 120
 Ma poi quando ne vien la Pasqua gaia,
 un fracasso ne vien di buoni agnelli
 e capretti che vengono a migliaia.
 S'ammazza assai vitelle co' i vitelli
 e altre carne, e molti cittadini 125
 che compran chi di queste e chi di quelli.
 Vi vien tal un che vendin gli uccellini
 per mettergli poi in gabbie da cantare,
 per trastullar tal volta i lor bambini,
 e colombe e conigli da figliare, 130
 putte, donnole, gatte co' gattucci,
 e masserizie assai da comperare.
 Botti, lettine, casse e lettucci,
 forzieri e madie e a buone dorate,
 purché il danaio dalle tre dita sbucci. 135
 Io non ne so più dir Signor Abbate,
 riserbandomi a cose da Poeti
 che queste son composizion da frate.

Bernardo e voi siete uomini discreti
e conoscete ben che alla Berniesca 140
vagl'io più che non vale in chiesa i preti.

Aspetto bene una saracinesca
da Baccio Naldi, ch'usa sempre dire
«'lessandro Alfini non sa quel che si pesca».

E però vo' con la rima finire 145
e dirvi Abate ch'in Mercato Vecchio
vorrei potervi vivere e morire,
per ch'ivi pasco ventre, occhio e orecchio.
(cc. 34r-37r)

Metro: terzine dantesche

Signor Abate mio, io mi appresto a narrarvi con parole spedite le grandi lodi di mercato vecchio, / le quali, Messer Lorenzo, saranno queste, ossia che ha quattro chiese nei suoi quattro angoli, che sono note a chi lo ha visitato. / Vi sono artigiani e mercanti tutt'intorno, di moltissime varietà, di cui vi parlerò con i miei versi raffinati. / Vi si trova sempre un rimedio a tutti i mali, c'è chi vende panni, tessuti e chi li lavora, chi vende salumi e formaggi e chi rimedi medicinali, / c'è chi vende stoviglie e vasi, chi affitta una stanza per la notte e chi serve da mangiare e da bere, a varie combriccole di ragazzacci. / Vi si trovano ampi depositi, di diverse merci, e vi è la migliore macelleria che ci sia, a parer mio. / Qui si fanno sempre molti affari loschi, e i trafficanti sono contenti, perché qui è pieno della loro mercanzia, / ossia usurai, rivenditori di merce inservibile, vi è abbondanza di carte, tavoli, tiratori di dadi e di ogni altro che si occupi di gioco d'azzardo per professione. / Tutt'intorno ci sono molti venditori di selvaggina, riforniti in ogni stagione, di lepri, di cinghiali, di caprioli, / di fagiani, di starne, di capponi e molti altri uccelli di ogni tipo, come i tordi, gli ortolani e i pavoni. / Ci sono sempre moltissime venditrici ambulanti, che vendono fiori, mandorle e frutta, del genere, però, che può sembrare buona solo ai vecchi. / Da ogni parte si vede un andirivieni di giovinette, ammalate di sifilide, e ce ne sono di belle e di brutte. / E chi vende uova, barbabietole e formaggio, per fare dei preparati di erbe e delle torte, o ravioli o altro di cui cibarsi. / Ci sono donne irruente, furbe e scrupolose, che vendono insaccati e gelatina e ogni tipo di erba dolce e amara, tanto che gli ortolani vengono qui al mattino a rinnovare la merce e tutte le servette riforniscono le cucine. / Ci sono poi donne che vendono solo le uova fresche, e fra le gambe celano poi dei panieri ricolmi di fichi maturi, acini d'uva e pesche. / Se le prendi in giro stanno ad ascoltare senza lamentarsi, purché da te si prendano il gruzzolo dovuto per i loro fiori, che colgono dai cespugli. / Questo mercato è come un giardino rigoglioso, che tu sia benedetto,

Mercato Vecchio, che appaghi la vista e il gusto del fiorentino. / Non credo che in tutto il mondo si trovi un altro luogo simile, come si può ben dimostrare, perché l'esperienza diretta è rivelatrice. / È strabiliante quanti carichi di meloni vengano portati qui, in quantità tali che, a rivelarle, si passerebbe per sbruffoni. / Basti dire che le strade sono piene di carri di meloni e che un servo va e viene nel mercato quando ne ha bisogno. / Da una parte si vedono gentiluomini e donne, che spesso osservano le risse nate a causa del gioco d'azzardo tra piccoli trafficanti e giocatori. / Ci sono sempre truffatori, borseggiatori e sfruttatori della prostituzione in abbondanza, e ci sono anche molti individui loschi, come nobili, scabbiosi e scomunicati. / E si vede come chi perde al gioco bestemmi con profondi sospiri, portandosi le mani al viso e prendendo e scagliando molti pugni. / e talvolta si affrontano con i coltelli, e si ammazzano l'uno con l'altro e rimangono qui esanimi, finché la notizia del duello non raggiunge la corte. / Ci sono alcuni che hanno il volto emaciato come i prigionieri, seduti tutti nudi sui talloni, senza pane, vino, formaggio e carne / più viziati di un mulo; e da queste parti c'è anche chi vende storielle, sia in gruppo che solo. / Si vede spesso un uomo che scappa, perché è stato condannato, ma il boia lo raggiunge sempre / Ci sono molti facchini della contrada, che sebbene abbiano un ingente peso addosso, non se ne lamentano affatto. / Ci vengono talvolta un mercante carico di merce e chi invece sistema le candele, con addosso sempre i loro stracci unti e bisunti. / Ciabattini, venditori di selvaggina e panettieri, pulitori di pozzi e svuota latrine e c'è anche abbondanza di perdigiorno. / Ci sono sempre spie, ladri e chi bara ai giochi e messaggeri e ciarlatani con in mano il bastone e mostrano disordinatamente le loro arti. / Da quella parte senti decantare un miracolo clamoroso, perché il popolo si raduni per scoprire se possa trovare un rimedio per la miseria. / Talvolta vengono portate cento some di pere di Casentino, Poggibonzi e Prato, di più varietà, tipi, di diverse forme; non ne vengono trasportate dalla nostra San Miniato, signor abate, perché sono troppo belle, né si vendono a buon mercato. / C'è chi vende taglieri e scodelle, chi ferrivecchi e c'è il calzolaio, che vende calze, maniche e gonne. / Ci sono il fabbro, il barbiere, il venditore di lance, il fabbricante di chiavi e a maggio vengono le contadine con pentoloni di latte e qui si stabiliscono. / Nel periodo di carnevale vengono molte galline, abituate a beccare nei campi fra le zolle di terra, che rallegrano le cittadine. / Seguono poi porri, aglio e cipolle, scalogni, radici di pastinaca e niente più carne, così come desiderò e stabilì la Chiesa. / Si trovano poi lattuga e menta da fare in insalata; piselli, ceci, legumi e ogni tipo di alimento che si è soliti mangiare in Quaresima. / Ma quando poi arriva la gioiosa Pasqua, viene portata una quantità smodata di agnelli e migliaia di capretti. / Vengono uccise molte vitelle con i vitelli e altri tipi di carne, e accorrono molti cittadini a comperare chi la carne di queste e chi di quelli. / Viene un tale che vende uccellini canterini da mettere poi in gabbia, come divertimento per i bambini, / e vende colombe e conigli da accoppiamento, puzzole, donnole gatte con i gattini, e un grande insieme di cose utili da acquistare. / Vi si trovano botti, letti, bauli e lettini, forzieri e madie a buon prezzo, purché si caccino le monete con le tre dita dal borsello. /

Io non saprei più che raccontarne, signor Abate, conservando le forze per comporre poesie più decorose, ché queste sono poesie da frate. / Bernardo e voi siete uomini coscienziosi e sapete bene che nelle rime alla Berniesca valgo più io di quanto non siano autorevoli in chiesa i sacerdoti. / Aspetto bene una moneta di rame da Baccio Naldi, che è sempre solito dire «Alessandro Alfini non sa quel che si pesca» / E perciò voglio chiudere con la rima e dirvi, abate, che io a Mercato Vecchio vorrei poterci vivere e morire, / perché qui appago il ventre, la vista e l'udito.

Il componimento tesse le lodi, in chiave burlesca, della zona di Mercato Vecchio a Firenze, demolita alla fine del XIX secolo, ma ancora in pieno fermento nel Cinquecento, quando Cosimo I vi fece realizzare la Loggia del Pesce, su progetto del Vasari. Quest'ultimo edificio, di cui si conservano solo frammenti, è stato modernamente ricostruito e collocato in piazza dei Ciompi. Commentare dettagliatamente questo capitolo è particolarmente complesso, dato il carattere anfibologico di pressoché ogni sostantivo atto a indicare cosa (merce in vendita presso il mercato), persona (mercante, artigiano o avventore) o animale (selvaggina, alimento). Valga come premessa l'indicazione generale che ciascuna di queste categorie evoca un campo semantico preciso, legato all'ambito erotico, rappresentato mediante l'enumerazione di elementi che hanno il compito di caratterizzarlo, ciascuno con una diversa sfumatura. Il capitolo è, in questo senso, sicuramente memore dei due *Capitoli della peste* del Berni – qui evocato al v. 104 in qualità di *auctoritas* –, dedicati a «Messer Piero Buffet cuoco».

5. *Quattro canti*: la zona di Mercato Vecchio sorgeva proprio in corrispondenza dell'incrocio di tra un cardo e un decumano.
15. *A più ragion*: a diversi tipi.
- 17-18 *Beccheria...di buona carne*: ridondanza per indicare bottega di beccaio, o macellaio. Viene introdotto il campo semantico della carne, con ovvia simbologia erotica.
19. *Baratteria*: termine polisemico, qui può indicare sia gioco d'azzardo, sia un generico esercizio di loschi affari.
20. *I barattieri*: nel ms. si ha la forma «il barattieri», imputabile probabilmente a un lapsus del copista.
23. *Tavole*: tavoli da gioco.
25. *Pollaiuoli*: letteralmente «mercanti di polli», qui usato in senso esteso per indicare rivenditori di carne di selvaggina. «Pollo» è spesso usato con il significato di «sodomita passivo» (*Vocabolista*, p. 116a).
26. *Lepre*: nel campo burlesco, indica genericamente la donna. *Cinial*: «cinghiale».
27. *Fagiani*: amanti giovinetti, cfr., nell'*Editoriale*, la *cauda* del sonetto del Fiamminghi, *Gobbo chi si lamenta ha sempre il torto*, v. 16. *Starne*: fanciulle, con allusione triviale al sesso femminile. Cfr. Berni, *Capitolo del Cornacchino o lamento di Nardino*, vv. 23, 81; *Capitolo*

- a Messer Francesco, v. 35 e il citato *Capitolo secondo della peste*, v. 135, dove nello stesso verso si specifica la differenza tra «storni», amanti di sesso maschile, e «starne». Il sostantivo compare anche nel *Capitolo in lode delle cipolle* del Bronzino, v. 113. *Capponi*: «sodomiti passivi», per cui cfr. Berni, *Capitolo della gelatina*, v. 58; Bronzino, *ibidem* e Fiamminghi, *Gobbo chiavaccio e Gobbo buggerone*, v. 4.
30. *Tordi*: cfr. Berni, *Sonetto di papa Clemente*, v. 7. *Ortolani*: «fringuelli», ossia amanti giovinetti, cfr. Berni, *Capitolo delle pesche*, v. 53; da non confondere con l'omografo al v. 43, cfr. *infra*. *Pagoni*: pavoni.
31. *Treccone*: venditrici ambulanti. Viene introdotto il campo semantico della flora, che evoca convenzionalmente, sin dalle origini, la sessualità femminile («fiori», v. 32). Le «treccone» qui rappresentano attempate donne di malaffare, contrapposte ironicamente alle «putte» del v. 34.
32. *Frutte*: «frutta», se «cruda» può indicare, in contrapposizione a «fiore», la sodomia; altrimenti, indica genericamente una prestazione sessuale.
35. *Mal francese*: sifilide. *Da vantaggio*: indica merce offerta gratuitamente, e si può rendere con espressioni come «da poco», «alla buona», ma in questo contesto allude alla prostituzione, per cui cfr. Berni, *Orlando innamorato*, IX, 65, «e trovo questa donna d'avvantaggio» (v. 4).
37. *Uova*: «glutei», cfr. Alfonso de' Pazzi, *sonetto IX (Lastrica il Varchi le strade alla piana)*, v. 5 «il Varchi porta l'uova nella zana»⁹. *Formaggio*: equivalente di «cacio», con il significato triviale di «ano» (*Vocabolista*, p. 38b), come anche «torta» al v. 38.
40. *Sparbierate*: si dice di chi proceda a velocità sconsiderata; qui è allomorfo di «sparvierate».
41. *Salsicciuoli*: equivalente di «salsiccia» («fallo») e possibile richiamo a Fiamminghi, *Gobbo chiavaccio e Gobbo buggerone*, v. 16 («salsicciotto»). *Gelatina*: sodomia, cfr. Berni, *Capitolo della gelatina*.
41. *Erba*: termine appartenente al campo semantico delle piante, che, contrapposte ai fiori (femminili), indicano la virilità («forte»).
43. *Ortolani*: chi coltiva l'orto, ossia «eterosessuale», cfr. Bronzino, *Del ravanello*, v. 77.
44. *Fantesche*: «servette», femminile di «fante».
45. *Cucina*: indica il sesso femminile.
- 46-48. *Donne...pesche*: terzina dall'ovvia simbologia triviale.
51. *Verbieri*: probabile allomorfo prostetico di «erbai», «cespugli».
52. *Un bel giardino*: sintagma che richiama la tradizione erotica romanza. La terzina è una parodia dello stile elevato: alla benedizione profana del v. 53 («benedetto sia tu Mercato Vecchio) segue un verso altamente anfibologico («l'occhio e 'l gusto pasci al fiorentino»).

⁹ Il terzo libro dell'opere burlesche di M. Francesco Berni e di altri, t. II, Leiden, Van-Der Bet, 1824, p. 181.

58. *Poponi*: meloni, indicano i «glutei».
66. *Trecche*: variante femminile di «barattiere», indica una trafficante di merci alimentari.
67. *Marriuol*: «chi commette mariuoleria», ossia fraudolento.
72. *Ingoffi*: colpi, pugni e calci.
76. *Cattivi*: prigionieri, da *captivus*.
78. *Pane e vino e cacio e carne*: in questo contesto, sono tutti termini che rimandano alla sodomia. Da notare il polisindeto.
79. *Mulo*: amasio; in rima aretina con «solo» (v. 80).
81. *Leggende*: storielle, brevi narrazioni favolose.
85. *Facchin*: chi porta pesi, qui è plurale apocopato; identifica l'amante maschile che sopporta un «grave pondo» (v. 86).
88. *Grosso di*: carico di merce.
89. *Candellini*: piccole candele, con anfibologia triviale.
- 91-93. *Ciabattin...cacapensieri*: vengono introdotte altre professioni umili, in climax discendente per prestigio sociale, da intendersi sempre come maschere che celano allusioni anfibologiche triviali.
95. *Ciurmadori*: letteralmente, impostori, riferito a finti sacerdoti o maghi «ch'hanno in mano il bacolo» (v. 96), ossia il bastone.
100. *Pere*: contrariamente a quanto simboleggiato da altri frutti, indicano il membro virile, spesso in associazione parodica con un luogo di provenienza o un aggettivo atto ad indicarne la varietà.
101. *Casentino*: valle in provincia di Arezzo. *Poggibonzi*: Poggibonsi, comune in provincia di Siena. *Prato*: all'epoca, comune toscano (ottenne la qualifica di città solo nel 1653).
103. *Nostro San Miniato*: importante e ironico riferimento alla patria, che accomuna l'Alfini al Fiamminghi.
106. *Taglieri e scodelle*: frequente sintagma burlesco; «tagliere» è sinonimo di «tondo», con il significato burlesco di «ano»; «scodella» indica il sesso femminile.
107. *Ferravecoli*: «ferrivecchi», venditori di cianfrusaglie.
108. *Calze*: il termine rientra, insieme a «calzuolaio» (v. 107), nel campo semantico della copula, cfr. *Vocabolista*, p. 39b. *Maniche e gonnelle*: alludono a rudimentali contraccettivi (*Vocabolista*, p. 75a), già in uso nel Rinascimento.
109. *Fabbro...chiavaiuolo*: enumerazione di professioni maschili, legate dunque anche in ambito burlesco alla virilità («lanciaio», con ovvia simbologia). Per «chiavaiuolo» cfr. Fiamminghi, *Gobbo chiavaccio e Gobbo buggerone*.
111. *Fanno molo*: «fanno da approdo» ai loro amanti.
112. *Galline*: amanti femminili.

113. *Beccar nei campi fra le zolle*: avere rapporti eterosessuali.
115. *Porri, agli e cipolle*: tutti sinonimi di «fallo», come «scalogno» (v. 116). Per «porro» cfr. Pietro Aretino, *Capitolo al Duca di Fiorenza*, v. 74¹⁰; per «aglio», cfr. Berni, *Capitolo secondo della peste*, v. 102; per «cipolle», si rimanda a Bronzino, *Capitolo in lode delle cipolle*.
116. *Pastinache*: radici aspre, da mangiare cotte; si credeva avessero effetto diuretico.
117. *E non più carne*: il capitolo non si limita a offrire uno scorcio statico di Mercato Vecchio, ma ne descrive i mutamenti più significativi che intervengono con il trascorrere dell'anno solare. Qui si allude all'inizio della Quaresima.
118. *Sì come a Santa Chiesa piacque e volle*: ovvia allusione in chiave parodica a *Inf.* XXVI, 141.
119. *Lattuga e menta*: i termini – così come «piselli, ceci, fave» (v. 120) – hanno significato fallico e svelano il significato del sintagma «da insalata farne», che allude a un rapporto eterosessuale.
120. *Che di quel tempo s'usa di mangiarne*: ci si riferisce alla Quaresima. Si osserva un meccanismo di rovesciamento etico del valore digiuno simile a quello che interessava il «paradiso» nel sonetto *Non io vorrei essere Dante morto* del Fiamminghi (cfr. II, v. 12). La prescrizione dottrinale dell'astensione dalla carne non viene parodiata proponendo una semplice infrazione alla regola, ma conferendo ai cibi approvati dalla Chiesa (v. 118) un valore anfibologico dal marcato erotismo.
122. *Agnelli*: giovani amasi, così come i «capretti» al v. 123.
124. *Vitelle co' i vitelli*: amanti di entrambi i sessi.
126. *Compran*: qui il verbo allude alla scelta di un amante.
127. *Uccellini*: cfr. nota 27 e ss.
128. *Gabbie*: il termine indica il sesso femminile (*Vocabolista*, p. 71a). *Cantare*: prendere parte, in questo contesto attiva, a un rapporto sessuale.
130. *Colombe*: indica generalmente le donne. *Conigli*: allusione fallica.
131. *Putte*: «puzzole», da non confondere con l'omografo, più comune, al v. 34. Insieme a «donnole» e «gatte», indica dispregiativamente la donna.
132. *Masserizie*: vari arredi e ninnoli domestici; qui indica approvvigionamenti in ambito sessuale.
133. *Botti*: altro riferimento al sesso femminile, contrapposto a «casse», che indicano il membro virile.
134. *Madia*: altra tipologia di cassa.

¹⁰ Per i capitoli burleschi dell'Aretino, cfr. P. Aretino, *Poesie varie*, a cura di G. Aquilecchia – A. Romano, t. I, Roma, Salerno, 1992, pp. 135-157.

135. *Purché il danaio...sbucci*: espressione che rende icasticamente l'atto di gettare delle monete pescate con tre dita da un borsello.
136. *Riserbandomi a cose da Poeti*: ironica professione di umiltà; per il *topos* dell'«umil verso», cfr. Longhi, *Lusus*, cit., pp. 210-227.
137. *Che queste son composizion da frate*: altrettanto ironica dichiarazione di poetica, che tuttavia si rivela preziosa sul piano biografico, perché ci informa che anche l'Alfini fu un religioso.
138. *Bernardo e voi*: allocuzione al Fiamminghi, ma in primo luogo a un personaggio da identificare, molto probabilmente un altro religioso di San Miniato.
140. *Alla Berniesca*: importante riferimento al padre del capitolo ternario, Francesco Berni.
141. *Vaglio più che...in chiesa i preti*: formula ironica per rimarcare, secondo un altro *topos*, il proprio valore di poeta burlesco.
142. *saracinesca*: moneta di rame senza conio
143. *Baccio Naldi*: altro personaggio semiconosciuto, ma in rapporti di consuetudine con i poeti di San Miniato. Nell'Archivio di Stato di Firenze, Inventario XI (1560-1564), Filza 497, c. 27, si conserva una lettera indirizzata da tale «Baccio Naldi» a Tommaso de' Medici il 20 gennaio 1562, ma al momento non vi sono elementi per affermare che si tratti della stessa persona nominata dall'Alfini.

Contra Baccium

Sonetti, sonettesse ed epigrammi in scherno del Bandinelli

JONATHAN SCHIESARO

Università di Zurigo

Baccio Bandinelli, pseudonimo (o meglio, fittizio patronimico nobile) di Bartolomeo Brandini, scultore e pittore fiorentino, famoso soprattutto per il gruppo marmoreo raffigurante *Ercole e Caco* in Piazza della Signoria, fu uno degli artisti più odiati del Rinascimento italiano: le fonti ce lo descrivono come uomo ambizioso, litigioso, arrogante, calunniatore, polemico, irrispettoso, bugiardo al punto che, per fornire prove di nobiltà che non possedeva, sarebbe giunto a falsare le carte e a cambiare il proprio cognome, incaricando l'amico Anton Francesco Doni di fornirgli un attestato di appartenenza ai Bandinelli di Siena.

Sin dalle prime battute del *Memoriale*,¹ l'artista si presenta come «nobile fiorentino» e, poco oltre, nello stesso libro di ricordanze, nel quale ripercorre prodezze e disavventure dei propri avi e la sua stessa complessa esistenza, rammenta:

Desiderando io adunque et avendo intenso desiderio di rendere qualche splendore alla mia casa, presa l'occasione della venuta di Carlo Quinto in Italia, l'anno che in Bologna fu coronato da Clemente Settimo e fu restituito lo stato di Milano a Francesco Sforza, richiesi lo Imperadore che mi volessi fare cavaliere di S.o Iacopo, avendogli attestato il Papa, quale in tale occasione, come suo cortigiano, aveva accompagnato, che io era nato di antichissimo e nobilissimo sangue de' Bandinelli di Siena, e che papa Alessandro III, quale combatté con Federigo Barbarossa, era stato della mia casa; ma perché molti principi e signori che portavano l'abito di S.o Iacopo

¹ La questione inerente al *Memoriale* bandinelliano, la cui autenticità è stata contestata per la prima volta in L.A. Waldman, *The Choir of Florence Cathedral: Transformations of Sacred Space, 1334-1572*, Ph.D. diss., New York University, 1999 (dove il testo è presentato come un falso *tout court*, messo a punto dal nipote dello scultore Baccio Bandinelli il Giovane) è lungi dall'essere chiusa. Chi scrive se ne occupa al momento nel proprio lavoro di dottorato, nell'ambito del progetto «Ekphrasis», finanziato dal Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica.

s'opposero ignoriamente, dicendo come scultore non lo meritassi, 1 non considerando che la pittura e la scultura da' Fabii ed altri nobili esercitata e che in un nobile ogni arte è nobile, come Epaminonda nobilitò in Tebe un vilissimo ofizio, esercitandolo; ma il Papa offerse a Carlo che io farei le debite provanze, conforme agli ordini, onde lo Imperadore mi disse: «Si provereis que sois noble, os dare el avito»; e così comesse a Don Grazia Manriquez, suo cortigiano, che venissi a Firenze e come cavaliere e commendatore di S.o Iacopo pigliassi le provanze, e, fatte, gliene dovessi mandare [...].²

Come reazione a tanta tracotanza, non sorprende che i giudizi espressi sul Cavalier Bandinelli sia dai contemporanei, sia dai critici moderni – primi fra tutti Burckhardt, Berenson e Pope-Hennessy – siano stati poco lusinghieri. Paola Barocchi ha definito lo scultore «avido di successo, in cerca di nobiltà e censo, attribuendosi con prepotente millanteria meriti morali, culturali e artistici del tutto sproporzionati, come un personaggio degli intrecci celliniani».³

Eppure, il contesto in cui lo scultore si trovò ad operare fu estremamente complesso e dominato dal confronto costante con modelli ambiziosi, quali l'arte di Donatello e di Michelangelo, ma anche dalla concorrenza di talentuosi rivali, come il Cellini o l'Ammannati. Vasari dissimula il proprio sarcasmo nei confronti del Bandinelli, ricordando che la prima opera scultorea di Baccio fu una statua di neve (destinata quindi a non durare) rappresentante Marforio. L'allusione, ovviamente, è all'enorme scultura marmorea di epoca romana, risalente al I secolo, raffigurante un gigante adagiato un fianco, ma anche una delle sei statue parlanti di Roma, forse la più nota dopo Pasquino: quasi che ogni opera successiva dello scultore fosse destinata a parlare, come in effetti avvenne con l'affissione dei sonetti malevoli.⁴

² BNCF Palat. Band. 12, cc. 14-15.

³ P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. 2, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, p. 1263.

⁴ Cfr. G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, vol. 6., a cura di G. Milanesi, Firenze, Sansoni, 1878-1885, p. 135: «Essendo ancora Baccio nell'età fanciullesca, si riparava alcuna volta nella bottega di Girolamo del Buda, pittore ordinario, su la piazza di San Pulinari, dove essendo un verno venuta gran copia di neve, e dipoi dalla gente ammontata su detta piazza, Girolamo rivolto a Baccio gli disse per ischerzo: "Baccio, se questa neve fussi marmo, non se ne caverebbe egli un bel gigante, come Marforio a giacere?". "Caverebbesi - rispose Baccio - ed io voglio che noi facciamo come se fusse marmo". E posata prestamente la cappa, messe nella neve le mani, e da altri fanciulli aiutato, scemando la neve dove era troppa et altrove aggiugnendo, fece

Nonostante la definizione di artista «di fama eterna»,⁵ la maledizione dell'oblio si abbatté per secoli sullo scultore, vera bestia nera della Firenze cosimiana; un velo di dimenticanza determinato in gran parte dalla pessima fama che egli stesso, «terribile di lingua e d'ingegno»,⁶ si costruì. Lo scultore ha iniziato a essere rivalutato compiutamente soltanto negli ultimi decenni, grazie in particolare agli studi di P. Barocchi, Z. Wazbinski, L.A. Waldman e N. Hegener, ma anche, più recentemente, per merito di due cataloghi ragionati, editi l'uno nel 2011, a cura di Françoise Viatte, già direttrice del Département des Arts graphiques du Musée du Louvre,⁷ l'altro nel 2014, a cura di Detlef Heikamp e Beatrice Paolozzi Strozzi.⁸

Si è deciso di riunire qui, in un'edizione critica commentata, tutti i testi superstiti (sonetti, sonettesse ed epigrammi) diretti sia contro il Bandinelli, sia contro le statue bandinelliane, a partire dall'*Ercole e Caco* fino alle sculture per il coro di Santa Maria del Fiore: *Adamo ed Eva*, il *Dio Padre* e il *Cristo morto sorretto da un angelo*. Nel corpus non sono stati invece inclusi i componimenti che presentino soltanto un'allusione o un riferimento allo scultore e alla sua opera.

Emergono, da questi testi, alcuni motivi che contraddistinguono le invettive contro il Bandinelli. Si possono individuare, in particolare, numerosi *tòpoi* significativi che attraversano intertestualmente le satire bandinelliane: l'accusa denigratoria di essere un semplice «scarpellino» o «scarpellatore»⁹ (I 9; II 9; VI 2; XIV 7) e un artista incapace (II 5-

una bozza d'un Marforio di braccia otto, a giacere: di che il pittore ed ognuno restarono meravigliati, non tanto di ciò che egli avesse fatto, quanto dell'animo che egli ebbe di mettersi a sì gran lavoro, così piccolo e fanciullo».

⁵ *Ivi*, p. 195.

⁶ L'espressione è, ancora una volta, del Vasari (*Ivi*, p. 156).

⁷ F. Viatte, *Baccio Bandinelli. Dessins, sculptures, peinture*, in *Dessins italiens du musée du Louvre*, vol. 9, Milano-Paris, Officina Libraria, 2011.

⁸ Cfr. D. Heikamp, B. Paolozzi Strozzi (a cura di), *Baccio Bandinelli. Scultore e maestro*, Milano, Giunti, 2014. Sul punto, fondamentale anche N. Hegener, *Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli*, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2008.

⁹ “Scarpellino”, così come “scarpellatore”, diventano rispettivamente “scarpellino” e “scarpellatore” per via del rotacismo toscano. Questo motivo si ritrova, in riferimento al Bandinelli, anche al di fuori della satira, come nel *Primo libro delle Lettere* di Niccolò Martelli, in cui viene citato un episodio relativo al Carnevale fiorentino del 1546, quando il Bandinelli è rappresentato su un carro «con quel suo Hercolaccio in mano e uno scarpello; che pareva un Capo

8; IV 12-13; VI 17; XI 13-14; XIV 4); di vantare un titolo nobiliare immeritato (I 1-4; II 3-4); di realizzare opere scarsamente mimetiche (I 19-20; II 15-17; III 1-2; VI 18-20; X 9, 20; XII 4), in alcuni casi sproporzionate nelle dimensioni (X 28-29; XI 11), incompatibili con l'iconografia religiosa o con i luoghi di culto in cui sono esposte (VII 6-8; VIII 2-3, 6-7), storpie (IV 16-17; X 2; XI 19-20) e simili a mendicanti (VII 3-4; X 3); di "percuotere" e guastare i marmi (I 13-14; XI 15-16; XIII 9-10); di essere in debito con i committenti per l'inadeguatezza del suo lavoro (VI 9; VII 14; X 4). Si tratta in alcuni casi di motivi mutuati da archetipi identificabili, come l'accusa del fallimento mimetico dell'opera d'arte, che trova un modello preciso in numerosi epigrammi scommatici presenti nell'*Antologia Planudea*; componimenti nei quali veniva spesso derisa l'incapacità di varie categorie professionali, tra cui gli artisti, rimproverati in diversi testi di realizzare opere non rispondenti al vero.¹⁰

Le circostanze in cui sono composte le satire contro il Bandinelli meritano di essere qui attentamente ricostruite. Il componimento cronologicamente più antico tra quelli censiti, *Baccio di non so chi scarpellatore*, può essere datato, in considerazione delle allusioni presenti nel testo, al periodo immediatamente successivo alla nomina di Baccio come Cavaliere di Santiago, che costituisce in ogni caso il *terminus post quem* del sonetto. Come leggiamo nel *Memoriale*, il 10 gennaio 1530 Anton Francesco Doni era stato inviato a Siena presso alcuni membri della famiglia Bandinelli,¹¹ al fine di ottenere, dietro presentazione di alcune lettere, un documento ufficiale, firmato dagli stessi Bandinelli, che testimoniassero l'appartenenza di Baccio alla nobile famiglia senese; documento che lo scultore esibirà per ottenere il titolo di cavaliere, di cui è investito lo stesso anno a Roma, in assenza dell'imperatore Carlo V. La richiesta della patente di nobiltà si era resa necessaria nel

di squadra di que' da Settignano» (*Il primo libro delle lettere di Niccolò Martelli*, Firenze, A.F. Doni, 1546, c. 79r).

¹⁰ Di questo aspetto si è occupato dettagliatamente l'intervento di Diletta Gamberini (che ringraziamo vivamente per averci messo a disposizione il suo contributo), presentato in occasione del workshop *Bad Reception* (Kunsthistorisches Institut in Florenz, 15-16 novembre 2018), organizzato da D. Gamberini, J.K. Nelson e A. Nova, dal titolo *The Fiascos of Mimesis: Ancient Sources for Renaissance Verse Ridiculing Art*, incluso negli atti che saranno a breve pubblicati.

¹¹ «[...] et avendo pregato il detto messere Antonio Francesco Doni a volere portarle e procurarne la speditione, e così lo spedij a' 10 di gennaio 1530, dove, presentate in Siena le lettere, e statovi alcuni giorni, i detti signori Bandinelli fecero la desiderata scrittura, provando come io ero de' loro, rogata da *** con l'attestazione e validità del Capitano del popolo» (c. 15).

momento in cui, in prossimità dell'incontro del Bandinelli con il sovrano a Bologna, presumibilmente tra il novembre del 1529 e i primi di gennaio del 1530,¹² alcuni membri dell'ordine avevano ostacolato Baccio, mettendone in discussione la nobiltà e dibattendo sulla legittimità di ammissione di un artista tra i cavalieri di Santiago.¹³ Le presunte origini nobili del Bandinelli suscitano non poche perplessità anche nell'ambiente fiorentino, dove vengono sollevati dubbi sulla reale appartenenza di Baccio ai Bandinelli di Siena. Una testimonianza sulle opinioni inerenti alle origini dello scultore ci è offerta dalla *Vita celliniana*, in cui si legge che Michelangelo di Viviano, padre di Baccio, «non aveva lume di nissuna casata, ma era figliuolo d'un carbonaio».¹⁴ Un'altra testimonianza significativa è la

¹² La ricostruzione di S. Pierguidi in *Baccio Bandinelli, Carlo V e una nuova ipotesi sulla Venere bronzea del Prado*, «Boletín del Museo del Prado», 30 (2012), pp. 34-49, in partic. pp. 35-38, ci sembra attendibile. Dopo un primo incontro con Carlo V a Genova nel settembre 1529, nel quale Baccio offre in dono all'imperatore una *Deposizione*, il Bandinelli incontra nuovamente Carlo a Bologna, ed è proprio in tale occasione che chiederebbe di ricevere il titolo nobiliare; come ricorda nel *Memoriale*, Baccio si propone infatti per il cavalierato di Santiago in corrispondenza «della venuta di Carlo Quinto in Italia l'anno che in Bologna fu coronato da Clemente Settimo», riferendosi chiaramente al 1529 *ab incarnatione*. Sulla data precisa dell'incontro, ci permettiamo di effettuare alcune considerazioni: se nel *Memoriale* Baccio indica chiaramente la data in cui il Doni è inviato a Siena per consegnare le lettere e richiedere un'attestazione firmata dai membri della famiglia Bandinelli (10 gennaio 1530) in seguito alle perplessità e all'opposizione degli altri cavalieri di Santiago e alla richiesta dello stesso Carlo di fornire una provanza di nobiltà, l'incontro deve essere necessariamente avvenuto tra il 5 novembre 1529 (entrata di Carlo a Bologna) e i primi giorni di gennaio del 1530; molto verosimilmente (e leggendo bene quanto riferisce il *Memoriale*) in prossimità della data in cui il Doni riceve l'incarico dal Bandinelli, quindi tra la fine di dicembre e i primi giorni di gennaio del 1530.

¹³ «[...] ma perché molti principi e signori che portavano l'abito di Santo Iacopo s'opposero igniorantemente dicendo come scultore non lo meritassi, non considerando che la pittura e la scultura da' Fabij e d'altri nobili esercitata e che in un nobile ogni arte è nobile, come Epaminonda nobilitò in Tebe un vilissimo ofizio, esercitandolo; ma il Papa offerse a Carlo che io farei le debite provanze, conforme agli ordini, onde lo Imperadore mi disse: si provereis que sois noble, os dare el avito» (cc. 14-15).

¹⁴ «Il mio buon padre, disperato di tal cosa, mi misse a bottega col padre del cavaliere Bandinello, il quali si domandava Michelagnolo, orefice da Pinzi di Monte, et era molto valente in tale arte; non aveva lume di nissuna casata, ma era figliuolo d'un carbonaio: questo non è da biasimare il

conclusione della biografia bandinelliana nelle *Vite* del Vasari, che lascia trasparire un discreto scetticismo sia verso il cambio del cognome di Baccio da Brandini a Bandinelli, sia verso le presunte origini nobiliari della sua famiglia.¹⁵

Un evento intorno a cui si concentrano diversi sonetti satirici è lo scoprimento del gruppo di *Ercole e Caco* in piazza della Signoria il 1° maggio 1534. L'accoglienza dell'opera non dovette essere particolarmente favorevole al Bandinelli, se si tiene conto della generale riprovazione per la scultura. Numerose fonti – tra le quali ci sembra opportuno segnalare in primo luogo il Vasari – descrivono, infatti, la disapprovazione del popolo fiorentino per l'*Ercole* di Piazza:

Non sarebbe facile a dire il concorso e la moltitudine che per due giorni tenne occupata tutta la piazza, venendo a vedere il gigante tosto che fu scoperto; dove si sentivano diversi ragionamenti e pareri d'ogni sorte d'uomini, e tutti in biasimo dell'Opera e del maestro. Furono appiccati ancora intorno alla basa molti versi latini e toscani, ne' quali era piacevole a vedere gl'ingegni de' componitori e l'invenzioni e i detti acuti. Ma trapassandosi col dir male e con le poesie satiriche e mordaci ogni convenevole segno, il duca Alessandro, parendogli sua indegnità per essere l'opera pubblica, fu forzato a far mettere in prigione alcuni, i quali senza rispetto apertamente andavano appiccando sonetti: la qual cosa chiuse tosto le bocche de' maldicenti.¹⁶

Non mancano, del resto, riferimenti malevoli alla pessima ricezione dell'*Ercole e Caco* anche nella *Vita* del Cellini, che fa rammentare a Baccio stesso i numerosi sonetti satirici composti in suo scherno in occasione dello scoprimento della scultura.¹⁷ Le pessime

Bandinello, il quali ha dato principio alla Casa sua, se da buona causa la fussi venuta» (B. Cellini, *Vita*, a cura di O. Bacci, Firenze, Sansoni, 1901, pp. 15-16).

¹⁵ G. Vasari, *Vite*, a cura di G. Milanese, cit., vol. 6, p. 195: «Abbiamo riservato nell'ultimo di far menzione del suo cognome, perciò che egli non fu sempre uno, ma variò: ora de' Brandini, ora de' Bandinelli facendosi lui chiamare; prima il cognome de' Brandini si vede intagliato nelle stampe dopo il nome di Baccio; di poi più gli piacque questo de' Bandinelli, il quale insino al fine ha tenuto e tiene, dicendo che i suoi maggiori furono de' Bandinelli di Siena i quali già vennono a Gaiuole e da Gaiuole a Firenze».

¹⁶ *Ivi*, pp. 159-160.

¹⁷ Cellini insiste più volte, nella *Vita*, su questo punto: «Così il detto Bandinello cominciò a favellare e disse: - Signore, quando io scopersi il mio Ercole e Cacco, certo che io credo che più di cento sonettacci ei mi fu fatti, i quali dicevano il peggio che immaginar si possa al mondo da questo

recensioni sono citate da altri contemporanei, come Francesco Baldovinetti,¹⁸ mentre la memoria dello svelamento della statua resta viva anche in epoca successiva, come testimoniano le *Istorie fiorentine* dello storico filomediceo Scipione Ammirato, che si limita a descriverne l'installazione, omettendo però oculatamente ogni riferimento ai sonetti satirici.¹⁹ L'insistenza e la corrosività delle satire fanno sospettare che l'obiettivo non fosse soltanto, o in misura prevalente, la critica d'arte rivolta alle sculture bandinelliane, ma una precisa e ben congegnata espressione di dissenso politico che trovava una sponda efficace nella stroncatura sotto il profilo estetico delle opere del Bandinelli, scultore di corte legato alle committenze di tutti i principali esponenti della famiglia Medici, da Leone X e Clemente VII fino al nuovo duca Alessandro; senza dimenticare la tradizionale fedeltà medicea della famiglia di Baccio e, in particolare, di Michelangelo di Viviano. Non è quindi

popolaccio» (Cellini, *Vita*, a cura di O. Bacci, cit., pp. 352-353); «Ora queste furono parole del Bandinello dette al Duca, con le quali egli allegò delle opere d'Andrea del Verocchio [...] e allegò molte altre opere, insino al mirabil Davitte del divino Michelagnolo Buonaroti, dicendo che ei non si mostrava bene se non per la veduta dinanzi; e dipoi disse del suo Ercole e Cacco gli infiniti e vituperosi sonetti che ve gli fu appiccati, e diceva male di questo popolo» (p. 386).

¹⁸ «L'anno 1534 di aprile si mise alla porta del palazzo [...] diverso la Zecca uno Gigante di marmo detto Ercole che ammazza un altro gigante chiamato Cacco: il quale marmo fu tutto d'un pezzo [...] e quando fu condotto da Carrara a Firenze per l'Arno, non venne mai né più bello né il maggiore. Il solo lavoro di detti 2 giganti costò ducati 5000; feceli uno Bartolomeo Bandinelli nostro fiorentino. Fu giudicato dall'universale che avessi guasto un marmo sì bello, e che detti 2 giganti fossino 2 triste figure, con molti difetti, anzi brutissime, e fūne molto biasimato quasi da ognuno che le vedea» (Cellini, *Vita*, cit., pp. 353-354n). Ritroviamo lo stesso giudizio anche nel commento di un anonimo contemporaneo, citato nelle *Memorie fiorentine* dall'anno 1532 al 1737 di Francesco Settimanni (XVIII sec.): «Addì primo maggio 1534, venerdì. Avendo fatto Baccio di Michelagnolo, orafo fiorentino, nell'Opera di S. Maria del Fiore una statua d'Ercole che ammazza Cacco, e stando detta statua così ritta e finita in detta Opera, fu tirata in tre giorni su per travetti a forza d'argano in piazza, ed in detto dì fu veduta ritta, e collocata in sul canto delle scalee del Palazzo, di verso la Loggia de' Signori. Il marmo di cui fu fatta detta statua fu uno de' più belli che mai venisse in Firenze, ma all'incontro il peggio lavorato a giudizio degli uomini intelligenti di scultura» (ASF, Manoscritti 125, c. 125).

¹⁹ «Non mancando dunque del pane nella città, ed essendo per altro quietissima d'ogni timor di guerra, si pensò agli ornamenti, & condussesi in piazza l'Ercole uccidente Cacco opera di Baccio Bandinelli» (S. Ammirato, *Istorie Fiorentine. Con l'aggiunte di Scipione Ammirato il Giovane*, vol. 3, Firenze, A. Massi, 1641-1648, p. 429).

un caso se, come riferisce il Vasari, Alessandro decise a un certo punto di punire chi affiggeva satire sull'*Ercole e Caco*, «parendogli sua indegnità per essere l'opera pubblica».²⁰ È possibile inoltre ipotizzare che il numero esiguo di testi di cui disponiamo, verosimilmente inferiore rispetto a quello effettivo,²¹ sia da imputare almeno in parte al controllo della censura medicea, che ne fece requisire e distruggere una discreta quantità. Occorre infatti tenere conto che i componimenti sopravvissuti e inclusi nei vari zibaldoni non presentano allusioni politiche significative; non tali, almeno, da giustificare l'intervento della forza pubblica e l'arresto di quelli che «senza rispetto apertamente andavano appiccando sonetti»,²² come riferisce il Vasari.

L'opposizione a Baccio e la sua cattiva reputazione presso i fiorentini sono del resto riconducibili al confronto tra filomedicei e repubblicani in un periodo delicato per la storia di Firenze. In questo contesto, una vicenda singolare che consente di comprendere la diversità delle posizioni in campo riguarda la commissione di *Ercole e Caco* e il blocco di marmo da cui fu ricavato il gruppo scultoreo. In origine, va assegnata al gonfaloniere Pier Soderini la paternità dell'idea di posizionare una scultura (un *Ercole con Caco* o *Anteo*) sul lato opposto rispetto al *David* all'ingresso del Palazzo della Signoria; idea che, formulata poco dopo lo svelamento del *David* nel 1504, prevedeva di assegnare l'incarico a Michelangelo. La commissione al Buonarroto viene conferita, da quello che possiamo ricostruire con certezza, entro il 21 agosto 1507,²³ mentre un anno più tardi è estratto dalle cave di Carrara un blocco di marmo di proporzioni significative, che viene riservato per

²⁰ Vasari, *Vite*, cit. vol. 1, p. 159.

²¹ Il Cellini allude, nella *Vita*, all'ordine delle migliaia di sonetti per l'*Ercole e Caco* («Io credo che e' vi fu appiccato più di mille sonetti in vitupero di cotesta operaccia», Cellini, *Vita*, cit., p. 403), ma è verosimile che si tratti di un'iperbole; il numero di cento che Cellini, sempre nella *Vita*, fa proferire a Baccio («certo che io credo che più di cento sonettacci ei mi fu fatti», *ivi*, p. 353) è invece più ragionevole e meglio si accorda con il passo citato della biografia bandinelliana nelle *Vite* del Vasari.

²² *Ibidem*.

²³ Cfr. la lettera inviata da Pier Soderini ad Alberigo II Malaspina, datata 21 agosto 1507 (C. Frediano, *Ragionamento storico su le diverse gite che fece a Carrara da Michelangiolo Buonarroto*, Massa, Fratelli Frediani, 1837, p. 67).

l'impresa.²⁴ Nonostante l'interesse di Michelangelo testimoniato da vari schizzi e bozzetti,²⁵ il progetto è accantonato fino al pontificato di Clemente VII, quando Giulio de' Medici, forse su consiglio di Domenico Buoninsegni, affida l'incarico al Bandinelli.²⁶ Il blocco di marmo viene quindi trasportato, su ordine di Clemente, da Carrara verso Firenze, ma il suo trasferimento non è privo di complicazioni e di spiacevoli inconvenienti, come ricorda il Vasari:

²⁴ Così scrive il Vasari: «Era fino al tempo di Leone X stato cavato a Carrara, insieme co' marmi della facciata di San Lorenzo di Firenze, un altro pezzo di marmo alto braccia nove e mezzo e largo cinque braccia da piè. In questo marmo Michelagnolo Buonarroto aveva fatto pensiero di far un gigante in persona d'Ercole che uccidesse Cacco, per metterlo in Piazza a canto al Davitte gigante, fatto già prima da lui, per essere l'uno e l'altro, e Davitte ed Ercole, insegna del palazzo: e fattone più disegni e variati modelli, aveva cerco d'avere il favore di papa Leone e del cardinale Giulio de' Medici» (Vasari, *Vite*, cit., vol. 6, p. 148). Come si può osservare, la ricostruzione del Vasari non tiene conto delle prime tappe della commissione michelangiolesca, precedente all'estrazione del blocco di marmo definitivo e legata agli anni della Repubblica.

²⁵ Dopo avere ricevuto la commissione, Michelangelo realizza un modello di cera, in seguito consegnato allo scultore Leone Leoni e oggi perduto. Disponiamo invece di alcuni schizzi più tardi, come quello di *Ercole e Anteo*, raffigurante tre volti grotteschi, un volto appena tracciato e due figure di lottatori, datato generalmente al 1524-1525, oggi parte della collezione del British Museum di Londra (inv. 1859-6-25-557) e un altro schizzo, conservato presso l'Ashmolean Museum di Oxford (inv. WA1846.63), che presenta diversi studi sul medesimo soggetto. Un bozzetto in creta databile al 1525 (Casa Buonarroto, inv. 53F, *recto*), raffigurante due lottatori, è stato altresì messo in relazione con gli studi preparatori per l'opera.

²⁶ Il primo documento a registrare la commissione al Bandinelli è un contratto siglato da Baccio e tre cavaatori di Carrara in data 27 aprile 1523 (ASMC, Notai di Carrara 5, ins. 5, già edito in L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court: a Corpus of Early Modern Sources*, Philadelphia, American Philosophical Society, 2004, pp. 66-67). Sul ruolo del Buoninsegni come consigliere di Clemente VII in merito alla commissione bandinelliana, si rinvia alle considerazioni del Vasari: «Ed il marmo da fare il gigante persuase il Papa che si desse a Baccio, il quale allora non aveva che fare; dicendo che Sua Santità per questa concorrenza di due sì grandi uomini sarebbe meglio e con più diligenza e prestezza servita, stimolando l'emulazione l'uno e l'altro all'opera sua. Piacque il consiglio di Domenico al Papa, e secondo quello si fece» (Vasari, *Vite*, cit., vol. 6, p. 149).

Fu mandato Baccio a Carrara a veder questo marmo ed a' capomaestri dell'Opera di Santa Maria del Fiore si dette commessione che lo conducessino per acqua insino a Signa su per lo fiume d'Arno. Quivi condotto il marmo vicino a Firenze a otto miglia, nel cominciare a cavarlo del fiume per condurlo per terra, essendo il fiume basso da Signa a Firenze, cadde il marmo nel fiume, e tanto per la sua grandezza s'affondò nella rena, che i capomaestri non poterono per ingegni che usassero tranello fuora. Per la qual cosa volendo il Papa che 'l marmo si riavesse in ogni modo, per ordine dell'Opera Piero Rosselli, murator vecchio ed ingegnoso, s'adoperò di maniera, che rivolto il corso dell'acqua per altra via e sgrottata la ripa del fiume, con lieve ed argani smosso, lo trasse d'Arno e lo pose in terra; e di ciò fu grandemente lodato. Da questo caso del marmo invitati alcuni, feciono versi toscani e latini ingegnosamente mordendo Baccio; il quale per esser loquacissimo, e dir male degli altri artefici e di Michelagnolo, era odiato. Uno tra gli altri prese questo soggetto ne' suoi versi, dicendo che 'l marmo, poichè era stato provato dalla virtù di Michelagnolo, conoscendo d'aver a essere storpiato dalle mani di Baccio, disperato per sì cattiva sorte, s'era gittato in fiume.²⁷

I «versi toscani e latini» citati nelle *Vite*, databili al periodo del trasporto del blocco di marmo per l'*Ercole e Caco* e dunque al 1525, potrebbero costituire le prime attestazioni di satira contro il Bandinelli. Le frequenti occasioni per cui sono composti ci consentono inoltre di comprendere il clima di ostilità che circondava Baccio a Firenze. In questo stesso frangente, Michelangelo tenta di riottenere la commissione per la scultura di Piazza della Signoria, come testimonia la corrispondenza con il pontefice, il quale però rifiuta, suggerendo al Buonarroti di completare in primo luogo i progetti già in corso. Il Bandinelli si predispone dunque al lavoro; tuttavia, nonostante un bozzetto preparatorio in cera presentato a Clemente VII e da questi approvato, cui segue un secondo modello più

²⁷ G. Vasari, *Vite*, cit., vol. 6, p. 150. Il trasporto del blocco, come si può ricavare dalla testimonianza di un anonimo in BRF 1854, cc. 128-129, deve essere datato al luglio 1525 («A dì 20 luglio 1525 il Comune di Firenze fece venire da Carrara un pezzo di marmo di br. 8 ½ lungo et alto br. 2 ½, che era quasi quadro, per fare una figura per metter poi in Piazza, e venne per iscafa e tenevano due venti da ogni banda del fiume d'Arno e rompendosene uno cascò di su la scafa in Arno e penorono parecchi giorni a cavarlo, che v'era tal giorno parecchi uomini e quasi 200 e lo portarono a S. Donnino e quivi l'associorono a un vetturale per fiorini 100 d'oro posto nell'Opera di S. Maria del Fiore et il comune lo serviva de' canapi e delle taglie e lo tiravano con gl'argani in su i panconi d'asse in cambio di curri tondi con 4 paia di buoi all'argano e si disse che costava all'Opera più di fiorini 400»).

conforme alle caratteristiche del blocco marmoreo,²⁸ è costretto a interrompere (non è certo se dopo avere già iniziato a sgrossare il marmo) per rifugiarsi a Lucca in seguito alla fuga dei Medici da Firenze e alla proclamazione della Repubblica nel 1527. È in questa fase politica che Michelangelo, forte del sostegno del nuovo ordinamento repubblicano, riceve ancora una volta l'incarico, optando però per una variazione del soggetto, dall'originale *Ercole e Caco* (o *Ercole e Anteo*) a *Sansone che sconfigge i Filistei*.²⁹ La restaurazione medicea del 1530 fa però tramontare definitivamente questa ipotesi, con il ritorno a Firenze del Bandinelli e la ripresa dei lavori per il gruppo di *Ercole e Caco*, che lo scultore conclude nel 1534. L'assegnazione definitiva dell'incarico a Baccio e l'esclusione di Michelangelo diventano però causa di diffuso malcontento, in particolare per la fazione repubblicana; insoddisfazione esacerbata dalla rigorosa ortodossia politica del Bandinelli, che «per parere affezionato scriveva quasi ogni settimana a Sua Santità, entrando, oltre alle cose dell'arte, ne' particolari de' cittadini e di chi ministrava il governo, con uffici odiosi e da recarsi più malivolenza addosso che egli non aveva prima».³⁰ È inoltre opinione comune, condivisa, tra gli altri, anche dal Vasari e dal Cellini, che il marmo "sciupato" dal Bandinelli avesse privato Firenze di un capolavoro michelangiolesco mai venuto alla luce.³¹ Ben si

²⁸ Si tratta del bozzetto in cera conservato presso il Bode-Museum di Berlino, databile al 1525. La particolarità del marmo suggerì in seguito al Bandinelli alcune modifiche, che furono accolte in un successivo modello (oggi perduto) approvato da Clemente, di cui abbiamo notizia dal Vasari («Ercole aveva Cacco fra le gambe, e presolo pe' capelli, lo teneva sotto a guisa di prigionio») e da uno *Studio di Ercole e Caco*, oggi agli Uffizi (Gabinetto Disegni e Stampe, No. 714E, recto).

²⁹ Del Sansone, citato anche dal Vasari («Michelagnolo, considerato il sasso, pensò un'altra invenzione diversa, e lasciato Ercole e Cacco, prese Sansone che tenesse sotto due Filistei abbattuti da lui, morto l'uno del tutto e l'altro vivo ancora, al quale menando un marrovescio con una mascella di asino, cercasse di farlo morire»), Michelangelo realizzò un modello, di cui si è perduta ogni traccia (sul punto, cfr. E. Schmidt, *Die Überlieferung von Michelangelos verloren Samson-Modell*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 40 (1996), 1/2, pp. 79-147).

³⁰ G. Vasari, *Vite*, cit., vol. 6, p. 155.

³¹ «Così fu priva la città d'un ornamento raro, quale indubitatamente sarebbe stato quel marmo informato dalla mano del Buonarroti» (Vasari, *Vite*, cit., vol. 6, pp. 149-150). L'opinione diffusa riguardo all'indegnità del gruppo bandinelliano si ritrova anche in autori meno sospettabili di antipatie verso Baccio, come l'amico e parente Anton Francesco Doni, che nella terza parte dei *Marmi* fa dire alla statua parlante del San Giorgio: «Ora egli accadde che fu fatto un Ercole che amazza Cacco, un bellissimo colosso, il quale voi vedrete inanzi alla porta del palagio de' Signori.

comprende quindi il contesto politico e culturale all'interno del quale sono composte le satire contro il gruppo di *Ercole e Caco*.

Per quanto riguarda i sonetti in scherno delle statue poste nel coro di Santa Maria del Fiore, la storia della decorazione scultorea del coro, posta sul retro dell'altare maggiore, è altrettanto lunga e articolata. Il primo documento che dà conto dei lavori è la lettera del 3 luglio 1546 con cui il provveditore *pro tempore* dell'Opera del Duomo di Firenze scrive a Francesco di Gabriello Cioli a Carrara per dare istruzioni in merito ai blocchi di marmo «per il coro et per l'altare di chiesa grande, di varie lunghezze et grossezze».³² La prima versione dell'*Adamo* fu in seguito abbandonata dal Bandinelli e riadattata in forma di *Bacco*, oggi nella galleria Palatina di Palazzo Pitti; la stessa sorte toccò anche a *Eva*, trasformata successivamente in *Cerere*, oggi nel giardino di Boboli.³³ Portate a termine nel 1549,³⁴ le due statue furono collocate nel coro di Santa Maria del Fiore nel 1551, dove divennero oggetto fin da subito di rime satiriche, come riporta il Vasari.³⁵

Quando questo povero scarpellino vedde quelle figure... quando egli le vedde, fu per cascargli gli occhi di testa per il dolore» (A.F. Doni, *I marmi*, edizione critica e commento a cura di C.A. Girotto e G. Rizzarelli, Firenze, vol. 2, Olschki, 2017, p. 387).

³² L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, cit., p. 328.

³³ Sulle fasi che portano alla realizzazione delle statue per il coro di Santa Maria del Fiore si rinvia, oltre al corpus di L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, cit., a S. Pierguidi, *L'Adamo ed Eva di Bandinelli per Santa Maria del Fiore*, «Medicea, rivista interdisciplinare di studi medicei», 11 (2012), pp. 64-69. Rispetto alla ricostruzione di Waldman, Pierguidi osserva che, se la lettera del 27 giugno 1547 con cui il provveditore dell'Opera ordinava a Carrara «Dua statue di marmo biancho, nette et senza peli, dal Polvaccio et dalla cava a man diritta, alta c[i]aschuna braccia cinque, larghe braccia tre ½ et grosse braccia 2½» faceva riferimento, con ogni probabilità, ai blocchi marmorei per la prima versione di *Adamo* ed *Eva*, allora le «due statue minori» citate nella lettera inviata dal Provveditore dell'Opera Averardo Zati a Francione da Carrara il 14 ottobre 1547 dovevano essere il nucleo originario del gruppo del *Cristo morto*, e non, come vuole Waldman, la seconda versione di *Adamo* ed *Eva*, tenuto conto dell'assenza di documentazione probante l'abbandono delle prime versioni e dell'improbabilità che Cosimo acconsentisse così presto a un cambio repentino come quello proposto dal Bandinelli.

³⁴ L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, cit., pp. 463-464.

³⁵ «Messe dipoi queste figure d'Adamo e d'Eva nel luogo loro; e scoperte, ebbero la medesima fortuna che l'altre sue cose, e furono con sonetti e con versi latini troppo crudelmente lacerate; avvenga che il senso di uno diceva, che sì come Adamo ed Eva avendo con la loro disubbidienza

Con lo scoprimento delle travagliate figure di *Adamo* ed *Eva*, il ciclo era però ben lungi dall'essere completato.³⁶ L'anno successivo venne collocato nel coro il gruppo del *Cristo morto sorretto da un angelo*. Il *Dio Padre* fu invece posizionato per ultimo, nel 1556, dietro al *Cristo morto*. Anche di questa scultura vi fu una prima versione, sbazzata nel 1547 e successivamente conservata nell'Opera del Duomo, dove si trovava ancora al tempo del Vasari.³⁷ Riadattata in seguito come *Giove* per la villa medicea di Pratolino, fu per diversi secoli considerata un originale marmo greco, fino all'attribuzione a Baccio di inizio Novecento.

L'ultima grande impresa del Bandinelli riguarda la fontana del *Nettuno* in Piazza della Signoria.³⁸ I primi progetti relativi al *Nettuno* risalgono all'inizio degli anni Cinquanta e sono legati ai disegni per un'altra fontana nella piazza antistante Palazzo Pitti. In una lettera del Bandinelli al segretario ducale Jacopo Guidi dell'11 febbraio 1551, Baccio fa riferimento a entrambi i progetti: la «fonte» di Pitti e la «fontana di piazza».³⁹ Abbandonato il progetto

vituperato il paradiso, meritorono d'essere cacciati, così queste figure, vituperando la terra, meritano d'essere cacciate fuori di chiesa» (Vasari, *Vite*, cit., vol. 6, p. 180).

³⁶ Così ricorda Vasari: «Messe dipoi mano Baccio alla statua di Cristo morto, il quale ancora non gli riuscendo come se l'era proposto, essendo già innanzi assai, lo lasciò stare; e preso un altro marmo, ne cominciò un altro con attitudine diversa dal primo, ed insieme con l'Angelo, che con una gamba sostiene a Cristo la testa, e con la mano un braccio, e non restò che l'una e l'altra figura finì del tutto; e dato ordine di porlo sopra l'altare, riuscì grande di maniera, che occupando troppo del piano, non avanzava spazio all'operazioni del sacerdote. Ed ancora che questa statua fusse ragionevole e delle migliori di Baccio, nondimeno non si poteva saziare il popolo di dirne male e di levarne i pezzi, non meno tutta l'altra gente, che i preti. Conoscendo Baccio, che lo scoprire l'opere imperfette nuoce alla fama degli artefici nel giudizio di tutti coloro i quali o non sono della professione o non se n'intendono o non hanno veduto i modelli; per accompagnare la statua di Cristo e finire l'altare, si risolvé a fare la statua di Dio Padre» (*Ivi*, pp. 181-182).

³⁷ «Già l'aveva condotto assai innanzi, e fatto mezzo ignudo a uso di Giove; quando non piacendo al Duca, et a Baccio parendo ancora che egli avesse qualche difetto, lo lasciò così come s'era, e così ancora si truova nell'Opera» (*Ivi*, p. 182).

³⁸ Per una ricostruzione puntuale delle vicende relative alla commissione del *Nettuno* si rinvia a F. Vossilla, «Questa opera addunque tolse a lui la morte». *Baccio Bandinelli e il primo progetto di una fontana per Piazza della Signoria*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 54, 1 (2010-2012), pp. 59-114.

³⁹ L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, cit., pp. 458-459.

della prima, di cui si perde ogni traccia documentaria dopo il 1554, la commissione della fontana conosce un punto di svolta nel 1558, quando viene estratto un blocco di marmo «alto braccia dieci e mezzo e largo braccia cinque»⁴⁰ nelle cave di Carrara. Sbozzato *in loco* dal Bandinelli e trasportato a Firenze tra la fine del 1558 e l'inizio del 1559, il blocco viene assegnato a Baccio, con estremo disappunto del Cellini e dell'Ammannati che avevano tentato, nel frattempo, di avocare a sé la commissione. L'anno successivo, tuttavia, Cosimo accetta di vagliare anche i modelli degli altri due scultori,⁴¹ suscitando la frustrazione del Bandinelli, che, ormai anziano e vulnerabile, protesta contro il rischio di una competizione che potrebbe vederlo sconfitto.⁴² È in ogni caso la sua scomparsa, un anno più tardi, nel febbraio 1560, a impedirgli di realizzare l'ultima impresa: il *Nettuno* viene infine assegnato all'allievo e rivale Bartolomeo Ammannati.

⁴⁰ G. Vasari, *Vite*, cit., vol. 6, p. 186.

⁴¹ Così ricorda il Cellini nella *Vita*: «Come il Duca venne a Firenze, senza farmi intendere nula e' se ne venne a casa mia, dove io gli mostrai dua modelletti diversi l'uno da l'altro; e, sebbene egli me gli lodò tutt' a dua, e' mi disse che uno gnele piaceva più dell'altro e che io finissi bene quello che gli piaceva, che buon per me» (Cellini, *Vita*, cit., p. 404).

⁴² L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, cit., p. 747.

*Sonetto facto a Baccio scarpellino, figliolo a Michelangelo orafo ottonaio, che indignamente è facto cavaliere dello ordine di Sancto Yago de Spagna*⁴³

Baccio di non so chi scarpellatore,
 che par nato sputato un girifalco,
 con certi testimon' da Montefalco,
 fu facto gentilhuom in due hore;
 E quel buon huomo dello Imperatore, 5
 ch'è tolto a far ballar l'orso in sul palco,
 di San Yago ha facto il gentil scalco,
 con reverentia, gran Comendatore.
 Però dateli tutti del Messere
 e mutate quel Baccio in Baccellone, 10
 mettetelo in mezzo, ch'è 'l dovere.
 Io so ch'è Mori andranno al badalone,
 ché se un spezza le pietre sane e intere,
 pensa quel che farà delle persone.
 O povero Barone 15
 Messer San Yago, hor non ti crepa el cuore,
 veder un scarpellin Comendatore,
 Il quale altro favore
 non ti può far, che farti una figura
 che ti faccia fuggir per la paura? 20
 Una n'è per sciagura
 in Firenze colà in casa le Palle
 si vaga, che ognun grida: dàlle! dàlle!

Schema: ABBA ABBA CDC DCD dAA aEE eFF

⁴³ Testimone: BNCF Magl. VII, 720, c. 299. Edito in Vasari, *Vite*, a cura di G. Milanesi, cit., vol. VII, p. 154n; L.A. Waldman, *The Choir of Florence Cathedral: Transformations of Sacred Space, 1334-1572*, Ph.D. diss., New York University, 1999, Append. II, p.1; L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, cit., p. 911; G. Masi, *Un sonetto inedito sull'Ercole e Caco di Baccio Bandinelli, con ipotesi attributive (e il topos burlesco del dimissionario)*, «Italique», 16 (2013), pp. 87-88.

Anonimo. Sonetto caudato, composto verosimilmente in occasione del conferimento a Baccio del titolo di Cavaliere di San Giacomo (1530 *terminus a quo*).

1. È qui introdotto uno dei motivi tipici delle satire contro il Bandinelli: l'accusa di essere «scarpellino» e non scultore.

2. Il termine «girifalco» deve essere inteso come un riferimento alla natura scaltra e approfittatrice del rapace, più che all'aspetto del Bandinelli: il girifalco, falconide di grandi dimensioni, richiama infatti etimologicamente quest'idea (girfaut è, in francese antico, composto di *gir*, avvoltoio, e *fauc*, falco). La ricostruzione bandinelliana di un'origine nobile della propria famiglia doveva essere valutata dai contemporanei come spregiudicata, anche per le implicazioni politiche legate alla deferenza di Baccio verso i Medici.

3. L'espressione «testimon' da Montefalco» indica le persone che testimoniano il falso per pochi soldi.

4. Il verso allude malignamente alle modalità di conferimento del titolo a Baccio, di cui troviamo un resoconto abbastanza dettagliato nel *Memoriale*, che descrive l'attribuzione del cavalierato "a distanza".⁴⁴

6. Si fa riferimento alla familiarità di Carlo V con il vino; il ballo dell'orso richiamerebbe infatti l'instabilità propria di chi è ubriaco.⁴⁵

7. Lo «scalco» è «quegli che ordina il convito, e mette in tavola la vivanda» (*Crusca 1612*). Viene quindi contestata causticamente la legittimità di Baccio a fare parte dell'ordine di San Giacomo, in considerazione delle sue origini non aristocratiche. Si osservi invece su questo punto come Baccio ricordi, nel *Memoriale*, che il titolo di cavaliere gli era contestato per il fatto di

⁴⁴ «Desiderando io adunque et avendo intenso desiderio di rendere qualche splendore alla mia casa [...] richiesi lo Imperadore che mi volessi fare cavaliere di Santo Jacopo [...] onde lo Imperadore mi disse: si provereis que sois noble, os dare el avito; e così comesse a Don Grazia Manrigues suo cortigiano che venissi a Firenze e come Cav.re e Commendatore di S.o Iacopo pigliassi le provanze, e fatte gliene dovessi mandare [...] Il quale Don Grazia restato chiaro ed apieno soddisfatto, ci partimo insieme per Roma, e di quivi mandò le scritture al Imperadore, il quale, con quei signori dell'ordine resi certi delle mie provanze e nobiltà, Sua Maestà Cesarea dal Tirolo e Città di Ispruch mi mandò il privilegio segnato di sua mano [...] e così nella Cappella del sacro palazzo in Vaticano, presenti tre cardinali, Salviani, Ridolfi e di Santa Maria in Portico, che mi volsono favorire, dicendo la messa il detto Cappellano Cesareo, calzandomi gli sproni il suddetto signore Don Grazia Manrigues [...] mi diedono l'abito, avendomi Sua Maestà mandato la Benedizione» (BNCF Palat. Band. 12, cc. 14-16).

⁴⁵ G. Masi, *Un sonetto inedito...*, cit., p. 103.

esercitare la scultura, sorvolando sulle accuse rivolte in merito all'autenticità della sua genealogia.⁴⁶

8. Quello di «gran commendatore» era uno dei gradi intermedi dell'ordine di San Giacomo di Compostela.

10. Il nome di Baccio è modificato con uno pseudo-accrescitivo sarcastico in Baccellone, che ha il valore di «huomo semplice, e sciocco» (*Crusca 1623*). L'abitudine di storpiare il nome di Baccio con obiettivi polemicici non è del resto una prerogativa di questo sonetto; basti pensare al «Buaccio» celliniano, epiteto che Benvenuto riserva di frequente al Bandinelli.

11. Il «mettetelo in mezzo» non invita solo a una celebrazione dell'artista, ma richiama anche l'espressione “prendere in mezzo” (ossia truffare, raggirare); viene cioè sfruttato l'espedito retorico dei due versi precedenti («Però dateli tutti del Messere / e mutate quel Baccio in Baccellone»), che scherniscono e lodano sarcasticamente il Bandinelli.

12. L'espressione proverbiale «andare al Badalone» ha il valore di “andare in malora”. La sua origine è da ricercarsi molto probabilmente nel battello meccanico progettato dal Brunelleschi per facilitare il trasporto dei blocchi di marmo sull'Arno verso Firenze; battello il cui naufragio nel 1428 doveva essere diventato proverbiale oggetto di scherno. I «Mori» sono per estensione gli Ottomani, i quali verrebbero distrutti, secondo l'autore, se fossero percossi dallo scultore nello stesso modo in cui lui percuote il marmo. Rileviamo qui un altro motivo frequente nelle satire antibandinelliane, ossia l'accusa di incapacità mossa allo scultore, che “guasta” e distrugge il marmo – un *tòpos* che non si limita alla poesia, ma che ritroviamo anche nella biografia vasariana⁴⁷ e in diversi punti della *Vita* del Cellini.⁴⁸

⁴⁶ «Ma perché molti principi e signori che portavano l'abito di Santo Iacopo s'opposero igniorantemente dicendo come scultore non lo meritassi, non considerando che la pittura e la scultura da' Fabij e d'altri nobili esercitata e che in un nobile ogni arte è nobile» (BNCF Palat. Band. 12, c. 14).

⁴⁷ «Da questo caso del marmo invitati alcuni, feciono versi toscani e latini ingegnosamente mordendo Baccio; il quale per esser loquacissimo, e dir male degli altri artefici e di Michelagnolo, era odiato. Uno tra gli altri prese questo soggetto ne' suoi versi, dicendo che 'l marmo, poiché era stato provato dalla virtù di Michelagnolo, conoscendo d'aver a essere storpiato dalle mani di Baccio, disperato per sì cattiva sorte, s'era gittato in fiume» (Vasari, *Vite*, vol. 6, cit., p. 150), o ancora «Arrivato a Carrara, fece scemare il marmo tanto, secondo che egli aveva disegnato di fare, che lo ridusse molto meschino, e tolse l'occasione a sé ed agli altri, ed il poter farne omai opera molto bella e magnifica. Ritornato a Firenze, fu lungo combattimento tra Benvenuto e lui; dicendo Benvenuto al Duca, che Baccio aveva guasto il marmo innanzi che egli l'avesse tocco» (*ivi*, p. 187).

⁴⁸ «E sebbene io sapevo certissimo che la duchessa l'aveva per suo proprio favore fatto avere al cavalier Bandinello, non per invidia che io portassi al Bandinello, ma si bene mosso a pietà del povero mal fortunato marmo [...] subito presi la sua altezza e la sua grossezza per tutti i versi» (Cellini, *Vita*, cit., pp. 401-402); «Allora io dissi: [...] il vostro Bandinello ne cavò dua figure sole, mal fatte e tutte rattoppate: il

15. L'apostrofe rivolta a San Giacomo è velata di un radicale scetticismo per il possibile ingresso di un artista nell'Ordine; aspetto che il Bandinelli non si premura, del resto, di censurare, come si evince dal passaggio già segnalato del *Memoriale* in cui Baccio testimonia l'opposizione di alcuni cavalieri in merito alla questione. È qui introdotta, inoltre, una variante dell'epiteto denigratorio al v. 1 (questa volta «scarpellin» e non «scarpellatore»).

18. Per «figura» è molto probabile che si debbano intendere *in primis* le sculture del Bandinelli, benché non sia da escludere che il riferimento vada esteso alle opere bandinelliane nel loro complesso, ivi compresi gli ambiti del disegno e della pittura.

21. Due sono le possibilità in merito all'opera cui si fa riferimento («Una n'è per sciagura»): la copia del *Laocoonte*, commissionata da Leone X come omaggio per il re dei Francia e completata soltanto sotto il pontificato di Clemente VII, che decise di conservarla per sé, destinandola al cortile di Palazzo Medici nel 1525, come testimonia il Vasari; oppure il gruppo di *Orfeo e Cerbero*, commissionato già in origine da Leone X per il medesimo cortile.

22. Con «casa le Palle» si intende chiaramente Palazzo Medici.

23. La figura è definita antifrasticamente «sì vaga» che ognuno è spinto a gridare «Dalle! Dalle!», evidente storpiatura del motto mediceo («Palle! Palle!»), a sua volta ispirato allo stemma di famiglia. Non si tratta, del resto, di una novità, come testimoniano aneddoti relativi ad Antonio Carafulla, «buffone e improvvisatore assai noto nella Firenze della prima metà del XVI secolo» con il soprannome di Piè d'oca.⁴⁹ Il Carafulla è uno degli interlocutori ricorrenti dei *Marmi* del Doni, che lo cita in più occasioni nella *Zucca*, ma viene menzionato anche da altri autori, come il Bronzino, che scrive: «Quel dì che 'l Caranfulla alla condotta / fu fatto capitan de' fiaccoloni, / fero i tafferugli e' lumaconi / romor d'abbottinarsi allotta allotta» (*Salterelli*, III).⁵⁰

perché la virtuosa Scuola ancor grida del gran torto che si fece a quel bel marmo» (p. 403); «Quando e' si cominciò a ragionare dello sventurato gran marmo, io mi feci innanzi come buon suo servitore ed amatore dell'arte e dell'onore ed utile di Sua Eccellenza Illustrissima, e con parole e con fatti mostravo e dicevo che, se quell'altro bel marmo si era capitato male per le mane del Bandinello, che questo Sua Eccellenza Illustrissima doverrebbe voler vedere più modelli» (p. 407).

⁴⁹ Masi, *Un sonetto inedito...*, cit., pp. 103-104.

⁵⁰ A.F. Doni, *I marmi*, edizione critica e commento a cura di C.A. Girotto e G. Rizzarelli, Firenze, vol. 1, Olschki, 2017, p. 21; A. Bronzino, *I Salterelli dell'Abbrucia sopra i Mattaccini di Ser Fedocco*, edizione critica e commento a cura di C. Rossi, Roma, Salerno, 1998, p. 75, cfr. inoltre pp. 94-97.

II

*Sonetto in nome di Baccio Bandinelli quando fece l'Ercole e Cacco in Firenze*⁵¹

Fassi fede per me Baccio scultore
com'io rinunzio al mio Gigante il segno
e follo cavalier, ch'e' n'è più degno,
pur con consenso dell'Imperadore.

Io mi vo' ritornare al dipintore 5
e lasciar la scultura pel disegno;
ditemi, non ho io havuto ingegno
in fatti a ravvedermi dell'errore?

E s'io son stato Baccio scarpellino
non è che 'l mio Gigante non sia bello. 10
e bianco e biondo com'un ermellino,

E se così non s'assomiglia a quello
che 'n piazza de' Signor gli sta vicino
non è però che non sia suo fratello.

Scusimi quel modello 15
ch'io feci già, per imparar, di terra,
che par un San Cristofano alla sgherra.

Non ha colpa chi erra
quand'e' non sa più là che si bisogni,
perch'a far un Gigante non son sogni. 20

Perch'io non mi vergogni
dirò ch'io non son Baccio, e non son sano:
così fo fede di mia propria mano.

Schema: ABBA ABBA CDC DCD dEE eFF fGG

⁵¹ Testimoni: Ms. BNCF Magliabechiano, VII, 873 (XVII sec.), cc. 53-54; BNCF Magliabechiano, VIII, 16 (XVIII sec.), c. 26r. Per l'edizione ci si basa sul primo ms.; si segnalano inoltre le varianti presenti in Magl. VIII, 16. Edito in: *Il Buonarroti. Scritti sopra le arti e le lettere*, a cura di B. Gasparoni, vol. 2, Roma, Tipografia delle scienze matematiche e fisiche, 1867, p. 203; *Il Borghini. Giornale di filologia e lettere*, a cura di C. Arlia, vol. 6, Firenze, Tipografia del Vocabolario, 1879-1880, p. 5; G. Masi, *Un sonetto inedito...*, cit., pp. 82-83.

Titolo: in Magl. VIII, 16 è indicato *Sonetto di Baccio*

2 rinunzio al mio Gigante il segno] rinuntio al mio gigant' il	3 e] et	6 e] et;
7 havuto] avuto	9 E s'io] Et io;	12 e] et
17 un San Cristofano alla sgherra] un fan...alla sgherra		19 quand'e'] quando e'

Alfonso de' Pazzi (?). Sonetto caudato, composto in occasione dello scoprimento del gruppo di *Ercole e Caco* (1534).

1. Nella Firenze del Cinquecento, quello dei sonetti satirici di pubblica fede fu un vero e proprio sottogenere (adottato, ad esempio, in un sonetto del Bronzino che inizia con i versi *Io, Agnolo di Cosimo, chiamato / il Bronzin dipintore, fo fede ch'io*),⁵² che segue un preciso schema argomentativo, nello stile degli atti notarili cui si richiama:⁵³ la quartina incipitaria deve contenere il nome del dichiarante e la sua attestazione, nel caso specifico una rinuncia, al fine della messa agli atti della stessa, di fronte al notaio e a testimoni. Affinché la satira funzioni, anche il lessico deve essere quello notarile. Rileviamo infatti, in questo sonetto, l'utilizzo di locuzioni proprie dell'autenticazione: oltre al «Fassi fede» al v. 1, «fo fede» al v. 22. Viene inoltre sancita la *sanitas* mentale («son sano», v. 21) del firmatario, che sigla *manu propria* quella scritta («di mia propria mano», v. 22) che l'atto certificativo era tenuto a cristallizzare nel tempo. Di norma la rinuncia, definita anche *charta remissionis et pacis*, era un atto con cui il notaio certificava che un querelante e un accusato avevano risolto i loro conflitti al di fuori dell'aula giudiziaria.⁵⁴

2. Il verbo “rinunziare” («rinunzio», v. 2) assume in particolare il valore di «spontaneamente cedere, e rifiutare la propria ragione, o 'l dominio, sopra che si sia» (*Crusca 1612*). Baccio cede quindi di sua volontà il «segno» (v. 2), ossia il “simbolo” o, se lo si volesse intendere come un riferimento più specifico, “l'insegna” (la croce dell'Ordine di San Giacomo). L'ironia nel sonetto

⁵² C. Rossi, *Il mio compagno s'è posto ad iacere. L'attività poetica del Bronzino e la passività interpretativa della critica*, «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 43 (2014), p. 42.

⁵³ Per un'analisi storica intorno ai temi di autenticità, irrevocabilità e forza probatoria dell'atto notarile, si vedano: G. Nicolaj, *Il documento privato italiano nell'alto medioevo*, in *Libri e documenti d'Italia: dai Longobardi alla rinascita delle città. Atti del Convegno dell'Associazione Italiana dei Paleografi e Diplomatisti, Cividale del Friuli, 5-7 ottobre 1994*, a cura di C. Scalon, Udine, Arti grafiche friulane, 1996, pp. 153-198; G. Nicolaj, «Originale, authenticum, publicum»: una sciarada per il documento diplomatico, in *Charters, Cartularies, and Archives. The Preservation and Transmission of Documents in the Medieval West, Proceedings of a Colloquium of the Commission Internationale de Diplomatique (Princeton and New York, 16-18 September 1999)*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2002, pp. 8-21; P. Massa, *Documenti, formule e persone nelle carte di Avellino (X-XII secolo)*, «Scrineum Rivista», 9 (2012), pp. 5-86.

⁵⁴ La rinuncia era un «mezzo di sedazione della società riconosciuto comunemente dagli statuti cittadini in età comunale, e in alcune aree alpine addirittura sino alla fine del Settecento» (O. Niccoli, *Rituali di pacificazione della prima età moderna*, «Studi Storici», 40, 1 (1999), p. 225).

scritto in nome di Baccio è ravvisabile, dunque, a più livelli: il locutore annuncia infatti di voler compiere una rinuncia, riconoscendo non solo che la scultura di *Ercole* è più degna di lui di portare il titolo di cavaliere, che egli infatti le cede, ma, come viene esplicitato nella seconda quartina, il Bandinelli ammette di essere stato in lite con la stessa arte scultorea, ravvedendosi poco più avanti del proprio errore (v. 8), come avveniva negli atti notarili di pacificazione. Dal punto di vista linguistico, si noti come la formula della rinuncia prevedesse espressamente l'uso del verbo "rinunciare" (solitamente alla prima persona singolare, "Io rinuntio") direttamente seguito dal complemento oggetto (dal lat. *re-* "contro" e *nuntiare*, "annunciare, dichiarare").

3. Il consenso dell'Imperatore è, *ça va sans dire*, necessario all'impresa; come lo era stato per l'attribuzione del titolo a Baccio, evento a cui è dedicato il sonetto anonimo *Baccio di non so chi scarpellatore*.

5-6. Troviamo nella seconda quartina un riferimento alle diverse pratiche artistiche di Baccio: la scultura (per la quale è duramente contestato nel sonetto), il disegno e la pittura. L'importanza del disegno per il Bandinelli è nota, se si considera che proprio al disegno avrebbe dedicato due trattati (disponiamo soltanto di un frammento del secondo, in parte autografo e in parte in copia⁵⁵), almeno secondo quanto si legge nel *Memoriale*.⁵⁶ Non è inoltre un caso che il Doni lo scelga come arbitro nell'ultimo capitolo del suo dialogo *Il Disegno* (1549). Per quanto riguarda la pittura, Baccio vi si dedica soprattutto in età giovanile, senza però riportare risultati degni di nota, come osserva anche il Vasari.⁵⁷

9. Il termine «scarpellino», che presenta un evidente rotacismo toscano, assume in questo contesto un valore deteriore, nel segno della critica all'artista (non "scultore" ma "scalpellino"); riprende, per certi aspetti, uno strumento retorico comune nelle satire contro gli artisti, ossia l'assimilazione all'artigiano, la cui professione intrinsecamente manuale sconta un debito di inferiorità verso la creazione intellettuale dell'artista. La distinzione tra i concetti di "creazione" ed "esecuzione" doveva essere particolarmente cara al Bandinelli, che ne tratta nel *Libro del*

⁵⁵ BMF Palagi 359, ins. 2, fasc. 1.

⁵⁶ «Un libro del Disegno in 70 capitoli, che comincia: il disegno è una superficie piana etc.; un altro libro pure del Disegno, il principio del quale è questo: disegno è una disposizione di infinite e varie specie, formate in tanti vari modi, come la maestà della natura ci mostra di continuo, le quali specie nelle umane menti si formano, etc.» (BNCF Palat. Band. 12, c. 25).

⁵⁷ «Fu menato a vederlo Michelagnolo dal Piloto orefice, il quale considerato che ebbe ogni cosa, disse che si maravigliava che Baccio sì buono disegnatore si lasciasse uscir di mano una pittura sì cruda e senza grazia; che aveva veduto ogni cattivo pittore condurre l'opere sue con miglior modo; e che questa non era arte per Baccio» (Vasari, *Vite*, vol. 6, cit., p. 152).

disegno e nel *Memoriale*; ne dà conto anche il Vasari, che riporta, su questo punto, una critica mossa al Bandinelli da Andrea del Sarto.⁵⁸

11. Il colore «biondo», tra il bianco e il giallo, è tipico della peluria dell'ermellino. Il biondo è usato in dittologia sinonimica con il bianco per segnalare, prima di tutto (e in antifrasi), la bianca purezza della statua, senza che vi si debba per forza riconoscere una precisa corrispondenza con le tonalità cromatiche dei marmi.

12-14. Il confronto con il *David* di Michelangelo era, naturalmente, inevitabile, vista la disposizione delle due statue ai lati dell'ingresso di Palazzo Vecchio. La contesa tra i due giganti non doveva essere, inoltre, scevra di implicazioni politiche, se si considera la differenza in termini di portata simbolica (la *libertas* repubblicana e la restaurazione medicea). La terzina è costruita antifrasticamente sullo stesso modello della precedente. L'*Ercole* bandinelliano è definito «fratello» (v. 14) del *David* per dimensioni; ma è sottinteso che non lo sia, va da sé, per grazia. Non è da escludere ci sia già in questa terzina un'allusione alla propensione di Baccio per la realizzazione di giganti (presente nella seconda coda), spesso oggetto di scherno tra i detrattori dello scultore.

15-16. Si tratta del modello in terracotta a grandezza naturale, oggi perduto, realizzato da Baccio in preparazione del gruppo marmoreo di *Ercole e Caco*, sulla base del secondo bozzetto approvato da Clemente VII. Di questo modello di terracotta offre una testimonianza anche il Vasari.⁵⁹

17. Il modello si rivela essere un «San Cristoforo alla sgherra», locuzione che ha il valore di “conforme alla maniera degli sgherri”, e potrebbe alludere qui all'iconografia medievale del santo cinocefalo, ossia con testa di cane, nota ai fiorentini perché riprodotta nella centralissima Chiesa di San Cristoforo in corso degli Adimari. La tradizione occidentale, raccolta e ampliata dal domenicano Jacopo da Varagine nella *Legenda Aurea* redatta nel 1298, vuole che Cristoforo fosse un gigante di statura e forza impressionante. Con una sola espressione, dunque, l'autore della sonettessa riesce ad accostare il modello dell'*Ercole* bandinelliano ad un gigante mostruoso. Evocando Cristoforo, santo protettore dei viandanti e dei pellegrini, strettamente connesso quindi con l'ordine di San Giacomo di Compostela, suscita inoltre una doppia ilarità.

⁵⁸ «Per la qual cosa venuto agli orecchi di maestro Andrea tutto quel che detto aveva Baccio di lui, egli come savio lo riprese amorevolmente dicendo che l'opere si fanno con le mani, non con la lingua, e che 'l buon disegno non sta nelle carte, ma nella perfezione dell'opera finita nel sasso» (Vasari, *Vite*, vol. 6, cit., p. 142-143).

⁵⁹ «Quivi rizzato il sasso, cominciò Baccio un modello di terra grande quanto il marmo, formato secondo l'ultimo fatto dinanzi in Roma da lui, e con molta diligenza lo finì in pochi mesi. Ma con tutto questo non parve a molti artefici che in questo modello fusse quella fierezza e vivacità che ricercava il fatto, né quella che egli aveva data a quel suo primo modello» (*ivi*, p. 151).

20. L'espressione «non son sogni» dovrà essere letta con il valore di “non è facile”, “non è uno scherzo”. Emerge, nella seconda terzina di coda, il tema della creazione dei giganti di marmo, per i quali è richiesta una perizia tecnica particolare; inaccessibile, con ogni evidenza, a chi è stato definito semplice “scarpellino”. Vasari cita, del resto, la perplessità dello stesso Bandinelli in merito al successo del Cellini, che era stato in grado di passare in breve tempo alla realizzazione di figure di grandi dimensioni.⁶⁰ L'ossessione di Baccio per i giganti («sempre fu vago di far giganti»,⁶¹ secondo la definizione vasariana) era un *tòpos* di questi componimenti satirici, come si evince anche dal sonetto composto dal Lasca in occasione dello scoprimento del *Cristo morto*, nel quale la sproporzione della scultura era canzonata non solo per l'aspetto del Cristo «da capo in sino a piè tutto storpiato» (v. 2), ma anche per l'evidente inadeguatezza delle dimensioni all'iconografia sacra ivi proposta.

21. Il sonetto si conclude, come gli atti notarili cui si ispira, con la firma del dichiarante, che attesta: «dirò ch'io non son Baccio, e non son sano», svelando in tal modo la propria reale identità, certificata, come nei documenti notarili, dalla firma autografa *manu propria*, una firma giocata sia sul fatto che chi materialmente leggeva il sonetto affisso al gruppo scultore poteva riconoscere la particolare grafia dell'autore,⁶² sia su quell'*insanitas* mentale intrinseca nel suo stesso patronimico e su cui tanto l'autore, quanto i suoi detrattori, ebbero modo di costruire giochi di parole: il “pazzo e tristo” Alfonso de' Pazzi.⁶³ Questa resta l'ipotesi a nostro avviso più solida sulla paternità del sonetto; in assenza di riscontri documentari, la questione non può tuttavia ritenersi chiusa.

⁶⁰ *Ivi*, p. 183: «Parevagli ancora strana cosa che egli fusse così in un tratto di orefice riuscito scultore, né gli capiva nell'animo che egli, che soleva fare medaglie e figure piccole, potesse condur colossi ora e giganti».

⁶¹ *Ivi*, p. 144.

⁶² Sul punto, cfr. G. Masi, *Politica, arte e religione nella poesia dell'Etrusco (Alfonso de' Pazzi)*, in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma. Atti del Seminario internazionale di studi (Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006)*, a cura di A. Corsaro, H. Hendrix e P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2007, pp. 301-358.

⁶³ Si pensi ai versi rivolti a Girolamo Amelunghi: «O Gobbo ladro, spirito bizzarro, / che dì tu or di me? Hai tu veduto, / che i Pazzi come te vanno sul Carro, / ed io, che Pazzo son sempre vissuto, / e morirò Pazzo, al trionfo de' Pazzi / non son per Pazzo stato conosciuto?» (BML Ashb. 586, c. 39v). La possibile attribuzione al Pazzi del sonetto *Fassi fede per me Baccio scultore* è presa in considerazione anche in Masi, *Un sonetto inedito sull'Ercole e Caco*, cit.

III
*Gigans loquitur plebi*⁶⁴

Tu non debi saper, plebaccia, ch'io
l'immagin serbo del figlol di Giove:
Herchole son, che per l'alte mie prove
merto esser adorato come Dio.

Se per tor a mio nome eterno oblio, 5
rifacto m'ha le membra altere et nove
il divin Baccio, et più bel che altrove
l'ha qui formate al pronto corpo mio,

Debi tu già perhò, plebaccia sciocha,
l'opra laudibil sua, l'honor mio chiaro 10
in guisa tal malmenarti per bocha?

Sempre l'errante vulgo, al ben avaro
di quel che poco intend' et men' li tocha,
favellar s'ode come folle e 'ngnaro.

Miracol novo et raro: 15
che 'nsin a' pizicagnoli et trechoni
voglion che' membri mia non mi sien boni!

Chi dice gl'ha giardoni;
altri voglon ch'i' sia advenenato,
parendo lor in omgni parte enfiato. 20

Et altri hanno trovato
ch'io sembro morto, et non fer omicida,
et che 'nvice di pianger, Chacho rida.

⁶⁴ Testimoni: BNCF Nazionale II, I, 398, c. 129 e Panciatichiano 164, pp. 166-167. Per l'edizione si segue la versione del Nazionale, mentre si segnalano le varianti del Panciatichiano. Edito in L.A. Waldman, "Miracol' novo et raro": *Two Unpublished Contemporary Satires on Bandinelli's Hercules and Cacus*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 38, 2/3 (1994), p. 424; L.A. Waldman, *The Choir of Florence Cathedral*, cit., Append. II, p. 2 e L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, p. 912; G. Masi, *Le statue parlanti del Cavaliere e altri prodigi pasquineschi fiorentini (Bandinelli, Cellini, Michelangelo)*, in *Ex marmore. Pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna. Atti del Colloquio internazionale (Otranto, 17-19 novembre 2005)*, a cura di C. Damianaki, P. Procaccioli, A. Romano, Manziana, Vecchiarelli, 2006, p. 261.

E 'nsino al ciel le st[r]ida
vengon sovente, tal ch'io mi dispero; 25
ma più mi duol del mio gran Chavalero.

Ma, s'io riguard' al vero,
sempre fu di biasmar antica usanza,
chi per invidia et chi per ignoranza.
Hor si è decto abastanza: 30
chi non sa, biasma per cecha perfidia;
et ch'intende, per astio et per invidia.

Schema: ABBA ABBA CDC DCD dEE eFF fGG gHH hII iLL

Titolo: *Sopra Ercole nel Panciatichiano*

5 tor a mio] torre el mio 10 laudabil] lodevol 12 Sempre l'errante vulgo al ben avaro] Sempre
l'erante vulgo el ben avaro 13 di quel che poco intend' et men' li tocha] che meno intende men' gli
tocca 19 altri voglon ch'i' sia advenenato] et altri voglon ch'i' sia velenato 20 parendo lor in
omgni parte enfiato] parendo lor' ogni mie membro enfiato 26 del mio] del mie; 28 sempre fu di
biasmar antica usanza] di biasimar fu sempre antica usanza 30 Hor si è decto abastanza] Orsù detto
abastanza

Anonimo. Sonetto caudato, composto in occasione dello scoprimento di *Ercole e Caco* (1534).

1. Il «tu non debi saper, plebaccia» va letto come “voi di certo non sapete, o plebaglia”. Viene qui ripreso il modello della prosopopea delle sculture parlanti, di cui troviamo numerose attestazioni a Roma in epoca coeva nell'ambito della tradizione pasquinesca. Se nelle pasquinate, tuttavia, la satira è prevalentemente di carattere anti-curiale, qui le sferzate sono improntate a una critica contro l'artista e la sua opera. Va in ogni caso precisato che Baccio è legato da un solido rapporto di fedeltà ai Medici; non sono pertanto assenti, in particolare in altri testi riconducibili al genere, implicazioni politiche degne di nota.

2. L'espressione “serbare l'immagine” («l'immagin serbo») ha il significato di “avere l'aspetto di”.

5. «Tor a mio nome eterno oblio» ha il valore di “sottrarre il mio nome alla dimenticanza eterna”.

6. Le «membra altere e nove» sono un riferimento sia alle dimensioni del gigante, sia alla novità dell'iconografia erculea in forma scultorea, che Baccio realizza a distanza di quasi due

decenni dall'*Ercole* in argilla esposto nella Loggia dei Lanzi in occasione del passaggio di Leone X a Firenze nel 1515.

7-8. È possibile che proprio al modello del 1515 faccia riferimento il v. 7 («più bel che altrove»), in cui viene evidenziata la più palpabile verosimiglianza del nuovo *Ercole* (v. 8, «l'ha qui formato al pronto corpo mio»). Si tenga conto che questo sonetto caudato assume una prospettiva critica diversa rispetto alle consuete stroncature delle opere bandinelliane, che coinvolgono tanto il gruppo di *Ercole e Caco* esposto nel 1534, quanto l'*Ercole* “di terra” del 1515.

11. L'espressione “malmenare per bocca” («malmenarti per bocha», v. 11) ha il valore di “ingiuriare”.

12-13. La perifrasi contiene un'ulteriore reprimenda contro la plebaglia in errore (definita, con un'espressione d'uso comune, «errante vulgo»), parsimoniosa di complimenti verso tutto quello che non conosce e che non la riguarda, stolta e ignorante («folle e 'ngnaro»).

14. È qui posta attenzione sul «favellar», che richiama il dibattito aspro e movimentato intorno allo svelamento dell'*Ercole e Caco* di cui parla il Vasari.⁶⁵ I sonetti di scherno dovevano, in effetti, essere molto numerosi, se prestiamo fede anche alla testimonianza (sia pure non imparziale) del Cellini nella *Vita*.⁶⁶

16. Accanto ai «pizzicagnoli», venditori di generi alimentari, troviamo il sostantivo «trechoni», che sta ovviamente per “treconi”, ossia “rivenditori”, benché il termine abbia una connotazione decisamente negativa (in *Crusca 1612* troviamo l'espressione “far l'arte del trecone” con il significato di “ingannare”; si può quindi intendere “treconi” anche con l'accezione di “truffatori”).

18. I «giardoni» sono, propriamente, una malattia che provoca enfiature negli equini (*Crusca 1612* definisce “giarda” come «Malattia, che vien nella giuntura, sopra l'unghia al cavallo, che noi oggi appelliam giardoni»). I giudizi critici rivolti al gruppo bandinelliano, i due giganti del quale sono deplorati per l'aspetto gonfio e massiccio (si ricordi la caustica definizione celliniana del “saccaccio di poconi”), sono un interessante esempio di descrizione ecfraistica, che prosegue nella terza terzina di coda del sonetto enfatizzando la scarsa verosimiglianza di *Ercole e Caco* (vv. 22-23, «ch'io sembro morto, et non fèr' omicida, / et ch'envice di pianger, Chacho rida»). C'è inoltre un'ipotesi, mai vagliata finora, che consentirebbe di spiegare l'enfasi posta nella sonettessa

⁶⁵ G. Vasari, *Vite*, cit., vol. 6, p. 159 («Non sarebbe facile a dire il concorso e la moltitudine che per due giorni tenne occupata tutta la piazza, venendo a vedere il gigante tosto che fu scoperto; dove si sentivano diversi ragionamenti e pareri d'ogni sorte d'uomini e tutti in biasimo dell'Opera e del maestro»).

⁶⁶ «Io credo che e' vi fu appiccato più di mille sonetti in vitupero di cotesta operaccia» (Cellini, *Vita*, cit., p. 403), o ancora «Così il detto Bandinello cominciò a favellare e disse: Signore, quando io scopersi il mio Ercole e Cacco, certo che io credo che più di cento sonettacci e' mi fu fatti, i quali dicevano il peggio che immaginar si possa al mondo da questo popolaccio» (*ivi*, pp. 352-353).

sulla muscolatura turgida del gruppo scultoreo: è molto probabile infatti che il testo rientri nel nucleo delle satire affisse immediatamente dopo lo scoprimento di *Ercole e Caco*, prima cioè che Baccio intervenisse per ridefinire la muscolatura, come testimonia il Vasari.⁶⁷ Al termine dell'intervento, il giudizio pubblico sull'opera viene in parte emendato, al punto tale che da quel momento «è stata sempre tenuta, sì come difficile, così molto bene studiata e ciascuna delle parti attesa e la figura di Cacco ottimamente accomodata».⁶⁸

22-23. Si osserva qui il *tòpos* della scarsa rispondenza al vero delle sculture bandinelliane. Si tratta di uno strumento retorico frequente nei componimenti in scherno di artisti e opere d'arte: si pensi al sonetto *Io sono quel nominato Cavaliero*, composto molto probabilmente in occasione dello svelamento del *Cristo morto* bandinelliano nel 1552, e in particolare alla seconda coda («dicon questa figura, / qual regge questo giovan stanco afflitto, / non saper quel che sia se non gli è ditto»). All'accusa di mancato rispetto della *lex operis* fa da contrappeso, sul versante opposto, l'esaltazione dell'opera semiumana, priva soltanto della parola. Le rigonfiature su cui insistevano le satire dovevano però essere particolarmente evidenti appena dopo l'esposizione della scultura in Piazza della Signoria, prima che Baccio, forse anche per effetto delle critiche ricevute, decidesse di intervenire per le rifiniture, come ricorda il Vasari.⁶⁹

24. Le «strida» lanciate da *Ercole* sono imputabili verosimilmente al disappunto per le satire antibandinelliane.

26. «Chavalero» indica, per antonomasia, Baccio Bandinelli, che è citato con questo epiteto, legato alla nomina a cavaliere di San Giacomo, in diversi testi satirici del nostro corpus.

31-32. Le voci critiche verso il Bandinelli sono idealmente ricondotte a due categorie: da un lato il popolino ignorante, la «plebaccia», che «biasma per cecha perfidia», dall'altro i diffamatori colti, che sferzano l'opera «per astio e per invidia». Una riflessione sull'invidia come causa della pratica denigratoria viene sviluppata dallo stesso Bandinelli nel suo *Memoriale*, quando, menzionando le frequenti critiche rivolte alle sue sculture, ricorda il sostegno ricevuto (in epoca però successiva rispetto allo scoprimento di *Ercole e Caco*) da parte di Cosimo ed Eleonora.⁷⁰

⁶⁷ «Considerando Baccio l'opera sua nel luogo proprio, gli parve che l'aria poco la favorisse, facendo apparire i muscoli troppo dolci; però fatto rifare nuova turata d'asse intorno, le ritornò addosso cogli scarpelli ed affondando in più luoghi i muscoli, ridusse le figure più crude che prima non erano» (Vasari, *Vite*, cit., p. 160).

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem* («Però fatto rifare nuova turata d'asse intorno, le ritornò addosso cogli scarpelli et affondando in più luoghi i muscoli, ridusse le figure più crude che prima non erano»).

⁷⁰ «Con tutto ciò, non mancando molti invidiosi e maligni che, per mostrare di sapere, le biasimavano, come per più lettere scritte alli eccellentissimi signori Duchi Cosimo e Leonora e loro risposte apparisce,

*Chaccus loquitur Erculi*⁷¹

CH. Deh, Hercol, non m'infragner col bastone,
 ch'or hor ti manderò le vache tue,
 et da vantagio un castron et un bue.
 Deh, faccian pace di nostra quistione.

HER. Sta' sue, ch'aver ti vo' compassione. 5
 Io non posso hoimè riza[r]mi sue,
 ch'ò mancho un piè et l'altro ho ficto giue.
 Aiutatemi un po', bone persone!

HER. Dov'hai tu le mie vache, ladroncello?

CH. Son in Firenze. H. Ov'è 'l castrone e 'l bue? 10
 CH. Di cotesti n'ho haver dal Bandinello.

HER. Si ben, infacti fa mirabil prove
 col disegnar, ma non con lo scarpello.
 Horsù, fa' che le vache mia ritrove.

CH. Hoimè, figlol di Gove, 15
 come vuo' tu ch'io vada senza piedi?
 E' par ch'io sia storpiato et tu nol vedi.

HER. Dunque, popul, provedi:
 che chi ha vache in casa, in un momento
 qua le conducha, et Chacho fia contento. 20

Schema: ABBA ABBA CDC DCD dEE eFF

per le quali mi scrissero più volte e dissero a bocca che io me ne dovessi burlare, essendo nota la mia virtù; che era proprio de' soggetti grandi di essere invidiati, e che la virtù di un homo insigne aveva questo di male, che non era conosciuta, e massimo nella patria, se non doppo morte» (BNCF Palat. Band. 12, c. 18).

⁷¹ Testimoni: BNCF Nazionale II, I, 398, c. 130 e Panciatichiano 164, cc. 167-168. Per l'edizione si segue ancora una volta la versione del Nazionale, mentre si segnalano le varianti del Panciatichiano. Edito in L.A. Waldman, "*Miracol' novo et raro*", cit., p. 425; L.A. Waldman, *The Choir of Florence Cathedral...*, Append. II, p. 3 e L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and the Art at the Medici Court*, cit., p. 913; G. Masi, *Le statue parlanti del Cavaliere...*, cit., p. 263. Il presente sonetto e il precedente sono trascritti insieme, in quest'ordine, in entrambi i manoscritti.

Titolo: *D'Ercole e Cacco* nel Panciatichiano; abbreviazioni degli interlocutori: *Er* e *C°* nel Panciatichiano 1
 Deh] Dhe 2 ch'or hor ti manderò le vache tue] ch'i 'ti rimanderò le vacche tue
 4 Deh] Dhe 7 ch'ò mancho un piè et l'altro ho ficto giue] co manco un pi e l'altro ho fitto qualue
 10 e 'l bue] e 'l bove 11 n'ho haver dal] n'aren dal 13 l'interlocutore è C° 14 l'interlocutore è *Er*
 17 E' par ch'io sia storpiato et tu nol vedi] forse ch'i' sia stropiato non t'avedi 20 et Chacho] e Ercol

Anonimo. Sonetto caudato, composto in occasione dello scoprimento di *Ercole e Caco* (1534). Il testo costituisce un curioso esempio di sonetto caudato in forma dialogata, che interpreta uno scambio di vivaci battute tra le due figure marmoree del gruppo bandinelliano di *Ercole e Caco*, in conformità al modello della prosopopea della scultura parlante. Secondo la divisione riportata dal Magliabechiano, nella prima quartina è *Ercole* a parlare, nella seconda *Caco*; la stessa successione è ripetuta per la seconda terzina e per la prima coda, mentre nella seconda coda il discorso è chiuso da *Ercole*. La prima terzina presenta invece una battuta per verso, con l'eccezione del secondo, composto da due battute-emistichio. Il Panciatichiano registra tuttavia una piccola differenza nella seconda terzina, indicando il primo e il terzo verso come battute di *Ercole*, il secondo come battuta di *Caco*. Il genere del sonetto dialogato, consacrato nella tradizione trecentesca da Cecco d'Ascoli ma non particolarmente fortunato in epoca successiva,⁷² trova però alcuni seguaci in area toscana, in particolare nella poesia comico-burlesca, come testimonia la produzione di Antonio Cammelli detto il Pistoia (1436-1502). Il presente testo è, tra i componimenti in scherno di artisti e opere d'arte nel Cinquecento fiorentino, uno dei pochi sonetti dialogati di cui abbiamo notizia.

1. Il verso ha valore ecfastico, alludendo all'impostazione del gruppo scultoreo, con *Ercole* che, sovrastando *Caco*, brandisce una mazza nella mano destra e tiene il figlio di Vulcano per i capelli con la sinistra.

2-4 È introdotto qui il riferimento mitologico intorno a cui è articolato tutto il sonetto: il furto dei buoi di Gerione (detenuti da *Ercole*) da parte di *Caco*, che li trascina dentro una grotta per nasconderli all'eroe. Qui i buoi sono «le vache» (v. 2), a cui *Cacco* ha aggiunto un «castrone» (v. 3), ossia un agnello castrato.

5-7. *Ercole* dice che avrà compassione di *Caco* («ch'averti ti vo' compassione», v. 5), precisando nei versi successivi che non può alzarsi («Io non posso hoimè riza[r]mi sue», v. 6), perché un piede è mancante («mancho», v. 7) mentre l'altro piede è «ficto giue», ossia «ficcato giù» (dove fitto è da intendersi, naturalmente, come participio passato di «figgere»). Il motivo della statua «storpiata» che si rivolge al pubblico non è esclusivo, d'altra parte, del presente componimento: si ritrova anche in un sonetto satirico di Anton Francesco Grazzini detto il Lasca, composto in occasione dello scoprimento del *Cristo morto* bandinelliano in Santa Maria del Fiore,

⁷² Cfr. V. D'Angelo, *Dopo Cecco Angiolieri: aspetti pragmatici del sonetto dialogato dal Pistoia a Belli*, «Filologia antica e moderna», XXIX, 47 (2019), pp. 89-102.

diciotto anni più tardi rispetto all'*Ercole e Caco* (1552): «Io sono un che m'ha fatto il Bandinello / dal capo in sino a' piè tutto storpiato» (vv. 1-2).

9-11. Nella prima terzina lo scambio di battute si svolge intorno al possesso dei capi di bestiame. A *Ercole* che chiede (v. 9) dove siano le sue «vache» (ovvero i buoi del mito di Ercole e Caco), *Caco* risponde: «Son in Firenze» (v. 11). È probabile che la risposta contenga anche un'allusione estranea alla connotazione mitologica del sonetto, con un riferimento alle donne fiorentine (si tenga presente *Crusca 1612*, «E vacca diciamo a donna disonesta»). Per quanto riguarda «'l castrone e 'l bue» (v. 11), Ciaccio risponde ancora con un'allusione («Di cotest' i' n'ho haver dal Bandinello», v. 11): bue e castrone sono, in effetti, epiteti usati per accusare l'avversario di ignoranza e ottusità (*Crusca 1612*: «E castrone diremmo ancora ad huomo stolido, e di grosso ingegno»).

12-13. La considerazione di *Ercole* risponde a un'opinione diffusa nei confronti del Bandinelli, condivisa, tra gli altri, anche dal Vasari nella sua biografia bandinelliana.⁷³ Lo stesso Bandinelli aveva, per la sua abilità nel disegno, una particolare predilezione;⁷⁴ si noti inoltre come l'accusa, mossa al Cellini, di incapacità nel disegno fosse tra le cause dell'inimicizia tra i due scultori.⁷⁵

15-17. Nella prima coda viene ripreso e rielaborato il motivo, già presente nella seconda quartina, della statua “storpiata”; questa volta, tuttavia, in riferimento a *Caco* e non a *Ercole*. A differenza del giudizio caustico sulle “imperfezioni” podologiche di *Ercole*, in questo caso l'assenza dei piedi di *Caco* («come vuo' tu ch'io vada senza piedi», v. 16) sembra rispondere a una constatazione molto più immediata sul piano efrastico, se si considera la posizione accovacciata del figlio di Vulcano.

19-20. I versi si prestano a una doppia interpretazione: quella mitologica, per cui *Ercole* chiede che gli siano restituite le «vache», in modo che possa risparmiare *Caco* (v. 20, «et Chacho

⁷³ G. Vasari, *Vite*, cit., vol. 6, p. 187: «Per mezzo del Magnifico Giuliano fu allogato a Baccio San Piero alto braccia quattro e mezzo, il quale dopo molto tempo condusse a fine e benché non con tutta la perfezione della scultura, nondimeno si vede in lui buon disegno», o ancora «Conosceva il Duca che la virtù e 'l giudicio e 'l disegno di Baccio era ancora meglio di nessuno scultore di quelli che lo servivano».

⁷⁴ «Tutto il mio intento era nel disegnare, e nel quale, al giudicio di Michelagnuolo, de' nostri principi e de' migliori, tanto prevalse», oppure «[...] e non poco talvolta i principi che da loro mi volevano, sì che, aggiunto il disegnare, che era il maggiore mio intento, non molto potevo attendere» (BNCF Palat. Band. 12, c. 30).

⁷⁵ «Sopraggiunse il Bandinello scultore, il quale non era ancor fatto cavaliere, e con la sua solita prosunzione vestita d'ignoranza disse: a questi orafi, di queste cose belle bisogna lor fare e' disegni. Al quale io subito mi volsi e dissi, che io non avevo bisogno di sua disegni per l'arte mia; ma che io speravo bene con qualche tempo, che con i mia disegni io darei noia all'arte sua» (Cellini, *Vita*, cit., p. 96).

fia contento»); quella erotico-burlesca, per cui *Ercole* proporrebbe ai fiorentini (sulla scorta dell'allusione di *Caco* al v. 10, di cui si è già anticipato) di portare lì le loro donne lussuose, così che queste soddisfino il piacere di *Caco*. La forte componente allusiva di questi testi è giustificata anche dalle circostanze in cui erano composti: con l'obiettivo di un'esposizione pubblica, in forma di cartigli, per alimentare il dibattito e le discussioni intorno all'opera d'arte.

V

*Epitaffio messo al gi[g]ante della porta de' tedeschi*⁷⁶

Ercole, non mi dar, ch'i tuoi vitelli
ti renderò con tutto il tuo bestiame;
ma il bue l'ha havuto Baccio Bandinelli.

Schema: ABA

Anonimo. Terzina, probabile rifacimento di epoca successiva esemplato sul precedente sonetto, con riferimento al gruppo di *Ercole e Caco* (1534).

Questa terzina attestata dal ms. BNCF Palat. 245 potrebbe essere a tutti gli effetti una rielaborazione successiva del sonetto caudato dialogato tra *Ercole* e *Caco*, con il quale presenta un riferimento sottinteso in comune (*Caco* infatti non si limita a restituire il bestiame a *Ercole*, ma parla anche di un bue, richiamando il v. 3 del sonetto dialogato, «da vantagio un castron et un bue») e diversi punti di contatto: «Ercole, non mi dar» (v. 1) // «Deh, Hercol, non m'infragner col bastone» (v. 1); «ch'i tuoi vitelli / ti renderò con tutto il tuo bestiame» (vv. 1-2) // « Ch'or hor ti manderò le vache tue, / et da vantagio un castron et un bue» (vv. 2-3); «ma il bue l'ha avuto Baccio Bandinelli» (v. 3) // «Di cotest' i' n'ho haver dal Bandinello» (v. 11). Non è da escludere, tuttavia,

⁷⁶ Testimone: ms. BNCF Palatino 245, c. 43v. Edito in G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, vol. 2, a cura di G.G. Bottari, Roma, Niccolò e Marco Pagliarini, p. 591; A. Jansen, *Baccio Bandinelli*, «Zeitschrift für bildende Kunst», 11 (1876), p. 104; L. Gentile, *I codici Palatini della R. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, vol. 1, Roma, Libreria dello Stato, 1889, p. 355; G. Vasari, *Le vite*, a cura di G. Milanesi, cit., vol. 4, p. 159; L.A. Waldman, «Miracol' novo et raro»: *Two Unpublished Contemporary Satires on Bandinelli's Hercules and Cacus*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 38, 2/3 (1994), p. 426n; L.A. Waldman, *The Choir of Florence Cathedral*, cit., Append. II, p. 4; L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, cit., p. 914; G. Masi, *Le statue parlanti del Cavaliere*, cit., p. 264.

che la terzina potesse far parte dei numerosi componimenti sorti in occasione dello scoprimento di *Ercole e Caco*, nei quali sono ravvisabili significativi tratti di intertestualità.

L'iscrizione riportata sopra al testo («*Epitaffio messo al gigante della porta de' tedeschi*») fa riferimento alla porta di Palazzo Vecchio davanti a cui era (ed è) esposto il gruppo di *Ercole e Caco*; porta che si trova a pochi metri di distanza dalla Loggia dei Lanzi (i "tedeschi"), ovvero i Lanzichenecchi che costituivano in buona parte il corpo di guardia ducale. Come si è già segnalato per il sonetto dialogato, anche in questo caso il v. 3 («ma il bue l'ha avuto Baccio Bandinelli») potrebbe contenere una maligna allusione all'ottusità di Baccio, bersaglio polemico delle satire contro *Ercole e Caco*. Si rileva inoltre l'adesione della terzina al modello prosopopeico della statua parlante, particolarmente fortunato in questa tipologia di testi in scherno di artisti e opere d'arte.

VI⁷⁷

Io son quel nominato Cavaliero,
Baccio scarpellator de' Bandinelli,
qui posto ad ascoltar questi cervelli
s'alcun nel lacerarmi dice il vero.

Son fermo in luogo sacro, in questo clero, 5
in altra effigie, come fanno quelli,
per tema della turba et de' flagelli,
ch'a satisfar altrui non han l'intero.

Gli è ver ch'io debbo assai a queste genti,
ma acciò si vegga ch'io vo' satisfargli 10
gli ho dato in pegno e mia primi parenti.

I primi huomin' del mondo a ssicurargli
stan per me pronti, palesi et <p>atenti,
talché non mi dà il cuore a contentargli.

⁷⁷ Testimone: BNCF Magliabechiano VII, 1178, cc. 27- 27v. Edito in D. Heikamp, *Poesie in vituperio del Bandinelli*, «Paragone. Arte», 175 (1964), p. 64; J. Shearman, *Only Connect: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 46; L. Barkan, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven and London, Yale University Press, 1999, p. 286; L.A. Waldman, *The Choir of Florence Cathedral*, cit., Append. II, p. 5; L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, cit., p. 914; G. Masi, *Le statue parlanti del Cavaliere*, cit., pp. 265-266; G. Masi, *Un sonetto inedito sull'Ercole e Caco*, cit., pp. 88-89; B. Cellini, *Rime*, a cura di D. Gamberini, Firenze, SEF, 2014, pp. 345-346.

Non so più che mi dargli, 15
 se non m'aiuta Dio della natura,
 e non mi val più l'arte di scultura:
 Dicon questa figura,
 qual regge questo giovan stanco afflitto,
 non saper quel che sia se non gli è ditto. 20
 Leggete quel ch'è scritto:
 egli è mio allevato e io son quello
 che son chiamato Baccio Bandinello.

Schema: ABBA ABBA CDC DCD dEE eFF fGG

13 <p>atenti] latenti

Benvenuto Cellini (?). Sonetto caudato, composto dopo l'esposizione del *Cristo morto sorretto da un angelo* in Santa Maria del Fiore (*terminus a quo* 1552).

Le allusioni presenti nel sonetto hanno dato adito a diverse ipotesi: che il gruppo scultoreo di riferimento sia il *Cristo morto sorretto da un angelo*, come vogliono Heikamp, Waldman e Masi,⁷⁸ o la *Pietà* dell'Annunziata (Shearman).⁷⁹ La prima ipotesi ci pare la più verosimile, tenuto conto del debito citato nei versi, in pegno del quale sono ceduti dal Bandinelli *Adamo* ed *Eva*, collocati nel coro di Santa Maria del Fiore nel 1552 (*terminus post quem* del sonetto), non lontano dal *Cristo morto*.

1. Già al primo verso si rileva, ancora una volta, il motivo della statua parlante che si presenta, in conformità alla tradizione pasquinesca.

3. Il verso è stato variamente interpretato; alla luce della seconda quartina, ci sembra verosimile la sovrapposizione del Bandinelli alla figura marmorea di *Cristo* parlante, che presta ascolto alle critiche rivolte contro la scultura. Non mancavano, in effetti, gli strali rivolti in scherno del *Cristo* del Duomo, come dimostra una lettera del Minerbetti al Vasari («et se quella gamba moncha può ragionevolmente star così? [...] Perché ha gran muscoli, grandissime pollice, buon coscioni et insomma è tale, che io non crederò, che è' digiunassi quelli quaranta giorni»)⁸⁰ e il

⁷⁸ D. Heikamp, *Poesie in vituperio del Bandinelli*, cit., p. 68n; L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, cit., p. 914; G. Masi, *Le statue parlanti del Cavaliere*, cit., pp. 238 e sgg.

⁷⁹ J. Shearman, *Only Connect*, cit., p. 46.

⁸⁰ Arezzo, Casa Vasari, cod. XLIV, no. 83. Edito in K. Frey, *Der literarische Nachlass von Giorgio Vasari*, vol. 1., München, Georg Müller, 1923, pp.330-331 e in L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, cit., p. 505.

Borghini, che, sempre in una missiva al Vasari, lo definisce «grasso et fresco et per dirvela in una parola somigl'a ogni altra cosa che Christo morto».⁸¹ Baccio è definito (o meglio, in questo caso definisce se stesso), ancora una volta, «scarpellatore», in ossequio al motivo, frequente nelle satire contro il Bandinelli, dell'artigiano poco dotato di talento artistico.

5-8. Il v. 5 sembra avvalorare la tesi della sovrapposizione tra Baccio e statua («Son fermo in luogo sacro, in questo clero»); non si osserva, pertanto, un Baccio nascosto dietro o accanto alla statua, ma una statua che parla come se fosse Baccio, il quale ha perciò «un'altra effigie» (quella marmorea). Troviamo ancora, nella seconda quartina, l'uso di termini che pertengono alla sfera semantica dei debiti e dei crediti; «a satisfar altrui [...] l'intero» (v. 8) ha infatti qui il valore di “assolvere per intero un debito”. La quartina pare quindi suggerire che il Bandinelli si sia quasi “materializzato” nel marmo, che abbia cioè assunto un'«altra effigie» (v. 6) per non farsi riconoscere, come fanno quei debitori che, per paura di essere inseguiti dai numerosi creditori e delle pene a cui possono essere sottoposti («per tema della turba et de' flagelli», v. 7), assumono un aspetto diverso. Considerato il *tòpos* delle statue parlanti così frequente in questo genere di componimenti in scherno di artisti e opere d'arte, non deve apparire strano il procedimento opposto, ossia la trasformazione in scultura, beninteso dotata di parola, di un essere umano in carne e ossa.⁸²

9-10. Si rileva qui il motivo del debito da scontare («Gli è ver ch'io debbo assai a queste genti»), a cui è riconducibile il verbo “satisfare” («satisfargli», v. 10).

11. Per scontare il suo debito con il clero,⁸³ Baccio offre *Adamo* ed *Eva* («e mia primi parenti», ossia i miei più antichi progenitori) come pegno.

12-14. La seconda terzina del sonetto lascia intendere che i creditori di Baccio non aspettino altro che potere riscattare il pegno per il suo debito. «I primi huomin'» al v. 12 (anadiplosi con *variatio* di «e mia primi parenti» al v. 11) ha valore di complemento oggetto, mentre il soggetto va ricercato al v. 13, dove si allude con ogni evidenza ai creditori, che «stan per me pronti, palesi et <p>atenti». Proprio per questo motivo, Baccio sembra rifiutarsi di cedere il

⁸¹ Arezzo, Casa Vasari, cod. XLVIII, no. 106. Edito in K. Frey, *Der literarische Nachlass von Giorgio Vasari*, cit., p. 334 e in L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, cit., p. 505.

⁸² Si pensi al motivo della verosimiglianza quasi “corporea” dell'opera d'arte, che si riscontra, per esempio, in un testo coevo del Doni, *I marmi*, in cui viene descritta l'*Aurora* di Michelangelo “favellante” nella sagrestia di San Lorenzo maggiore: «Io son tanto rimasto maravigliato della forza che ha avuto questo marmo in me che a pena posso esprimer la parola. Se la figura divina, fatta per mano d'un Angelo, non parlava, io era sempre pietra. Oh che stupende cose son queste! Io la tocco sasso, e mi muove la carne e mi diletta più che se viva carne io toccasse; anzi, io son marmo ed ella è carne» (A.F. Doni, *I marmi*, cit., vol. 2, p. 402).

⁸³ L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, cit., p. 914.

suo pegno, non considerando di accontentarli («Dare il cuore a una cosa» significa, come si legge in *Crusca 1612*, «volgervi il pensiero»).

16. L'espressione «Dio della Natura» è molto interessante e consente di formulare un'ipotesi di attribuzione abbastanza convincente in merito al sonetto anonimo trádito dal Magliabechiano: è infatti un sintagma di cui si rilevano diverse occorrenze nella *Vita* del Cellini, a partire dal sonetto introduttivo.⁸⁴

18-20. La seconda coda spiega il v. 17 («e non mi val più l'arte di scultura»): Baccio non è più in grado di esercitare proficuamente la sua attività di scultore in quanto le opere che produce non sono corrispondenti al vero, al punto che nessuno riconosce la figura dell'angelo che sostiene il *Cristo morto* («dicon questa figura / [...] non saper quel che sia se non gli è ditto», vv. 18, 20). L'accusa di realizzare sculture non rispondenti al vero è in effetti, come si è rilevato, uno dei motivi ricorrenti nelle satire antibandinelliane.

21. L'ultima coda si ricollega alla prima quartina, riprendendo, in chiusura, la presentazione della scultura parlante e invitando, metatestualmente, a leggere le firme sul basamento del gruppo scultoreo; firme oggi non visibili in Santa Croce, ma di cui abbiamo notizia grazie alla citata lettera del Minerbetti.

22-23. Le firme dovevano corrispondere a quella di Baccio e, molto probabilmente, a quella di un suo allievo (l'«allevato» al v. 22) che aveva lavorato con il maestro al *Cristo morto*.

VII

*A Baccio Bandinelli scultore*⁸⁵

Bandinello hai tu fatto quel Gigante
che è prosteso là in su l'altare,
che par che gli stia lì ad accattare
a guisa d'uno svaligiato fante?

O tu se' ben d'ogni altro più igniorante
se tu hai voluto Cristo figurare

⁸⁴ Sul significato dell'espressione «Dio della Natura» e sulle occorrenze nella *Vita* celliniana si rinvia a G. Masi, *Le statue parlanti del Cavaliere*, cit., pp. 241-243.

⁸⁵ Testimone scelto per l'edizione: ms. BNCf Magl. VII 272. Edito in A. Colasanti, *Il Memoriale di Baccio Bandinelli*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», 28 (1905), pp. 407-443:52n; D. Heikamp, *Poesie in vituperio del Bandinelli*, cit., pp. 64-65; L. Barkan, *Unearthing the Past*, cit., p. 285; L.A. Waldman, *The Choir of Florence Cathedral*, cit., Append. II, p.6; L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, cit., p. 915; G. Masi, *Politica, arte e religione nella poesia dell'Etrusco*, cit., pp. 353-354.

fa' a' mio mo', di là fallo levare,
ch'ei non unisce tra le cose sante.

Per l'avvenire intendi Bandinello
copia de' Bacchi, et fa' degli Euconti
e 'n ciò usa la subbia et il martello.

10

Fa' de' sepolchri, degli archi et de' ponti:
in opra no, ma di terra il modello,
tanto ch'il prezzo ricevuto sconti.

Schema: ABBA ABBA CDC DCD

Alfonso de' Pazzi. Sonetto, composto molto probabilmente in occasione dello svelamento del *Cristo morto* (1552).

L'identificazione del «gigante» è ricondotta in maniera sostanzialmente unanime al *Cristo morto*, sebbene non manchino travisamenti, come la descrizione di un testimone del componimento (Magl, VII, c. 49), che Targioni Tozzetti registra come sonetto del Pazzi «Sopra a Dio Padre statua colossale del Bandinello in Duomo»;⁸⁶ ipotesi naturalmente da scartare, tenuto conto della morte del Pazzi nel 1555, un anno prima che il *Dio Padre* venisse installato in Santa Maria del Fiore.⁸⁷

1-2. L'uso del termine «gigante» (v. 1), qui impiegato con intento dispregiativo, si ricollega alla tradizionale polemica contro il gigantismo e le statue giganti. Se il Minerbetti parla, nella citata lettera, di «gigantismo», anche il Vasari richiama, nelle *Vite*, un inconveniente legato alle dimensioni sproporzionate della scultura (che consente di comprendere il v. 2, «prosteso là in su l'altare»);⁸⁸

3-4. L'accusa, rivolta a Baccio, di avere realizzato un cristo simile a un mendicante, può essere rinvenuta in una satira coeva di Anton Francesco Grazzini detto il Lasca (*Io sono un che m'ha fatto il Bandinello*), mentre il «fante» al v. 4 si ritrova in un'altra satira del Pazzi contro il *Cristo morto* bandinelliano, *O Baccius faciebat Bandinellus*.

⁸⁶ G. Targioni Tozzetti, *Catalogo generale dei manoscritti Magliabechiani*, vol. 2, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale – Sala Manoscritti e Rari, p. 143.

⁸⁷ L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, cit., p. 616.

⁸⁸ «E preso un altro marmo ne cominciò un altro con attitudine diversa dal primo, et insieme con l'Angelo, che con una gamba sostiene a Cristo la testa e con la mano un braccio, e non restò che l'una e l'altra figura finì del tutto; e dato ordine di porlo sopra l'altare, riuscì grande di maniera che, occupando troppo piano, non avanzava spazio all'operazioni del sacerdote» (Vasari, *Vite*, a cura di G. Milanesi, cit., vol. VI, pp. 181-182).

5-8. Nella seconda quartina è rafforzata l'accusa di inadeguatezza della scultura già sviluppata nella prima, questa volta però facendo leva sull'incompatibilità tra la sacralità dell'iconografia (Cristo morto) e del luogo (coro di Santa Maria del Fiore) da un lato e, dall'altro, le sembianze indecorose e quasi volgari del *Cristo morto* bandinelliano. La condanna dell'opera è comprensibile se si considera che la rappresentazione dei soggetti sacri è, in epoca conciliare, un tema particolarmente sensibile.⁸⁹

10. Con «Bacchi» ed «Euconti» si fa riferimento a sculture già realizzate dal Bandinelli: il gruppo del *Laocoonte*, commissionato dal cardinale Bibbiena per conto di Leone X e portato a termine per Clemente VII e il *Bacco*, concepito in origine come *Adamo* per il gruppo da disporre in Santa Maria del Fiore e commissionato da Cosimo. Il verbo «copiare» assume un valore deterioro; poiché Baccio realizza la copia del *Laocoonte* del Belvedere, il termine è qui usato per sminuire la creatività del Bandinelli e la sua dignità di artista.

12. L'invito, rivolto a Baccio, a concentrarsi soltanto su «de' sepolchri, degli archi et de' ponti» comporta, implicitamente, l'esclusione dai grandi artisti del Bandinelli, relegato alla manovalanza come un qualsiasi scalpellino.

13. Baccio dovrebbe fabbricare dei modelli di terracotta («di terr' il modello»), senza però realizzare le opere per intero: un modo per evidenziare, ancora una volta, l'incapacità dell'artista e per sottolineare il debito del Bandinelli verso i suoi committenti, da cui ha ricevuto un compenso per l'esecuzione di opere esteticamente inadeguate.

VIII

*Per Baccio Bandinelli scultore*⁹⁰

O Baccius faciebat Bandinello
che in cose sacre ogni or metti le mani

⁸⁹ G. Masi, *Politica, arte e religione nella poesia dell'Etrusco*, cit., p. 343.

⁹⁰ Testimone scelto per l'edizione: BNCF P VC 134, p. 518. Edito in A. Colasanti, *Il Memoriale di Baccio Bandinelli*, cit., p. 429n; D. Heikamp, *Poesie in vituperio del Bandinelli*, cit., p. 66; L.A. Waldman, *The Choir of Florence Cathedral*, cit., Append II, p. 7; L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, cit., pp. 915-916; M. Spagnolo, *Poesie contro le opere d'arte: arguzia, biasimo e ironia nella critica d'arte del Cinquecento*, in *Ex marmore. Pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna. Atti del Colloquio internazionale (Otranto, 17-19 novembre 2005)*, a cura di C. Damianaki, P. Procaccioli, A. Romano, Manziana, Vecchiarelli, 2006, p. 352; G. Masi, *Politica, arte e religione nella poesia dell'Etrusco*, cit., p. 354.

grosso, bianco, unico e bello», v. 5), riconducibile quindi alla categoria del “profano”.⁹¹ È interessante rilevare come sia combinato, in questi versi, il giudizio estetico con la reprimenda religiosa, che viene ammessa proprio in ragione della scarsa verosimiglianza della scultura.

7. Il «tempio sommo de’ veri Cristiani» è ancora, *ça va sans dire*, la cattedrale di Santa Maria del Fiore.

8. L’invocazione al «giusto sangue» e al «mansueto agniello» consente di identificare con certezza, nel *Cristo morto sorretto da un angelo*, il gruppo a cui fa riferimento il sonetto. Il *terminus post quem* va quindi indicato nell’agosto 1552, data di scoprimento della scultura. I punti di contatto con il precedente sonetto (oltre al medesimo soggetto di riferimento, anche il motivo della critica religiosa e l’accostamento di Cristo a un fante) sembrano suggerire una possibile prossimità temporale.

9. Il richiamo al «difetto» di Adamo sembra alludere, nella ripresa dell’episodio biblico, alla nudità (quasi completa) del *Cristo morto* bandinelliano, un ulteriore aspetto che pare al Pazzi totalmente inadeguato all’iconografia sacra, tanto più in un frangente storico dominato dall’irrigidimento culturale e dottrinale di età tridentina.

11. A dispetto della pessima ricezione, il *Cristo morto* venne rimosso dal coro di Santa Maria del Fiore insieme al *Dio Padre* solo nel 1843, un secolo dopo *Adamo ed Eva* (1722).

12-13. Per «pittori» è probabile che Alfonso intenda, più in generale, gli artisti (pittori e scultori) che hanno imbrattato («intriso») l’iconografia sacra, qui ricondotta per sineddoche al «volto de Iddio chandid’»; si dovrà quindi intendere, per «Iddio», anche la raffigurazione di Cristo.

15-16. La locuzione «cose stratt’ e stravagante» ha naturalmente valore deteriore, con riferimento a scritti e opere d’arte. “Stratto” significa, propriamente, sia “astratto” che “trascurato”, come segnala la *Crusca 1612*.

18. Il «gighante» è stato letto, fino a Waldman, come una probabile allusione al *Nettuno* di Piazza della Signoria, la cui commissione è travagliata e attraversa diverse fasi, attentamente ricostruite da Vossilla.⁹² Ci sembra però che, più che al *Nettuno* e alle origini di quella commissione, il riferimento vada qui individuato in un’altra scultura. Come suggerisce già Masi,⁹³ è difficile pensare che Alfonso potesse invitare Baccio a “finire” il «gighante» (v. 18), se si considera che il Bandinelli iniziò a lavorare il marmo del *Nettuno* solo nel 1558 (tre anni dopo la

⁹¹ L’incompatibilità di un’immagine sacra con i luoghi di culto poteva essere attribuita, anche prima del decreto tridentino, a diverse cause, tra le quali il soggetto lascivo, apocrifo o profano (cfr. E. Kirschbaum, *L’influsso del Concilio di Trento nell’arte*, «Gregorianum», 26 (1945), p. 103).

⁹² F. Vossilla, “Questa opera addunque tolse a lui la morte”. Baccio Bandinelli e il primo progetto di una fontana per Piazza della Signoria, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 54, 1 (2010-2012), pp. 59-114, p. 12.

⁹³ Masi, *Politica, arte e religione nella poesia dell’Etrusco*, cit., pp. 344-345.

morte dell'Etrusco). Parrebbe quindi lecito supporre che il Pazzi alluda al *Dio Padre*,⁹⁴ scolpito successivamente da Baccio e collocato nel coro di Santa Maria del Fiore, dove è scoperto il 21 ottobre 1556; *Dio Padre* che è già citato in una lettera del 20 agosto 1552 indirizzata da Bernardo Minerbetti a Giorgio Vasari.⁹⁵ Occorre però considerare che, a questa data, il blocco di marmo per il secondo *Dio Padre* non è ancora stato sbizzato.⁹⁶ L'ipotesi a nostro avviso più ragionevole, che si propone qui per la prima volta, è che il «gigante» sia in realtà non il *Dio Padre* del coro di Santa Maria del Fiore, ma la prima versione del *Dio Padre*, di cui abbiamo notizia da una lettera di Cosimo al Bandinelli del 14 giugno 1547, nella quale è citato un «difetto del marmo del Dio Padre»,⁹⁷ ma anche dalla biografia bandinelliana del Vasari.⁹⁸ Questa ipotesi consente di spiegare per quale motivo il Pazzi usi il verbo “finire”: la prima versione del *Dio Padre*, realizzata a partire dal 1547 e contemporaneamente ai primi *Adamo* ed *Eva*, risultava infatti, allo scoprimento del *Cristo morto* in Santa Maria del Fiore, ancora incompleta (e così rimase fino a quando, alla fine del Cinquecento, fu rielaborata in *Giove* per la fontana nel giardino della villa medicea di Pratolino, prima di essere infine trasferita, nell'Ottocento, nel giardino di Boboli). Se il testo del Pazzi può essere datato, con ogni probabilità, al periodo immediatamente successivo allo scoprimento del *Cristo morto*, l'ipotesi della prima versione del *Dio Padre* resta a nostro avviso la più plausibile.

20. L'invettiva contro l'artista, di cui viene evocata anche la morte, è un motivo comune di questo genere satirico; ricorre anche in un epitaffio dello stesso Pazzi contro il Bandinelli (IX, v. 4: «felice a lui se fussi morto prima»).

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Nella lettera, edita in L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, cit., pp. 504-505, si fa riferimento a un «Dio Padre con altre figure», che avrebbe dovuto essere posto dietro il *Cristo morto*.

⁹⁶ *Ivi*, p. 513. Il 18 febbraio 1553 il provveditore dell'Opera Zati informa infatti Francione da Carrara che Battista Lorenzi si recherà *in loco* per sbizzare il blocco di marmo destinato al *Dio padre*.

⁹⁷ BNCF, Palatino Bandinelli 6, c. 130. Edita in L.A. Waldman, *The Choir of Florence Cathedral*, cit., p. 18 e L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, cit., pp. 340-341.

⁹⁸ «Conoscendo Baccio che lo scoprire l'opere imperfette nuoce alla fama degli artefici nel giudizio di tutti coloro i quali o non sono della professione, o non se n'intendono, o non hanno veduto i modelli, per accompagnare la statua di Cristo e finire l'altare, si risolvé a fare la statua di Dio Padre, per la quale era venuto un marmo da Carrara bellissimo. Già l'aveva condotto assai innanzi, e fatto mezzo ignudo a uso di Giove, quando non piacendo al Duca, ed a Baccio parendo ancora che egli avesse qualche difetto, lo lasciò così come s'era e così ancora si truova nell'Opera» (Vasari, *Vite*, cit., vol. 6, p. 182). Sul punto, cfr. S. Pierguidi, *L'Adamo ed Eva di Bandinelli per Santa Maria del Fiore*, «Medicea, rivista interdisciplinare di studi medicei», 11 (2012), p. 65.

Il mazuol ch'è dintorno et lo scarpello
 mostran che qui sepolt'è 'l Bandinello,
 di cui la fam' assai si pregia e stima;
 felic'a llui se fussi morto prima.

Schema: AABB

Alfonso de' Pazzi. Pseudoepitaffio satirico per Baccio Bandinelli, di datazione incerta (certamente *ante* 1555).

La quartina di Alfonso de' Pazzi costituisce un'interessante rivisitazione satirica dell'epigrammatica funeraria. Si tratta di un finto epitaffio per Baccio Bandinelli, che al momento in cui viene composto è ancora in vita: Alfonso muore infatti nel 1555, data che costituisce il *terminus ante quem* del componimento. Il «mazuol» e lo «scarpello» (v. 1) sono naturalmente un riferimento simbolico alla professione di Baccio. Il *venenum in cauda* del v. 4 ribalta l'asserzione del v. 3, rivelandone il carattere antifrastico. Viene così ripreso uno dei motivi denigratori più diffusi nelle satire contro il Bandinelli, ossia l'accusa di essere uno scultore incapace, evidenziando altresì il beneficio per la comunità di una sua astensione dal lavoro; accusa declinata, in questi versi, in un malaugurio che sembra ricollegarsi alla terzina conclusiva della precedente sonettessa. Come rileva Masi,¹⁰⁰ è improbabile che la quartina sia stata concepita come un reale riferimento alla tomba del Bandinelli nell'Annunziata: il mazzuolo e lo scarpello non possono infatti essere considerati, come è stato sostenuto, dei riferimenti alla decorazione del basamento della *Pietà*, che alla morte del Pazzi doveva ancora essere predisposto.¹⁰¹

⁹⁹ Testimone scelto per l'edizione: ASF GM 221/7, c. 654v. Sui testimoni antichi della quartina, cfr. G. Masi, *Politica, arte e religione nella poesia dell'Etrusco*, cit., p. 355. Edito in D. M. Manni, *Le veglie piacevoli: ovvero notizie de' più bizzari e giocondi uomini Toscani, le quali possono servire di utile trattenimento*, Firenze, Ricci, 1815, p. 63; A. Colasanti, *Il Memoriale di Baccio Bandinelli*, cit., p. 429n; L.A. Waldman, *The Choir of Florence Cathedral*, cit., Append. II, p. 16; L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, cit., p. 920; A. Castellani, *Nuovi canti carnascialeschi di Firenze*, cit., p. 94; G. Masi, *Politica, arte e religione nella poesia dell'Etrusco*, cit., p. 355.

¹⁰⁰ MASI 2007: 346.

¹⁰¹ Il testamento approntato dal Bandinelli in data 9 maggio 1555 (ASF, Notarile Antecosimiano 8736, cc. 44-47., edito in L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, cit., pp. 580-584), pochi mesi prima della morte del Pazzi (3 novembre 1555), testimonia che il basamento doveva ancora essere realizzato: «Et quando tempore mortis non foret constructum, voluit et gravavit infrascriptos eius heredes de faciendo unum sepulcrum ad usum chassonis marmoris, erectum seu elevatum a terra per spacium

*Sopra il Cristo del Bandinello*¹⁰²

Io sono un che m'ha fatto il Bandinello
dal capo in sino a' piè tutto storpiato:
se mi mandava a' Servi, harei accattato
più ch'e' non ruba ognor con lo scarpello.

Gran piacer ho a sentire questo e quello: 5
molti dicono ch'io son grosso quartato,
ma ch'io harei a esser dimagrato
per la passion de' chiodi e del martello.

Chi dice: e' sembra il Tebro, Arno, o Mugnone;
altri un gigante che posto si sia 10
stracco a dormir per qualche gran fazione.

Chi: che la gamba stanca non è mia,
e che l'è viva, e l'altra con ragione
mostran ch'è morta e ne fan notomia.

Un disse: o gran pazzia 15
ch'egli habbia al capo in cambio di capelli,
lucignolon di bambagia sì belli!

Assai furon di quelli
che disson che quest'agnol donna pare,
e che gli mancan l'ale da volare. 20

M'hanno havuto assordare
con tanti nuovi e stran ragionamenti,
per ragion, per misure e argomenti

Certi scultor valenti

conveniens, cum suis basis et ornamentis, in quo voluit sepelliri eius cadaver et sue uxoris. Et ad pedes ipsius construi voluit aliud sepulcrum subterraneum pro finis et descendentibus dicti testatoris».

¹⁰² Testimone scelto per l'edizione: BNCF II IV 249, c. 39r-v (autografo). Editto in A.F. Grazzini, *Rime*, vol. 1, Firenze, Stamperia di Francesco Mōucke, 1741-1742, p. 110; A.F. Grazzini, *Le rime burlesche edite e inedite*, a cura di C. Verzone, Firenze, Sansoni, 1882, pp. 83-84; D. Heikamp, *Poesie in vituperio del Bandinelli*, cit., pp. 65-66; L. Barkan, *Unearthing the Past*, cit., p. 285; L.A. Waldman, *The Choir of Florence Cathedral*, cit., Appendix II, p. 8; L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at The Medici*, cit., p. 916; M. Spagnolo, *Poesie contro le opere d'arte*, cit.; G. Masi, *Le statue parlanti del Cavaliere*, cit., pp. 266-267.

mostrar che l'epitaffio è fatto a torto
a dir che 'l Cavalier qui giaccia morto.

25

Diss'un di lor più accorto:
se lo Dio padre è del figliuol maggiore,
non enterrà 'n Santa Maria del Fiore.

Schema: ABBA ABBA CDC DCD dEE eFF fGG gHH

Anton Francesco Grazzini, detto il Lasca. Sonetto caudato, composto molto probabilmente in occasione dello scoprimento del *Cristo morto sorretto da un angelo* (1552).

1. Si ripresenta il motivo della prosopopea della statua parlante, già attestato in diversi componimenti qui proposti (*Tu non debi saper, plebaccia, ch'io; Deh, Hercol, non m'infragner col bastone!; Ercole, non mi dar, ch'i tuoi vitelli; Io son quel nominato Cavaliero*). Come in quest'ultimo, i primi versi fungono da presentazione della scultura.

3. Il tòpos del *Cristo* simile a un mendicante si riscontra in un sonetto coevo del Pazzi (*Bandinello, ha' tu fatto quel gigante*, al v. 3: «che par ch'egli sta a 'chattare»). La basilica della Santissima Annunziata, indicata per metonimia con il nome dell'Ordine dei Servi di Maria che ne aveva avviato la costruzione alla metà del XIII secolo, era un luogo notoriamente conosciuto per la presenza di mendicanti che vi sostavano in prossimità.

4. Come nel già citato e coevo sonetto di Alfonso de' Pazzi (al v. 14, «tanto che il prezzo ricevuto sconti»), si rileva qui il motivo dell'incapacità dell'artista, che si traduce in un danno economico per i committenti («più ch'e' non ruba ognor con lo scarpello»).

5. Lo scoprimento del *Cristo* morto suscita, come si è già osservato, non poche riprensioni, prima fra tutte l'accusa rivolta al Bandinelli di avere realizzato un *Cristo* incompatibile con la tradizione scritturale, in quanto troppo robusto e pasciuto. Questa impressione è particolarmente condivisa al tempo, come testimoniano le già citate missive del Borghini e del Minerbetti al Vasari.¹⁰³

6. La dittologia sinonimica «grosso quartato» corrobora i giudizi sferzanti; con «quartato» che ha il valore, propriamente, di «robusto, massiccio» (*Crusca* 1623, «Aggiunto, che si da ad animale grasso, e membruto»).

9. Si tratta di riferimenti a statue raffiguranti allegorie di fiumi: quelle dell'*Arno* e del *Mugnone* realizzate da Niccolò Pericoli detto il Tribolo per il giardino della Villa medicea di

¹⁰³ Così il Minerbetti: «Perché ha gran muscoli, grandissime pollice, buon coscioni et insomma è tale, che io non crederò, che è' digiunassi quelli quaranta giorni» (cfr. n. 70). Per il Borghini, il *Cristo* bandinelliano di Santa Maria del Fiore appare «grasso et fresco et per dirvela in una parola somigl'a ogni altra cosa che Christo morto» (cfr. n. 71).

Castello (in seguito perdute) e la statua del I secolo raffigurante il *Tevere con Romolo e Remo*, riscoperta a Roma nel 1512 presso il tempio di Iside e custodita oggi al Louvre.

11. La «fazione» da cui sembra riposarsi il gigante equivale a un'impresa militare («Vale anche, fatto, e particolarmente d'arme», *Crusca 1623*).

12. La «gamba stanca» è la sinistra (*Crusca 1612*) e doveva parere sbilenca a diversi contemporanei, come il Minerbetti, che chiede provocatoriamente «se quella gamba moncha può ragionevolmente star così».¹⁰⁴

13-14. Se la gamba sembra avere vita propria (v. 13), la destra, ossia quella adiacente alla base, è così rigida da dare l'impressione di essere morta, al punto che diverse persone la osservano attentamente («ne fan notomia» al v. 14, dove per «fare notomia» si intende «considerarla minutamente», *Crusca 1691*).

17. Il «lucignolon» indica, propriamente, «più fila di bambagia insieme, che si metton nella lucerna, e nelle candele, per appiccarvi il fuoco, per far lume» (*Crusca 1612*). L'osservazione è qui evidentemente antifrastica: si intende cioè alludere all'aspetto poco naturale della capigliatura.

19. I tratti quasi androgini della figura angelica rendono facilmente comprensibile il verso.

20. Si allude all'assenza di un attributo iconografico fondamentale per la riconoscibilità del soggetto: le ali («gli mancan l'ale da volare»). Il *Cristo* «mendicante» non è quindi l'unica figura del gruppo a incorrere nell'accusa di antimimetismo.

24. Non è possibile identificare con precisione tutti gli «scultor' valenti», ma è ragionevole presupporre che di questi facesse parte il Cellini, autore a sua volta di diversi sonetti di scherno contro il Bandinelli inclusi nel presente corpus.

25. L'iscrizione sul basamento della scultura, oggi perduto in seguito al trasferimento del gruppo dal coro di Santa Maria del Fiore in Santa Croce, doveva verosimilmente riportare la firma del Bandinelli. L'espressione «l'epitaffio è fatto a torto» vuole quindi trasformare l'iscrizione in epitaffio, ossia in epigrafe sepolcrale, per segnalare che il soggetto raffigurato non è Cristo, ma Bandinelli morto.

28. Il riferimento è al *Dio Padre*. Quando la sonettessa è composta (ossia, con ogni probabilità, poco dopo l'installazione del *Cristo morto* nel Coro di Santa Maria del Fiore), il blocco di marmo a partire dal quale Baccio avrebbe dovuto realizzare il *Dio Padre* non era ancora stato trasportato a Firenze da Carrara, ma la commissione al Bandinelli era già discussa a Firenze, come testimonia la già citata lettera del Minerbetti al Vasari del 20 agosto 1552.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Cfr. n. 80.

¹⁰⁵ L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, cit., pp. 504-505.

29. Il verso è una sferzata contro le dimensioni del *Cristo morto*, giudicate implicitamente sproporzionate; su questo punto lo stesso Vasari osserva, del resto, che «dato ordine di porlo sopra l'altare, riuscì grande di maniera che, occupando troppo piano, non avanzava spazio all'operazioni del sacerdote». ¹⁰⁶

XI

*Contro Baccio Bandinelli scultore per le sue statue fatte nel coro della Metropolitana di Firenze*¹⁰⁷

Buon pel Palazzo, che 'l Tasso andò via
ch'affatto sarebbe hor guasto e storpiato;
ma 'l gran Vasaro, l'ha poi rassettato,
e ricondotto per la buona via:

Così pel Duomo nostro si faria 5
o che morisse, o che fusse ammazzato
il Bandinel, prima che fabbricato
havesse quella sua fantocceria:

Facciamo a dire il ver', gli è pur strano
nella chiesa più degna e principale, 10
veder Cristo gigante, e 'l coro nano:

Ma questo è peggio, che gridar non vale,
ché gli è creduto più di mano immano
quanto più storpia, e va facciendo male:

O ladro micidiale, 15
ch'ammazzi i marmi, e rubi altrui l'honore
guastando pur Santa Maria del Fiore,

Che 'n su l'altar maggiore
Dio Padre e 'l Figlio, Eva, e Adamo hai fatti,
quattro birboni storpiati, e rattratti; 20

Tanto che savi, e matti

¹⁰⁶ Cfr. nn. 36, 88.

¹⁰⁷ Testimone unico segnalato con segnatura incompleta in D. Heikamp, *Poesie in vituperio del Bandinelli*, cit., da cui si trascrive il testo. Edito *ivi*, pp. 66-67; L.A. Waldman, *The Choir of Florence Cathedral*, cit., Append. II, p. 17; L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, p. 920; M. Spagnolo, *Poesie contro le opere d'arte*, cit., p. 353.

pregando van la morte, che ti spenga
 perché 'n tuo scambio l'Ammannato venga:
 E l'ordin' vero tenga
 le regole osservando e la misura, 25
 della scultura, e dell'architettura:
 E ogni tua figura,
 colonnine, Agniusdei, e tutto il coro
 guastando, faccia quivi altro lavoro;
 Che per pompa e decoro 30
 opera sia degna, e per arte, e giudizio,
 d'un così grande, e sì bello edefizio.

Schema: ABBA ABBA CDC DCD dEE eFF fGG gHH hII iLL

Anton Francesco Grazzini, detto il Lasca. Sonetto contro Bandinelli, composto tra il 1556, in virtù del riferimento al *Dio Padre* in Santa Maria del Fiore, e il 1559, anno in cui la commissione del *Nettuno* viene trasferita a Bartolomeo Ammannati.

Come nota Heikamp, la sonettessa è autografa del Lasca, mentre il titolo è aggiunto da un'altra mano cinquecentesca.¹⁰⁸

1-2. I versi fanno riferimento alla prematura morte («andò via», v. 1) dello scultore Giovanni Battista del Tasso (1500-1555), impegnato, tra il 1548 e il 1555, nel cantiere per l'ampliamento e la ristrutturazione di Palazzo Vecchio, incarico assegnato successivamente al Vasari.

3-4. Se il *terminus a quo* del componimento può essere individuato nel 1556 per l'indicazione del *Dio Padre* al v. 19, i vv. 3-4 (con il verbo “rassetare” da intendersi come “sistemare, correggere”) sembrano alludere a una fase non incipiente dei lavori vasariani; forse almeno al completamento della decorazione nella sala di Giove alla metà del 1557, come rammenta lo stesso Vasari nelle *Ricordanze*.¹⁰⁹

6-7. È qui auspicata, in un ardito parallelismo con i primi versi, la scomparsa del Bandinelli, per cause naturali o per morte violenta («o che morisse, o che fusse ammazzato», v. 6), prima del progetto per il coro di Santa Maria del Fiore e dell'installazione dei gruppi scultorei da lui realizzati.

¹⁰⁸ D. Heikamp, *Poesie in vituperio del Bandinelli*, cit., p. 68n.

¹⁰⁹ *Archivio Vasariano*, ms. 30, c. 22v.

8. Anche se la terzina che segue cita espressamente e in via esclusiva il *Cristo morto*, è verosimile che la «fantocceria» (ossia la “sciocchezza”, la “bestialità”) debba indicare, per estensione, tutto il lavoro fino a quel momento realizzato dal Bandinelli per il coro.

10-11. Il paragone tra il «Cristo gigante» e il «coro nano» (v. 11) avvalorava ancora una volta la riprensione contro la sproporzione e la disarmonia delle sculture bandinelliane, aspetto tanto più grave in quanto il *Cristo* è ospitato nella «chiesa più degna e principale» (v. 10) di Firenze, ossia la cattedrale di Santa Maria del Fiore.

13-14. Il Lasca punta il dito contro la fama, a suo giudizio immeritata, di cui gode il Bandinelli; Baccio è infatti ritenuto apparentemente tanto più abile, quanto più realizza figure deformi e malriuscite.

15-16. Il Bandinelli è accusato di essere omicida («'micidale» al v. 15 ha valore, oggi arcaico, di “colui che dà la morte”) e ladro, accusa ribadita in chiasmo al verso successivo. Il motivo dei marmi “percossi” è presente anche nella sonettessa anonima *Baccio di non so chi scarpellatore* («spezza le pietre sane e intere», v. 13) e nel sonetto del Cellini *Cavalier, se voi fussi anche poeta* («De' vivi ho percosso io: voi molti sassi / fracassati e distrutti», vv. 9-10); si tratta di un giudizio critico che interessa di frequente il Bandinelli, come si evince dal celebre aneddoto faceto riportato dal Vasari nella biografia bandinelliana, che riferisce la diceria popolare per cui il marmo destinato a *Ercole e Caco* si sarebbe volontariamente gettato in Arno per fuggire al suo destino.¹¹⁰ Il furto di «honore» (v. 16) è invece comprensibile alla luce dell'aspra competizione del Bandinelli con gli scultori fiorentini del suo tempo, stimolata e acuita dalla gara per l'aggiudicazione delle principali commissioni medicee. L'onore rubato potrebbe essere anche, più sottilmente, quello dei soggetti sacri, deturpati e screditati dall'imperizia del Bandinelli.

19. Sono qui elencate tutte le sculture realizzate da Baccio per il coro di Santa Maria del Fiore: il *Dio Padre*, il *Cristo morto sorretto da un angelo*, *Adamo* ed *Eva*.

20. Per «birboni» si intende “vagabondi, mendicanti” (la *Crusca 1612* segnala, alla voce “barone”, sinonimo di “birbone”, che «per ironía diciamo barone a colui, che vagabondo, va mendicando»). Con «storpiati e rattratti», ossia “storpi e rattrappiti”, si evidenzia ulteriormente l'asimmetria e la sproporzione delle figure. Come nella precedente sonettessa (*Io sono un che m'ha fatto il Bandinello*), ritorna anche qui il motivo del mendicante, già caro al Pazzi.

23. Il verso ci consente di datare con più precisione il testo, ponendo come *terminus ante quem* il 1559, quando la commissione relativa all'allestimento del coro viene riassegnata all'Ammannati,¹¹¹ un anno prima della morte di Baccio nel febbraio 1560 (o 1559 *ab incarnatione*); si esclude, del resto, che possa trattarsi in questo caso di una profezia post-eventum, visto che il v. 22 («pregando van la morte, che ti spenga») allude alla morte come *conditio* per il

¹¹⁰ G. Vasari, *Vite*, a cura di G. Milanesi, cit., vol. 6, p. 150.

¹¹¹ L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, cit., p. 744.

trasferimento dell'incarico. Il verso testimonia inoltre la vicinanza del Lasca al partito del Vasari e dell'Ammannati, in coerente polemica con il Bandinelli.¹¹²

25. Le «regole» e la «misura» si impongono come antinomia ideale della disarmonia bandinelliana.

26. Le arti della scultura e dell'architettura sembrano un riferimento preciso alla figura versatile del già citato Ammannati (v. 23), che aveva all'attivo una discreta esperienza non solo come scultore, ma anche come architetto, grazie in particolare all'attività prestata come progettista per Giulio III.

27-29. Il Lasca si augura che l'Ammannati intervenga con una ristrutturazione radicale del coro, che comprenda il deterioramento («guastando», v. 29) del programma iconografico bandinelliano, ossia dei gruppi scultorei («ogni tua figura», v. 27), delle colonnine e dell'Agnusdei. Quest'ultimo termine è qui usato molto probabilmente per indicare, in sineddoche, non tanto l'Agnello singolarmente, ma il complesso delle decorazioni in bassorilievo; non è però da escludere che si faccia riferimento più specificamente alla scultura dell'Agnus Dei che sormontava il badalone in legno, risalente al precedente allestimento del coro ad opera di Domenico di Francesco Baccelli e Nanni Unghero.

30. «Pompa» ha in questo contesto il significato di composta magnificenza, più che di sfarzo.

XII

*Al Cavalier Bandinello*¹¹³

Si disdirebbe ad un bambino in culla
quel che fatt'hai, o cavalier errante;
poiché 'n questo tuo marmo stravagante
non si conosce e non s'intende nulla.

Se fusse vivo adesso il Carafulla
ti darebbe nel capo d'ignorante.

5

¹¹² D. Heikamp, *Poesie in vituperio del Bandinelli*, cit., p. 62.

¹¹³ Testimone: BNCF Magl. VII, 490 (autografo). Edito in A.F. Grazzini, *Rime*, ed. 1741-1742, cit., p. 109; A.F. Grazzini, *Rime*, a cura di C. Verzone, cit., p. 84n; L.A. Waldman, *The Choir of Florence Cathedral*, cit., Append. II, p. 19; L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, p. 922.

Anton Francesco Grazzini, detto il Lasca. Frammento di sei versi intorno a un'opera del Bandinelli, probabilmente il *Cristo morto sorretto da un angelo* (post 1552).

In questo frammento autografo di sei versi il Lasca fa riferimento a una delle sculture del Bandinelli, che non è possibile tuttavia identificare con certezza. Ci sembra in ogni caso plausibile che il «marmo stravagante» (v. 3) alluda al *Cristo morto sorretto da un angelo* per diverse ragioni. In primo luogo, le uniche satire del Lasca contro il Bandinelli di cui disponiamo sono databili agli anni Cinquanta e fanno riferimento alle statue del coro di Santa Maria del Fiore. L'uso al singolare del «marmo» suggerisce inoltre di escludere due statue distinte come *Adamo ed Eva*, orientando l'interpretazione verso il gruppo del *Cristo morto* o il *Dio padre*. Tra queste due sculture, è proprio il *Cristo morto* ad avere la particolarità, per il Lasca, di non essere immediatamente riconoscibile, come si legge nella sonettessa *Io sono un che m'ha fatto il Bandinello*, nella quale il Grazzini insiste ripetutamente sulla scarsa verosimiglianza del soggetto. Quanto al Carafulla (v. 4), si tratta di un curioso personaggio citato anche dal Doni nella prima parte dei *Marmi* e nella *Zucca*, dove gli vengono attribuiti diversi motti; soprannominato "Piè d'oca", è un noto buffone di autentica fede medicea, legato all'ambiente dell'Accademia fiorentina.¹¹⁴ Per il Lasca, se Carafulla fosse ancora vivo darebbe dell'ignorante (v. 6) al Bandinelli. Il riferimento al Carafulla ormai defunto consente quindi di escludere, per evidenti ragioni di cronologia, che i versi rimandino al gruppo di *Ercole e Caco*, scoperto nel 1534.

¹¹⁴ Sulla già citata figura del Carafulla si rinvia in particolare ai contributi di F. Brambilla Ageno, *Un personaggio proverbiale: il Carafulla*, in *Studi lessicali*, a cura di P. Bongrani, F. Magnani e D. Trolli, Bologna, CLUEB, 2000, pp. 352-357 e R. Bragantini, *Altre schede per Carafulla*, in *Saggi di linguistica e di letteratura in memoria di Paolo Zolli*, a cura di G. Borghello, M. Cortelazzo e G. Padoan, Padova, Antenore, 1991, pp. 489-490.

XIII

*Al cavalier Bandinello*¹¹⁵

Cavalier, se voi fussi anche poeta,
qual io son, boschereccio, ognior vorrei
de' vostri versi, e mandarvi de' miei:
faremmo una amicizia buona e cheta.

Presente il Duca, già facemmo dieta 5
di gran contese: hor voi facesti, io fei
rider lo 'nferno e sdegno a' sachri dei.
Natura à un di noi perversa, inquieta.

De' vivi ho percosso io, voi molti sassi 10
fracassati e distrutti, qual si vede
biasmo a voi; e' mia cuopre la terra.

Un di noi perde le parole e i passi,
ché a quel gran Dio del mar ciascun si crede
il censo portar di tal honesta guerra.

Schema: ABBA ABBA CDE CDE

Benvenuto Cellini. Sonetto *Al cavalier Bandinello*, 1559.

1. La prima quartina del sonetto è sapientemente costruita in antifrasi. Cellini si rivolge al Bandinelli chiamandolo «Cavaliere», con riferimento al titolo di Cavaliere di San Giacomo, ottenuto dal Bandinelli nel 1530. Bandinelli è inoltre, tra gli artisti fiorentini del tempo, il “cavaliere” per antonomasia. L'appellativo è però usato ironicamente; sono infatti note le idee

¹¹⁵ Testimone: BRF 2353, c. 25. Edito in B. Cellini, *Ricordi, prose e poesie di Benvenuto Cellini*, vol. 3, a cura di F. Tassi, Firenze, Guglielmo Piatti, 1829, p. 410; B. Cellini, *I trattati dell'oreficeria e della scultura*, a cura di C. Milanese, Firenze, Le Monnier, 1857, pp. 356-357 D. Heikamp, *Vita di Baccio Bandinelli scultore fiorentino*, in Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, vol. 6, a cura di D. Heikamp, Milano, Edizioni Club del Libro, 1964, p. 72; B. Cellini, *Opere*, a cura di B. Maier, Milano, Rizzoli, 1968, pp. 932-933; L.A. Waldman, *The Choir of Florence Cathedral*, cit., Append. II, p. 20; L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, cit., p. 922; G. Dell'Aquila, *Benvenuto Cellini lirico*, «Rivista di letteratura italiana», 18, 2-3 (2000), p. 52; M. Gallucci, *A New Look at Benvenuto Cellini's Poetry*, «Forum Italicum», 24, 2 (2000), pp. 358-359; P. Paolini, *Le Rime di Benvenuto Cellini*, «Rivista di letteratura italiana», 18 (2000), p. 82; B. Cellini, *Rime*, a cura di V. Gatto, Roma, Archivio Guido Izzi, 2001, p. 99; B. Cellini, *Rime*, a cura di C. Gamberini, cit., p. 127.

del Cellini in merito alle origini del Bandinelli, come si può leggere nella *Vita* e nel *Trattato dell'Oreficeria*.¹¹⁶

2. L'aggettivo "boschereccio" presenta diverse occorrenze nelle rime del Cellini e ha valore di "rustico"; lo ritroviamo, per esempio, nel *Sogno*, quando Cellini usa il termine "boschereccia" in riferimento alla sua poesia e filosofia.¹¹⁷ Il cleuasma, tanto meno credibile in quanto usato dall'autore della *Vita*, ha in questo sonetto un particolare valore polemico contro la pretesa dignità letteraria del Bandinelli, di cui viene offerta qualche testimonianza significativa nel *Memoriale*.¹¹⁸

5-7. L'episodio qui menzionato può essere facilmente rintracciato ed è ricostruito nei dettagli dallo stesso Cellini nella *Vita*, quando viene descritto lo scontro avuto con il Bandinelli davanti a Cosimo,¹¹⁹ nel corso del quale Cellini enumera i difetti dell'*Ercole e Caco* e mette in discussione le capacità artistiche del rivale. Al v. 5, «dieta» è da intendersi come "assemblea", mentre l'espressione "fare ridere l'inferno e lo sdegno ai sacri dei" può essere letta come un riferimento alla durezza del confronto fra i due scultori.

9-11. Ai vv. 9-10 si registra il motivo dei marmi percossi già descritto nella sonettessa anonima *Baccio di non so chi, scarpellatore* e in quella del Lasca *Buon pel Palazzo, che 'l Tasso andò via*. Il Cellini gioca qui sull'opposizione tra gli scempi a suo avviso compiuti dal Bandinelli, ovvero quelli artistici, visibili a tutti («qual si vede», v. 10), e i suoi scempi personali, cioè gli omicidi da lui stesso commessi, i cui risultati sono nascosti agli occhi («e' mia cuopre la terra», v. 11). Cellini non nascose, del resto, i vari omicidi da lui compiuti anche nella *Vita*, intestandosi tra le altre cose

¹¹⁶ Nella *Vita* leggiamo che Michelangelo di Viviano, padre di Baccio, «non aveva lume di nissuna casata, ma era figliuolo d'un carbonaio» (B. Cellini, *Vita*, a cura di O. Bacci, Firenze, Sansoni, 1901, pp. 15-16). Un'ulteriore testimonianza della perplessità del Cellini verso il titolo nobiliare di Baccio ci è offerta da un passo del *Trattato dell'Oreficeria*, dove si legge che il Bandinelli «fu fatto da papa Clemente cavaliere di Santo Iacopo, e da per sé si cercò del casato de' Bandinelli» (Cellini, *I trattati dell'oreficeria*, cit., p. 8).

¹¹⁷ «Nascono tutti gli huomini, di ogni qualità et di ogni lingua, per natura philosophi et poeti: però, eccellentissimo Signore, per essere io nato huomo, adunque son philosopho e poeta. Ma perché di queste grandi arti ne è di tutte le sorti, la mia non è di quelle finissima, per non mi essere esercitato in essa; et cognosciuta questa differenza, ho posto nome a la mia Philosophia et Poesia, Boschereccia» (Cellini, *Rime*, a cura di D. Gamberini, cit., p. 135).

¹¹⁸ Vasari, *Vite*, cit., vol. 6, p. 187.

¹¹⁹ Si ritrova anche in questo episodio la consueta professione di umiltà del Cellini, il quale, all'accusa del Bandinelli di essere un «sodomitaccio», risponde: «Iddio 'l volessi che io sapessi fare una così nobile arte, perché e' si legge ch'e' l'usò Giove con Ganimede in paradiso, e qui in terra e' la usano i maggiori imperatori e i più gran re del mondo. Io sono un basso e umile omicciattolo, il quale né potrei né saprei impacciarmi d'una così mirabil cosa» (Cellini, *Vita*, a cura di O. Bacci, cit., p. 355).

il merito del colpo fatale di archibugio che portò alla morte Carlo III di Borbone-Montpensier durante l'assedio a Castel Sant'Angelo nel 1527.

12-14. L'ultima terzina accenna alla competizione per la commissione del *Nettuno* in Piazza della Signoria, che vede confrontarsi il Bandinelli, il Cellini e l'Ammannati.¹²⁰ Per Cellini, il rivale si affanna inutilmente («perde le parole e i passi», v. 12), in quanto ciascuno è convinto di poter conquistare la ricompensa («'l censo portar», v. 14) a coronamento della leale competizione («tal onesta guerra», v. 14). Il sonetto è quindi composto, verosimilmente, nel 1559, quando Benvenuto presenta alcuni modelli a Cosimo e la commissione del *Nettuno*, inizialmente assegnata a Baccio, viene rimessa in discussione.

XIV¹²¹

Fiesol et Settignian, Pinzedimonte
voglion che sia da più d'un fiorentino;
solo scultore et pittore, Angel divino;
quel Bandinel copiò sol Leoconte.

Questo delle tre art' è '1 vero fonte, 5
questo n' à mostro solo il buon chammino;
quel fu invidioso, avaro scharpellino:
scoprite dal macignio or qui vostre honte.

La vostra forma e l'arrogante vocie
dimostra che di luoghi alpestri siete, 10
che più diletta a voi quel ch'altrui nuocie.

L'ingnioranzia in voi ciechi non vedete:
questa crudel le virtù tiene in crocie.
Ahi voi, Signior, che non ve ne accorgiete!

¹²⁰ Sul punto, si rinvia a F. Vossilla, «Questa opera addunque tolse a lui la morte». *Baccio Bandinelli e il primo progetto di una fontana per Piazza della Signoria*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 54, 1 (2010-2012), p. 112.

¹²¹ Testimone: BRF 2353, c. 104r (autografo). Edito in B. Cellini, *I trattati dell'oreficeria*, cit., p. 357; D. Heikamp, *Vita di Baccio Bandinelli scultore fiorentino*, cit., p. 77; B. Cellini, *Opere*, a cura di B. Maier, cit., pp. 933-934; L.A. Waldman, *The Choir of Florence Cathedral*, cit., Append. II, p. 21; L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, cit., p. 923; G. Dell'Aquila, *Benvenuto Cellini lirico*, cit., p. 52; M. Gallucci, *A New Look at Benvenuto Cellini's Poetry*, cit., p. 358; P. Paolini, *Le Rime di Benvenuto Cellini*, cit., p. 82; B. Cellini, *Rime*, a cura di V. Gatto, cit., pp. 100-101; B. Cellini, *Rime*, a cura di C. Gamberini, cit., p. 199.

Schema: ABBA ABBA CDC DCD

Benvenuto Cellini. Sonetto composto contro Baccio Bandinelli, databile al periodo compreso tra la morte del Bandinelli (7 febbraio 1560) e la morte di Michelangelo (18 febbraio 1564).

È verosimile che il sonetto sia stato concepito in un contesto non troppo distante cronologicamente dalla competizione per la commissione del *Nettuno*, cui già allude il Cellini nel precedente testo. Il *terminus a quo* del componimento andrebbe però fissato al 1560, ossia al momento in cui il cantiere del *Nettuno* passa nelle mani dell'Ammannati, dopo la morte del Bandinelli; non prima, come è stato sostenuto.¹²² Un'ulteriore prova a sostegno di questa tesi ci viene dall'uso del passato remoto nei verbi riferiti a Baccio («quel Bandinel copiò sol Leoconte», v. 4; «quel fu invidioso, avaro scarpellino», v. 7). L'uso dei verbi al presente e al passato prossimo riferiti a Michelangelo («Questo delle tre art' è 'l vero fonte», v. 5; «questo n'ha mostro», v. 6) suggerisce infine il *terminus ante quem*, che può dunque essere posto in occasione della morte di Michelangelo, nel febbraio 1564.¹²³

1. Cellini muove qui un'accusa contro gli artisti del contado, identificati per metonimia con i nomi di tre cittadine della campagna fiorentina: Fiesole, Settignano e Pizzidimonte. La presenza di Pizzidimonte tra i luoghi menzionati allude naturalmente alla figura di Baccio, in quanto da lì sarebbe provenuto, per il Cellini, suo padre Michelangelo di Viviano,¹²⁴ ma anche perché Baccio stesso aveva, proprio a Pizzidimonte (più precisamente in località Tre Pulzelle), una delle sue dimore. L'indicazione di Settignano, luogo di nascita dell'Ammannati, suggerisce inoltre di leggere il sonetto non solo come una sferzata contro Baccio, che viene citato esplicitamente, ma anche contro il suo ormai affermato allievo.

3. L'unico grande artista fiorentino che detiene il primato sia della pittura che della scultura è identificato in Michelangelo.

4. Si tratta del gruppo del *Laocoonte*, la copia dell'originale del Belvedere commissionata a Baccio da Leone X e portata a termine sotto il pontificato di Clemente VII; l'intento del Cellini è quindi, con ogni evidenza, quello di sminuire le capacità artistiche del Bandinelli, reputandolo abile solo nell'esecuzione di copie.

7. Bandinelli è definito, in opposizione a Michelangelo, «invidioso, avaro scarpellino» (v. 7). Come si è già in precedenza osservato, la definizione di “scarpellino” (con rotacismo toscano),

¹²² L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, p. 922.

¹²³ Sul punto, cfr. anche Cellini, *Rime*, a cura di C. Gamberini, cit., p. 199.

¹²⁴ «Il mio buon padre, disperato di tal cosa, mi misse a bottega col padre del cavalieri Bandinello, il quali si domandava Michelagnolo, orefice da Pinzi di Monte, et era molto valente in tale arte» (Cellini, *Vita*, a cura di O. Bacci, cit., p. 15).

frequente nelle satire contro il Bandinelli, è funzionale alla rappresentazione dello scultore come artista di second'ordine, un artigiano incapace di produrre opere esteticamente pregevoli.

8. L'invito a scoprire dal «macignio» le «onte» (qui da intendersi come “incapacità”, più che come “vergogne”) è rivolto agli scultori del contado. Il termine «macigno» è inoltre particolarmente significativo, perché sembra alludere alla *Commedia* e, in particolare, a *If XV*, quando Brunetto Latini profetizza a Dante che il popolo che discende da Fiesole e «tiene ancor del monte e del macigno» (*If XV 63*) diventerà suo nemico. Il riferimento all'*Inferno* sembra qui accordarsi anche con la critica agli artisti del contado, in perfetta sintonia con la polemica dantesca contro la «gente nuova e i subiti guadagni» (*If XVI*).

10. Il riferimento ai «luoghi alpestri» (v. 10) pare quasi un ulteriore rinvio all'incontro dantesco con Brunetto Latini di *If XV*.

12. Il verso può essere inteso come un richiamo sia ai modi e ai comportamenti dei rozzi scultori del contado, sia ai risultati della loro attività artistica.

14. L'invocazione è rivolta a Cosimo, rimproverato di favorire scultori meno meritevoli.

Nuove indagini attorno ai due maggiori codici latini delle rime burlesche del Bronzino

CARLA ROSSI

Università di Zurigo

L'idiografo Magl. VII. 115

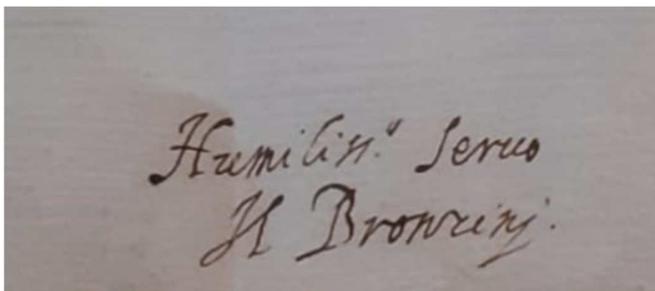
Nell'edizione dei *Salterelli*, mia tesi di laurea presso l'Università di Zurigo, pubblicata per i tipi della Salerno nel 1998, lascio insolte alcune questioni che, a più di vent'anni di distanza, nessun ricercatore ha provveduto a dirimere. Prima tra tutte, quella relativa alla storia del codice idiografo Magl. VII. 115, latore di gran parte del *corpus* delle rime burlesche del Bronzino, mutilo in più luoghi, dal titolo *Le Rime in burla del Bronzino pittore*, contenente, alle carte 140-155 (numerazione moderna), la collana di sonetti contro il Castelvetro.

Il manoscritto, cartaceo di mm. 220x142, oggi di 315 carte (originariamente ne contava 339), appare pesantemente rifilato nel Settecento, quando venne rilegato; nella stessa occasione venne inserita, all'inizio del volume, una lettera a Don Francesco De' Medici, inviata da Roma il 17 dicembre 1610 dall'anconetano Cristoforo Bronzini, caudatario del cardinale Carlo de' Medici, confuso con il Nostro (il quale non può esserne l'estensore perché, com'è noto, deceduto il 23 novembre del 1572), o più verosimilmente con Cristofano Allori, figlio di Alessandro,¹ che di Agnolo aveva ereditato il soprannome (però mai con -i finale), con cui spesso si firmava, e quindi sovente scambiato per il suo più illustre "prozio".

D'altronde, la firma che si legge in calce alla lettera è chiaramente quella del Bronzini (fig. 1), che per un riscontro può agevolmente essere paragonata con la nota di possesso

¹ Per il legame tra i due mi permetto di rimandare al mio volume *"Doppio tributo ad un sol nome pago". La musa delle rime d'amore di Agnolo Bronzino*, THECLA Academic Press, Londra, 2018, nel quale integro e, laddove necessario, correggo, tramite nuove indagini in archivio, le informazioni di E. Pilliod, *Bronzino's household*, in *The Burlington Magazine*, Feb., 1992, Vol. 134, No. 1067 (Feb., 1992), pp. 92-100.

autografa del funzionario anconetano posta su una copia dei *Trastulli della Villa* (fig. 2), attualmente in vendita presso la Libreria Buongiorno di Modena.



(fig. 1) Firma di Cristoforo Bronzini, Magl. VII. 115



(fig. 2) Esempio dei *Trastulli della Villa distinti in sette giornate*, Bologna, per il Mascheroni, 1627, con nota di possesso autografa del Bronzini

La storia dei fascicoli che oggi compongono sia questo codice, sia il il Magl. II. IX. 10,² suo gemello, che ha tramandato le rime petrarchesche del Bronzino, è strettamente connessa con le vicende familiari degli Allori, ovvero con quel nutrito clan che Agnolo accudì, sin dai primissimi anni Quaranta del Cinquecento, in virtù di una promessa di mutuo soccorso scambiata in gioventù con l'amico Tofano Allori, spadaio mediceo.

In due occasioni, a distanza di pochi anni, il pittore tenne a designare quali eredi della maggior parte dei suoi averi i due figli maschi di Tofano Allori: Alessandro e Bastiano.³ La prima il 21 aprile 1558, con una *Donatio causa mortis* (ASF, Notarile Antecosimiano, 226, ser Benedetto di Francesco Albizi, fol. 56r.),⁴ la seconda nel febbraio del 1561 (18 gennaio

² Per cui cfr. G. Tanturli, *Formazione d'un codice e d'un canzoniere*, In: *Studi di filologia italiana*, Firenze, Vol. 62 (2004), p. 195-213.

³ Il terzo, Lorenzo, era morto nel 1558, per cui cfr. *Doppio tributo*, cit. p. 118.

⁴ Die 21 mensis aprilis 1558, indictione prima.

Angelus quondam Cosmi Mariani, vulgariter nuncupatus Bronzino, pictor populi S. Christophori de Florentia, sanus dono et gratia Dei mente, intellectu, sensu, visu et corpore, non vi, dolo etc., sed sponte et ex certa eius scientia et libera voluntate, ex titulo et causa donationis causa mortis et sequuta [sic] morte ipsius Angeli donatoris, omni meliori modo et modis et formis infrascriptis ...

'60, stile fiorentino: ASFi, NA, stesso notaio, 8848, fols. 140r-42v), non senza saldare un debito con la propria nipote Diamante.⁵

Per seguire, nei secoli, le vicende delle carte bronziniane, dobbiamo innanzitutto comprendere come lavorava il pittore-poeta. I testi che sono conservati in entrambi i codici idiografi originariamente appartenevano a singoli fascicoli, inseriti all'interno di un foglio bianco, che fungeva da coperta (che, durante la rilegatura, a volte è stato eliminato, altre arbitrariamente incluso), sulla cui carta iniziale, al *recto*, era trascritto il titolo del componimento contenuto in ciascun fascicolo. Il *verso* dell'ultima carta è sempre originariamente bianco: dunque il pittore-poeta, nella copia in pulito, operava su singoli fascicoli, corrispondenti a sezioni tematiche a sé stanti. Solitamente un fascicolo conteneva un capitolo, una canzone, o una collana di sonetti. I due codici magliabechiani appaiono, dunque, come una serie di fascicoli trascritti in bella grafia sia dal Bronzino, sia il più delle volte da un copista, con interventi autoriali palesi.

Il Magl. VII. 395

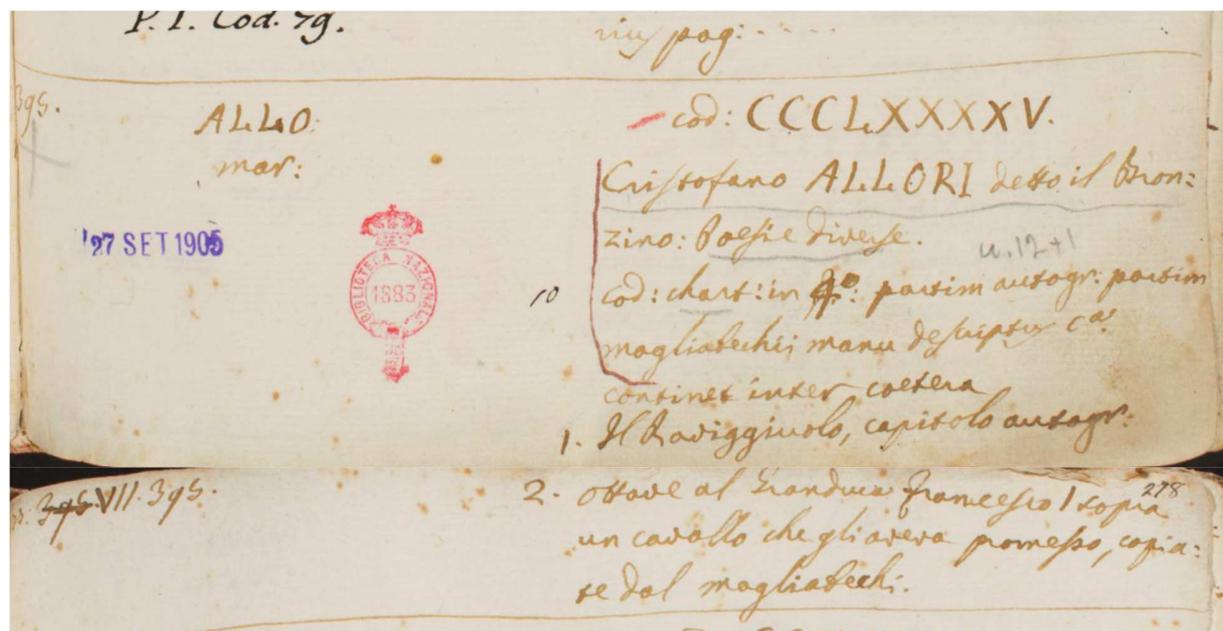
Un altro codice, di proprietà, nel Settecento (come il Magl. VII. 115), di Anton Francesco Marmi (1665-1736), ossia il Magl. VII. 395, cartaceo, di mm 236x172, contenente il solo capitolo in *Lode del raviggiuolo*, risulta estremamente prezioso, sia a conferma di questo *modus operandi* del Bronzino, sia per tracciare la storia delle carte del pittore-poeta. Questo piccolo manoscritto, composto di soli dieci fogli, contiene un singolo fascicolo autografo del Bronzino, inserito nel Settecento in una legatura di cartone, sulla cui carta di guardia, più piccola rispetto al fascicolo originario, figura in grafia settecentesca il titolo *VII Crist. Allori detto il Bronzino. Poes. varie*: durante la rilegatura, infatti, fu aggiunta una carta

infradicendis, dedit, donavit etc., Sebastiano et Alexandro, fratribus germanis, filiis quondam Christophori spatarii, licet absentibus, mihi vero notario publico presenti et pro eis recipienti, omnes et quascumque pecuniarum summas et quantitates per dictos Sebastianum et Alexandrum, tam nominibus eorum propriis quam etiam ut heredes dicti quondam Christophori eorum patris debitas et debendas, et in effectum omne et totum id in quo dicti Sebastianus et Alexander quacunque ratione, modo, via, iure vel causa, cum scriptura vel sine, publica vel privata, quomodolibet tenerentur et obligati essent usque in presentem diem et etiam in futurum, volens donationem hanc sortiri effectum post mortem et secuta morte ipsius Angeli donatoris et non prius, et in eventum in quem supra nominare Sebastianum et Alexandrum.

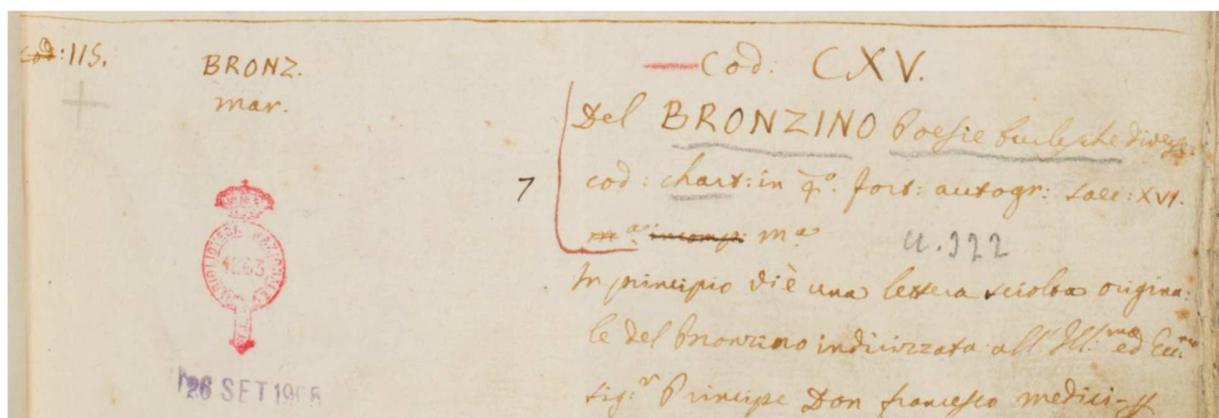
⁵ *Doppio tributo*, cit. p. 45 sgg.

contenente le ottave di Cristofano Allori sul dono del cavallo, di cui torneremo a parlare. Il fatto che nel codice Magl. VII. 115 lo stesso capitolo in *Lode del raviggiuolo* sia di mano di un copista rende questo autografo un *unicum*.

Entrambi i codici contenenti le rime facete del Bronzino sono pervenuti alla Magliabechiana con legato testamentario di Anton Francesco Marmi (1736), il quale era evidentemente intervenuto in fase di rilegatura, facendo assemblare insieme alle carte del Nostro anche documenti o testi che ritenne essere (a torto o a ragione) riconducibili a Cristofano Allori: in particolare, si noti come il *Catalogo generale dei manoscritti Magliabechiani, vol. 2 (classe VII)* stilato da Giovanni Targioni Tozzetti (il quale nel 1739 venne nominato prefetto della Biblioteca Magliabechiana e si occupò per vari anni dell'ordinamento di quel vastissimo materiale librario), precisi che le ottave per il Granduca, di Cristofano Allori, siano state copiate nel piccolo codice dal Magliabechi stesso (cfr. fig. 3). In particolare, si osservi come le dimensioni dei fogli del piccolo codice autografo (236x172) parrebbero testimoniare di uno stadio originario di quelli malamente rifilati nel più ampio idiografo magliabechiano (220x142).



(fig. 3 e 4) *Catalogo generale dei manoscritti Magliabechiani, vol. 2 (classe VII)* stilato da Giovanni Targioni Tozzetti



È dunque assai verosimile che, sino all’acquisto da parte del Marmi, tutti i fascicoli bronziniani fossero sciolti. Stesso discorso vale anche per il codice delle rime “gravi”, petrarchesche, del Bronzino, appartenuto a Giuseppe Luigi De Poirot (4 marzo 1759 – 7 dicembre 1824), bibliofilo e direttore della Zecca Fiorentina, il quale raccolse una notevole biblioteca e una collezione di medaglie; il codice entrò a far parte della Biblioteca Magliabechiana in virtù del lascito testamentario di Poirot (primo dicembre 1824).

Le filigrane

Nonostante F. Petrucci Nardelli tenga a precisare, nella sua edizione, che «la filigrana delle carte non ha rivelato nulla di utile»,⁶ proprio dall’analisi delle filigrane del Magl. VII. 115 e del suo gemello, il Magl. II. IX. 10, emerge un dato interessante.

Nel Magl. VII. 115, alle cc. 290-305 (contenenti i tre *Capitoli dello Starsi*), ossia nella sezione vergata dalla mano del Bronzino,⁷ figura un giglio fiorentino entro un cerchio, con lettera P, sormontato da una corona, che appare anche alle cc. 98-99 del Magl. II. IX. 10, latrici di quelle *Tre canzoni sorelle sopra l’Illustrissimo ed Eccellentissimo Signor Cosimo Medici duca di Fiorenza e di Siena* che valsero al Nostro la riammissione nell’Accademia Fiorentina.

Un giglio assai simile, in uno scudo, compare alle cc. 1-24 e 51-78 del Magl. II. IX. 10 (corrispondenti ai fascicoli A e B).

⁶ *Rime in burla*, cit. p. 507.

⁷ L’intera sezione finale del codice, dalla carta 281 alla 344 (numerazione antica) è di mano del pittore: contiene singoli fascicoli, un tempo separati: *Il Biasimo*; *Tutt’uno*; *Dello Sdegno*; i tre *Capitoli dello Starsi*, e un ultimo, il capitolo *Dell’esser chiaro*.

Alle cc. 1-3 del Mag. VII. 115 compare un'altra filigrana tipicamente toscana: una *campana*, genericamente simile a Briquet 4096 (Pisa, 1560-1561).

Fogli evidentemente provenienti dalla stessa cartiera sono stati utilizzati, ad esempio, nel 1575, per la trascrizione dei *Rac[c]olti del entrata delle gabelle delle bestie di Firenze*, oggi presso i Gondi-Medici Business Records nella Lea Library dell'Università della Pennsylvania.

Ma la filigrana che appare più sovente nelle carte dei fascicoli di entrambi i codici idiografi è quella dell'*Agnus Dei* inscritto in un cerchio (simile a Briquet 50), talora sormontato da una corona. Questa filigrana, preponderante nei due codici, compare anche in alcune lettere del Bronzino, indirizzate al segretario e maggiordomo di Cosimo I de' Medici.⁸ Lettere solitamente inserite all'interno di una "camicia" protettiva: il *verso* del primo foglio e il *recto* del secondo sono sempre bianchi.

Va segnalato ancora come, nel secondo volume del Codice Palatino C.B.III.53 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, siano conservate sedici carte, per un totale di venti disegni, riconducibili alla mano di Alessandro Allori, che ritraggono figurini teatrali per *La disperazione di Fileno, pastorale in musica di Laura Guidiccioni Lucchesini ed Emilio de' Cavalieri*. Nei fogli 79, 80, 81, 85, 89, 90, 94 si è ritrovata sempre la stessa tipologia di filigrana: un agnello pasquale inscritto in un cerchio (mm. 49×47ca.).

⁸ Firenze, Archivio di Stato di Firenze (ASFi), Mediceo del Principato 1170A, fasc. 1, ins. 3bis 36r-36v-37r-37v. Filigrana : *un agneau pascal portant un étendard inscrit dans un cercle, semblable à Briquet 50*.

Di seguito, l'immagine della filigrana:⁹



Una variante, presente in alcune carte di entrambi i codici, compare anche in una lettera del Bronzino a Bernardino Grazzini, segretario di Cosimo I, redatta a un ventennio di distanza da quella precedentemente menzionata, ossia il 7 agosto del 1563,¹⁰ simile a Briquet 18.

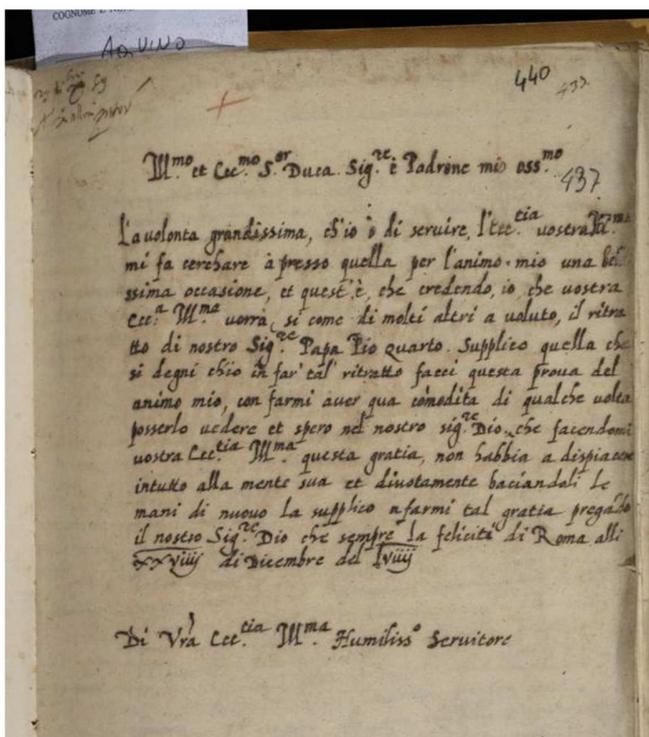
Ora, la datazione delle filigrane, nei due codici bronziniani, suggerisce che i testi degli idiografi siano stati copiati in versione pulita, in singoli fascicoli, negli anni Sessanta del Cinquecento, con ogni verosimiglianza nel preciso intento di fornire all'Accademia Fiorentina le prove poetiche necessarie ad una riammissione.

⁹ In base sia al catalogo Briquet online (URL, visitata il 16.10.2020: <https://briquet-online.at/>), sia all'utile catalogo Bernstein (URL, visitata il 16.10.2020: <https://www.memoryofpaper.eu/>), che fornisce gli strumenti per la ricerca e lo studio della storia del singolo oggetto di carta. Contiene più di 200.000 record che riguardano le carte europee realizzate nel Medioevo e nella prima Età moderna, provenienti da libri, documenti d'archivio, stampe, ecc. I dati presenti si focalizzano principalmente sulla filigrana.

¹⁰ Firenze, Archivio di Stato di Firenze (ASF), Mediceo del Principato 462, II 692r-692v-693r-693v.

Il copista del Bronzino

Nei due idiografi bronziniani compaiono più mani: quella principale, in entrambi i codici, è di un copista della metà del XVI secolo, la seconda è del Bronzino (di cui si conservano varie lettere autografe, sia presso la Bibl. Naz. Centrale di Firenze, che nel fondo Buonarroti della Biblioteca Laurenziana; inoltre va segnalato che nella tavola raffigurante Laura Battiferri, all'interno di un libro sorretto dall'effigiata, il Bronzino ha trascritto di sua mano due sonetti del Petrarca). Nel Magl. VII 115 si riconosce anche la mano del Marmi, che reintegra alcune lettere tagliate durante la rifilatura e, una corsiva della fine del Cinquecento, di grande modulo, che redige singole note linguistiche di commento ai *Salterelli*, un commento alla c. 222v, l'annotazione stampato accanto ad alcuni titoli: questa è facilmente identificabile con la mano del bibliofilo fiorentino Giuseppe Berti, che ebbe il fondamentale ruolo di copista dei testi faceti bronziniani in altri due codici oggi alla Biblioteca Marciana di Venezia, l'Ital. IX 5 (6738)¹¹ e l'Ital. IX 19 (5936).

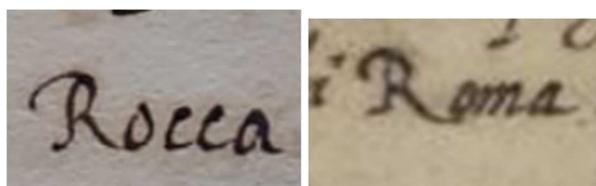


Da un confronto effettuato nell'ottobre del 2020 tra la grafia del copista dei due magliabechiani con la grafia della mano che ha vergato una missiva da Roma il 29 dicembre

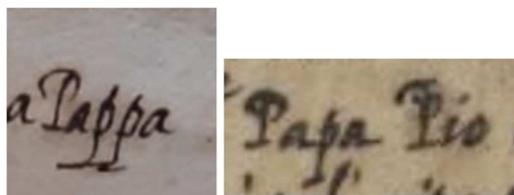
¹¹ È importante segnalare come un refuso nella segnatura del codice (dato come numero 5738) in cui è occorsa F. Petrucci Nardelli, *Rime in burla*, cit. 468, sia stato reiterato tanto da A. Geremicca nella sua tesi di dottorato «*La dotta penna al pennel dotto pari*», Universitalia 2013; sia da F. Conte, nelle schede IV. 14 - IV. 18, in *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre – gennaio 2010)*, Firenze, Mandragora, 2010, pp. 230-239; sia ancora da C. Chiummo e da D. Parker in varie pubblicazioni sul Bronzino, a conferma che nessuno di questi studiosi ha consultato il codice di persona a Venezia. Nella mia edizione dei *Salterelli*, nel 1998, io davo l'ubicazione esatta, ignorata da questi studiosi.

del 1559 a Cosimo I (dunque in una data assai prossima alla stesura della copia dei due codici), mi pare di poter affermare con una certa sicurezza che il copista del Bronzino fu Alessandro Allori. Il tratto caratterizzante di questa corsiva italiana con leggera inclinazione a destra è la presenza di un legamento nel nesso *st*, un accenno di bottone nelle aste alte e di un trattino trasversale di completamento nelle aste che si prolungano in basso (nelle *p*, *q* e a volte nelle *f*).

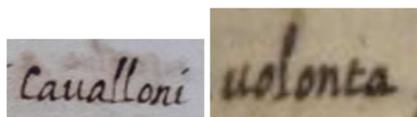
In questi esempi, a sx parole tratte dal codice Magl. VII 115, a dx dalla missiva autografa dell'Allori.



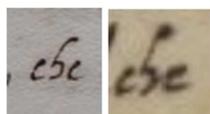
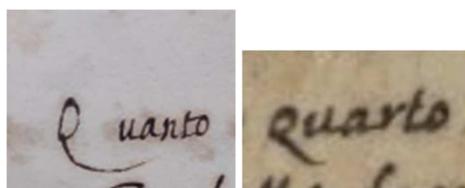
Si noti la *R* maiuscola

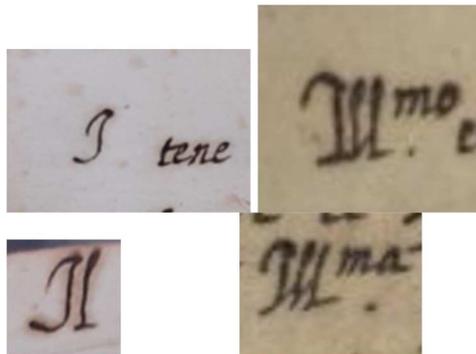


Si notino qui la *P* maiuscola e quella minuscola

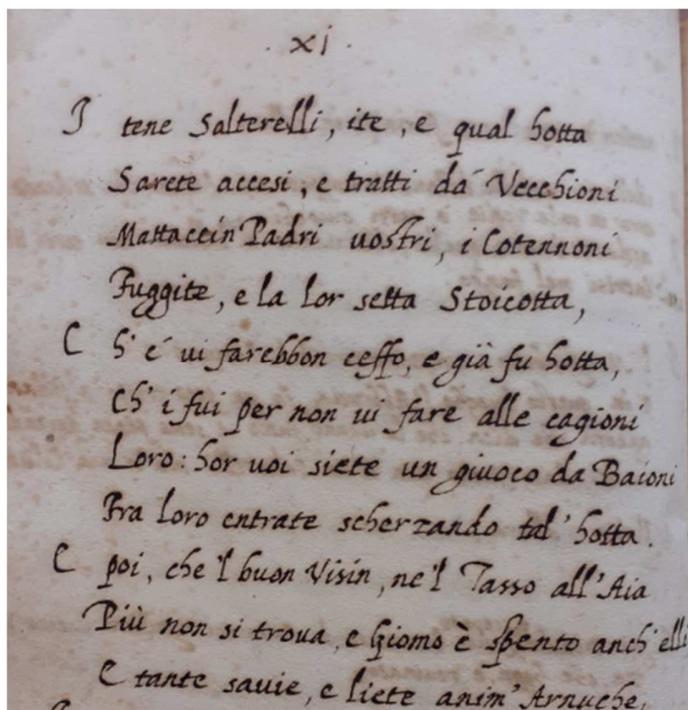
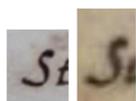


Si notino la *v* e la *elle*





In questi esempi, si noti la *I* maiuscola



Alessandro Allori e l'eredità bronziniana

Come anticipato, Alessandro Allori (1535-1607) ereditò, per legato testamentario,¹² tutte le carte contenenti le rime del Bronzino.

Ma cosa ne è stato di queste carte dopo morte dell'Allori e prima dell'ingresso in Magliabechiana, per volontà di Anton Francesco Marmi (1736)?

Purtroppo, pare che il testamento dell'Allori non sia reperibile presso l'ASFi, dunque è impossibile, allo stato attuale delle ricerche, comprendere se fu uno dei figli di Alessandro, il pittore e poeta Cristofano Allori (1577-1621) ad ereditare le carte del Bronzino. Quel che è certo è che nel testamento di Cristofano, rogato il 4 maggio 1620 da Camillo Ciai (arrotolo n. 57 del 1630, S. Spirito) non vi è più traccia alcuna dell'eredità del Bronzino.

Alessandro Allori e Maria Serbaldesi ebbero altri figli, oltre al pittore Cristofano, sei dei quali morirono in fasce. Angelo, Alessandro e Bastiano presero i voti come frati

¹² Testamento rogato il 18 gennaio 1561 da Ser Benedetto di Francesco Albizi, ASFi, NA, , 8848, fols. 140r-42v, laddove di legge che oltre ai pennelli e alle tavole e tutto ciò che concerne la pittura, Alessandro eredita anche *alias res ad ipsum testatorem pertinentes et pertinentia*.

domenicani del convento fiorentino di San Marco, l'unica femmina superstite, Dianora, fu monaca del Monastero di San Jacopo di Ripoli col nome di Suor Francesca.

Alessandro, a sua volta autore di diversi scritti, morì nel 1607. Le carte contenenti più versioni, tutte incompiute, dei *Ragionamenti delle regole del disegno d' Alessandro Allori con M. Agnolo Bronzino* entrarono a far parte della biblioteca Palatina dopo il 1818,¹³ mentre l'oggi perduto manoscritto dei *Ricordi di Alessandro Allori*¹⁴ si trovava, sino alla fine dell'Ottocento, presso i Marchesi Gerini.

Bastiano ereditò con Cristofano, per testamento, tutti i beni dello zio omonimo, Bastiano Allori¹⁵ alla sua morte avvenuta il 30 aprile 1614.

Nel 1808 il convento fiorentino di San Marco fu sottoposto alla soppressione napoleonica delle Corporazioni religiose e nel 1809 i codici, una parte dei quali subì varie dispersioni, vennero distribuiti tra la Biblioteca Nazionale Centrale, allora Magliabechiana, e la Laurenziana. Non mi sembra, dunque, peregrina l'ipotesi che il Cod. Pal.E.B.16.4, contenente i *Ragionamenti delle regole del disegno* provenisse direttamente dal convento di San Marco, mentre i fascicoli sciolti delle rime facete del Bronzino, per via del loro contenuto, se realmente ereditati dai due fratelli Allori, monaci di San Marco, dovettero prendere altre strade alla morte dei loro possessori.

¹³ Fonte a sostegno di questa affermazione, fornita dal dott. David Speranzi, della BNCF, è che nell'inventario della Palatina compilato da Giuseppe Molini, redatto prima del 1818, compaiono solo codici con segnatura in numeri arabi nell'angolo superiore esterno del contropiatto posteriore, elemento assente nel codice dell'Allori.

¹⁴ Edito a c. di Igino B Supino. Firenze, Tip. Barbèra, 1908.

¹⁵ Per cui cfr. sia il mio *Doppio tributo ad un sol nome pago*, THECLA Academic Press, 2018, sia (A . S . F . Notarile Moderno 7603 , protocollo notaio Camillo Ciai , c . 107 , Testamento 76)

Note in corso d'opera sugli autografi di Alessandro Allori¹.

MARCO NAVA

Università di Zurigo

Introduzione

Cristofano, detto Tofano, Allori, di professione spadaio, nato il 16 maggio 1500, morì precocemente nel 1541,² lasciando orfani i piccoli Cristofano, Dianora, Bastiano, Lorenzo e Alessandro. Il profondo legame di amicizia che lo univa al pittore Agnolo di Cosimo di Mariano, detto il Bronzino (1503-1572), fece sì che quest'ultimo si facesse carico dell'intera prole dell'amico scomparso, e non del solo Alessandro (1535-1607), come si è a lungo creduto. Sin da piccolo, "Sandrino", come affettuosamente veniva chiamato, manifestò una precoce inclinazione al disegno e poté contare sullo sguardo vigile del maestro e padre adottivo per lo sviluppo delle proprie innate qualità artistiche. Grazie al Bronzino, che già nel 1515 era stato accolto nella bottega di Iacopo da Pontormo (1494-1557), Allori poté relazionarsi non solo con committenti di assoluto prestigio, quali i Medici, ma anche con figure di primo piano della scena culturale fiorentina; su tutte, Benedetto Varchi³. Poco

¹ Questa appendice contiene osservazioni *a latere* scaturite dalle ricerche per la mia tesi di dottorato, incentrata sui *Ragionamenti delle regole del disegno* di Alessandro Allori – di cui sto allestendo la prima edizione critica – e attualmente in fase di svolgimento presso l'Università di Zurigo, sotto la direzione del Professor Johannes Bartuschat e della Professoressa Carla Rossi.

² Le date di nascita e morte di Tofano Allori sono state rinvenute da C. Rossi, «*Doppio tributo ad un sol nome pago*». *La musa delle rime d'amore del Bronzino*, London, THECLA Academic Press, 2018, pp. 13, 34. I numerosi apporti innovativi relativi alla biografia del Bronzino e degli Allori offerti dal volume, grazie a ricerche su materiale d'archivio finora inesplorato, integrano, su questo versante, il lavoro di E. Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori. A genealogy of Florentine Art*, New Haven-London, Yale University Press, 2001. L'unica monografia di ambito storico-artistico dedicata ad Alessandro Allori rimane quella di S. Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Torino, Allemandi, 1991. Cfr. inoltre il più recente saggio di A. Cherubini, *Alessandro Allori e l'eredità del Bronzino*, nel ricco catalogo *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei medici*, a cura di C. Falciani – A. Natali, Firenze, Mandragora, 2010, pp. 323-334.

³ Esili, ma comunque rilevanti testimonianze dello stretto rapporto che legava questa genealogia di pittori si leggono, tra annotazioni di poco conto, nel breve diario di Iacopo da Pontomo. Cfr.

indagata rimane tuttavia la sua produzione letteraria, che, allo stato attuale delle ricerche, si può circoscrivere a due opere in prosa, una sola delle quali è stata pubblicata integralmente⁴. Il *Libro dei Ricordi* – nel quale sono registrate annotazioni di carattere autobiografico dal 27 giugno 1579 al 20 ottobre 1584 – appartiene all’ambito della memorialistica familiare, più che a quello della letteratura, per quanto possa già offrire un’importante testimonianza delle competenze linguistiche dell’Allori. L’opera, che oggi possiamo leggere nell’edizione di Iginio Benvenuto Supino, condotta però a partire da una copia del perduto manoscritto originale, rimane in primo luogo una preziosa fonte biografica sull’artista fiorentino, certamente da integrare con informazioni desumibili da ulteriori documenti e materiali d’archivio ancora inesplorati. La seconda e assai più rilevante opera in prosa di Alessandro Allori è rappresentata dai sei manoscritti che compongono i materiali convenzionalmente noti con il nome di *Ragionamenti delle regole del disegno*, sui quali si tornerà brevemente qui in seguito, analizzandone in particolar modo la struttura codicologica e la grafia⁵. Prima di fornire una panoramica, in ottica filologica, dei *Ragionamenti* dell’Allori, rimane infatti da chiedersi se, come il maestro, anche Alessandro sia stato autore di rime, in burla o di stampo petrarchesco.

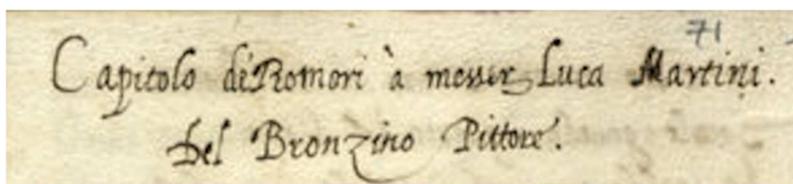
Pontormo, *Diario*, ristampa del testo critico di S.S. Nigro, Milano, Abscondita, 2005. Per l’influenza di Benedetto Varchi sulla vocazione letteraria del Bronzino e dell’Allori cfr. A. Geremicca, *Sulla scia di Agnolo Bronzino. Alessandro Allori sodale di Benedetto Varchi*, «La Rivista», 5 (2017), pp. 85-112.

⁴ Si tratta del *Libro dei Ricordi*, edito con il titolo *I Ricordi di Alessandro Allori*, a cura di I.B. Supino, Firenze, Barbèra, 1908. È bene ricordare che l’edizione è stata condotta a partire *dalla copia* tratta da Gaetano Milanese del manoscritto originale di Alessandro Allori, che lo stesso Supino dichiarava perduto (*ivi*, p. 7) già nel 1908. Il codice apparteneva alla collezione dei marchesi Gerini, su cui si vedano M. Ingendaay, *La Collezione Gerini a Firenze: documenti inediti relativi a quadri, disegni e incisioni*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 51. Bd., H. 3/4 (2007), pp. 409-476; M.T. Didedda, *Ultime novità sulla dispersione della collezione Gerini*, «Storia dell’arte», 125/126 (2010), pp. 151-169; M. Ingendaay, «I migliori pennelli». *I marchesi Gerini mecenati e collezionisti nella Firenze barocca. Il palazzo e la galleria 1600-1825*, Milano, Biblion, 2013.

⁵ Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Cod. Pal. E.B.16.4. Ulteriori approfondimenti sull’opera confluiranno nel mio lavoro di tesi attualmente in corso.

Possibili rime dell'Allori, fra Roma e Firenze?

Si deve infatti a ricerche condotte lungo questa direttrice il reperimento del manoscritto Vitt.Em.9, principale oggetto dei contributi raccolti nel presente numero di «Theory and Criticism of Literature and Arts». È bene ricordare che la schedatura del codice miscelaneo è stata completata solo di recente⁶. La precedente e parziale versione della scheda, consultabile su *Manus online* fino all'autunno 2020, segnalava la presenza di alcune rime di Alessandro Allori al suo interno⁷. La speranza di rinvenire, per la prima volta, tracce di componimenti poetici dell'Allori si è rivelata presto infondata, dal momento che un esame più approfondito dei contenuti del manoscritto ha fatto sì che si riscontrasse la sola presenza del *Capitolo de' Romori* di Agnolo Bronzino⁸. Come mostra l'immagine sottostante (1), il componimento burlesco, dedicato a Luca Martini, è attribuito semplicemente al «Bronzino Pittore».



(1. ms. Vitt.Em.9, c. 71r)

Bisogna ricordare che, dopo la morte di Agnolo, avvenuta nel 1572, anche Alessandro cominciò a firmarsi «Il Bronzino»: questo spiegherebbe la confusione creatasi tra maestro e allievo nella versione precedente della scheda. Si può inoltre ipotizzare che lo stesso errore si sia verificato nella catalogazione di ulteriori codici miscelanei. Sarà dunque necessario proseguire le indagini su fonti ancora incognite, riservando una particolare cautela alla sopraccennata problematica dell'omonimia, per determinare se l'Allori si sia

⁶ Roma, Biblioteca Nazionale centrale Vittorio Emanuele II, Vitt.Em.9, scheda CNMD\0000293635. Per informazioni sulla provenienza, i contenuti e la struttura codicologica del manoscritto, cfr. C. Rossi, *Il ms. Vitt. Em. 9, supra*. Si ringrazia la dott.ssa Valentina Longo (Manoscritti e Rari – BNC, Roma) per la segnalazione dell'avvenuto aggiornamento della scheda.

⁷ Scheda CNMD\0000068316 [non più disponibile].

⁸ Cfr. C. Rossi, *Altri codici che hanno trasmesso le rime burlesche del Bronzino, supra*.

effettivamente dedicato alla poesia, come risulta invece aver fatto il figlio Cristofano (1577-1621)⁹.

Ulteriori ricerche condotte di persona da Jonathan Schiesaro, membro del team *Ekphrasis*, presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze nel novembre 2020 hanno permesso di escludere che anche altri due codici, Banco Rari 62 e Filza Rinuccini 3, a differenza di quanto erroneamente segnalato nelle schede catalografiche manoscritte consultabili *in loco*, contengano rime dell'Allori¹⁰.

I Ragionamenti delle regole del disegno: cenni preliminari

Numerosi storici dell'arte si sono finora interessati ai *Ragionamenti* dell'Allori, soprattutto grazie alla parziale trascrizione di questi materiali, resa disponibile da Paola Barocchi nel 1973¹¹. Le analisi di questi studiosi si sono poste prevalentemente come obiettivo quello di far emergere i tratti salienti della teoria del disegno di Alessandro, contestualizzandola rispetto al dibattito sul primato delle arti che imperversava nella Firenze del XVI secolo¹². I *Ragionamenti*, tuttavia, possono offrire ancora molti spunti di

⁹ Dall'esame del codice Magl. VII.395., per cui cfr. C. Rossi, *Altri codici...*, cit., *supra*.

¹⁰ Si ringraziano i dott. Jonathan Schiesaro (Università di Zurigo) e David Speranzi (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze – Manoscritti e Rari) per le preziose indicazioni relative ai codici summenzionati, in particolare per quanto riguarda le Filze Rinuccini, che, com'è noto, non dispongono ancora di una moderna catalogazione.

¹¹ *Scritti d'arte del Cinquecento*, tomo 2, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 1941-1980.

¹² Si segnalano in modo particolare tre tesi di dottorato che dedicano ampio, o esclusivo, spazio all'opera di Allori, tralasciando le numerosissime citazioni indirette della trascrizione Barocchi dei *Ragionamenti*, che costellano la recente bibliografia di ambito storico-artistico dedicata al pittore fiorentino. Cfr. P. Reilly, *Grand desings: Alessandro Allori's "Discussions on the Rules of Drawing", Giorgio Vasari's "Lives of the Artists" and the Florentine Visual Vernacular*, PhD Dissertation discussed at the University of California, Berkeley, fall 1999; H. Barr, *Bronzino, Allori, Naldini: Studien zum Lehrer-Schüler-Verhältnis in der Florentiner Malerei des mittleren Cinquecento*, Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg, November 2006; M.J. Jonker, *The academization of art: A practice approach to the early histories of the Accademia del Disegno and the Accademia di San Luca*, PhD Thesis, University of Amsterdam, 21 December 2017. Gli studiosi citati hanno

riflessione se presi in esame nella loro totalità, dando conto della travagliata storia redazionale che li contraddistingue, pienamente testimoniata dai materiali confluiti nel Cod. Pal. E.B.16.4, che sarà ora opportuno descrivere più nel dettaglio, integrando le già preziose informazioni raccolte da Paola Barocchi nelle note alla sua trascrizione¹³.

Il Cod. Pal.E.B.16.4, probabilmente confluito nella Biblioteca Palatina dopo il 1818¹⁴, è in realtà costituito dall'assemblaggio di sei distinte unità codicologiche – di formato molto diverso tra loro¹⁵ – rilegate insieme, senza tuttavia rispettare la loro cronologia di stesura, e dotate di una numerazione progressiva a lapis, probabilmente ottocentesca, dalla quale risultano complessivamente 93 cc., senza contare, tuttavia, un foglio bianco preposto alla carta incipitaria. Ciascuna unità presenta splendide illustrazioni, realizzate a matita o a penna, dall'Allori.

Per la denominazione di ogni singolo manoscritto rimangono ancora utili le indicazioni fornite da Paola Barocchi, che ha assegnato a ciascun codice una lettera alfabetica (A-F), secondo un criterio genetico. A un esame approfondito¹⁶ la cronologia redazionale dei singoli codici ipotizzata dalla studiosa risulta accurata e può essere dunque oggi riproposta, aggiornandone tuttavia alcuni dettagli e riservando a trattazioni future una disamina dettagliata dei processi compositivi che soggiacciono a questo travagliato dialogo dell'Allori, mai veramente compiuto nell'ambiziosa forma che l'autore avrebbe voluto conferirgli e meritevole di essere ripercorso in tutte le sue fasi¹⁷.

auspicato la pubblicazione di un'edizione integrale e critica dei *Ragionamenti* di Allori, cfr. in part. Jonker, p. 366.

¹³ P. Barocchi, *Scritti d'arte...*, cit., pp. 2347-2349. La sintetica descrizione che qui si presenta vuole in primo luogo essere funzionale alla lettura degli *specimina* della grafia di Alessandro Allori che si presenteranno nell'ultima sezione di questo contributo.

¹⁴ Si ringrazia per questa ipotesi il dott. David Speranzi (BNCF).

¹⁵ Si rimanda a P. Barocchi, *Scritti d'arte...*, cit., pp. 2347-2348 per una rilevazione delle misure dei singoli codici e delle loro filigrane.

¹⁶ Da me condotto direttamente sul codice in questione nel novembre 2019.

¹⁷ Per il momento, ci si può limitare ad affermare che i materiali contenuti nei mss. A-E non rappresentano il trascurabile avantesto di un'opera compiuta e pervenutaci nel suo stadio definitivo (ms. F), bensì che il *corpus* nel suo complesso (mss. A-F) illustri l'intero e travagliato processo compositivo di un progetto ben più ambizioso di quanto il solo F – per quanto opera di eccellente fattura, come si potrà constatare dagli *specimina* pubblicati qui di seguito – lasci intendere. Sarà cura di chi scrive argomentare questa tesi e mettere a disposizione degli studiosi

Si presentano di seguito, indicandoli tramite le sigle già impiegate da Barocchi, i sei codici che compongono il *corpus* dei *Ragionamenti delle regole del disegno*, nella successione secondo la quale sono rilegati insieme nel codice palatino.

- Ms. F (cc. 1r-20v)
- Ms. E (cc. 21r-32v)¹⁸
- Ms. B (cc. 33r-55v)¹⁹
- Ms. D (cc. 56r-65v)
- Ms. A (cc. 66r-79v)
- Ms. C (cc. 80r-93v)

Il manoscritto posto in apertura del codice composito, F, serba la lezione pubblicata da Paola Barocchi, che ha deciso di segnalare in nota i passi più significativi degli altri codici, raggiungendo pienamente lo scopo sotteso agli imponenti *Scritti d'arte del Cinquecento* da lei curati – volti soprattutto a divulgare il *contenuto* delle opere antologizzate – ma contravvenendo a una prassi filologica che impone di non «mescolare redazioni distinte» di un'opera, secondo il celebre monito di Contini²⁰. Se è vero che i dialoghi contenuti nei mss. A e B presentano sostanziali differenze – per ambientazione, numero e identità degli interlocutori²¹ – rispetto alla configurazione che l'opera comincerà ad assumere a partire

una *édition génétique*, che dia conto dalla divergenza e della qualità precipua di ciascuna redazione anteriore a F.

¹⁸ Secondo la studiosa, il foglio 21r-v conterrebbe un abbozzo irrelato rispetto alla successiva redazione E, da lei fatta coincidere con le sole cc. 22r-32v. In realtà, il ms. E prosegue direttamente la stesura cominciata in D e terminata con una serie di carte particolarmente travagliate, di cui le cc. 21r-v rappresentano una riformulazione più ordinata, assumendo dunque il ruolo, tematicamente, di *conclusione* del dialogo contenuto in D e, in ottica codicologica, di *incipit* del manoscritto E.

¹⁹ Nel ms. B, redatto dopo A, alla c. 34r si legge esplicitamente l'indicazione cronologica «l'anno 1565». È ipotizzabile che le altre redazioni (C-F) siano di poco successive, come si argomenterà più dettagliatamente in altra sede.

²⁰ Contenuta nella voce *Filologia*, da lui curata per l'Enciclopedia Treccani, 1977, consultabile anche online.

²¹ Nei mss. A-B i “ragionamenti” si svolgono presso gli Orti Oricellari e coinvolgono lo stesso Alessandro, Tommaso del Nero, Vincenzo Acciaiuoli, il Cavaliere Bernardo Minerbetti, Cosimo

da C, è altresì evidente come le cosiddette due «stesure»²² dei *Ragionamenti*, se lette integralmente, presentino dei legami tematici e intertestuali. Per ciò che pertiene a questa trattazione, può risultare sufficiente aver illustrato il significato delle sigle che si impiegheranno nella sezione conclusiva di questa breve appendice, nella quale si presenterà un primo confronto delle diverse configurazioni che la grafia di Allori assume nei *Ragionamenti*²³.

Per un confronto delle grafie di Alessandro Allori

Si offrono ora, in conclusione di questa prima e breve disamina sulle opere in prosa di Alessandro Allori, alcuni *specimina* tratti dai sei manoscritti dei *Ragionamenti*, utili ad acquisire una conoscenza diretta delle attestazioni plurime della grafia dell'artista. Un confronto diretto di alcuni termini chiave presenti in tre epistole autografe dell'Allori – redatte in luoghi e periodi diversi (dal 1559 al 1578) e indirizzate a destinatari di diversa estrazione sociale – con *specimina* tratti dai *Ragionamenti*, potrà forse rafforzare gli argomenti in favore dell'autografia di questi ultimi. Inoltre, tenendo presenti le ipotesi formulate da Carla Rossi nelle note relative ad *Altri codici che hanno trasmesso le rime*

Rucellai e Simone Tornabuoni. Nei mss. C-F, gli interlocutori sono i soli Alessandro e Bronzino – che tuttavia è evocato tramite discorso indiretto anche in A e B – e lo scenario è la casa dei due pittori. In C-F sono invece gli amici a essere evocati come destinatari diretti dei ragionamenti sui fondamenti del disegno tenuti dal Bronzino, autorità indiscussa di Allori, che qui interviene raramente, laddove in A e B svolgeva invece in prima persona il ruolo di docente dei suoi nobili amici. Questa prima disamina delle differenze contenutistiche e, al contempo, dei legami tematici e testuali che legano *tutte* le redazioni dei *Ragionamenti*, vuole essere solamente un'anticipazione di quanto verrà presentato in forma dettagliata in altra sede.

²² Barocchi, cit. p. 2348; la studiosa intende distinguere, con questa formula, da un lato la redazione testimoniata, in due diverse fasi, da A-B e dall'altro quella trådita dai mss. C-F.

²³ In favore dell'autografia dei sei codici che compongono i *Ragionamenti delle regole del disegno*, oltre al confronto diretto che si presenterà qui di seguito con tre epistole di mano dell'Allori, si possono citare F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno*, vol. 3, Firenze, Batelli e compagni, 1728, p. 525: «e finalmente diedesi a comporre un certo libro in forma di dialogo, del quale, non ha molto, vennero sotto l'occhio nostro alcuni frammenti *di sua propria mano scritti*», corsivo mio; A. Furno, *La vita e le rime di Agnolo Bronzino*, Pistoia, Flori, 1902, p. 119 e la stessa Barocchi, cit., p. 2347.

burlesche del Bronzino (cfr. *supra*), si potrà comprendere come una conoscenza approfondita della grafia dell'Allori, nelle sue diverse declinazioni – mutevoli a seconda della destinazione, pubblica o privata, degli scritti – possa rappresentare un utile strumento per l'identificazione del copista dei testi idiografi di Agnolo Bronzino tràditi dal codice Magl. VII 155.

La griglia qui riportata mette a confronto tre epistole autografe di Allori (Roma 1559, Firenze 1571 e Firenze 1578²⁴) con le redazioni A-E dei *Ragionamenti*.

Roma, 1559	Firenze, 1571	Firenze, 1578	Ms. A	Ms. B
	/			
/		/		
	/	Gratia		
		Farà	Farvi	Farmi
	/	/		

(2. Griglia per confronto grafie, parte 1)

²⁴ Roma 1599: lettera a Cosimo I, 29/12/1559. Firenze 1571: lettera a Pietro Usimbardi, 8/10/1571. Firenze 1578: lettera ad Antonio Serguidi, 27/11/1578. Riproduzioni digitali dei documenti sono disponibili sul portale EpistolArt, all'indirizzo: web.philo.ulg.ac.be/epistolart_bd/.

Ms. C	Ms. D	Ms. E
		Fare

(3. Griglia per confronto grafie, parte 2)

Nella griglia sopra riportata emergono in modo eloquente le somiglianze tra le grafie con le quali sono vergati sia i codici A-E, sia le tre epistole. Bisogna osservare, in particolare, come le redazioni A²⁵ e B siano più trascurate nella grafia e ricche di abbreviazioni, rispetto

²⁵ Il ms. A, a differenza degli altri, è vergato in una grafia minutissima e con un inchiostro molto chiaro; i nomi degli interlocutori del dialogo e le intestazioni, che contrassegnano il variare delle «giornate» nelle quali i ragionamenti sono suddivisi, sono distinti solo parzialmente dal testo principale.

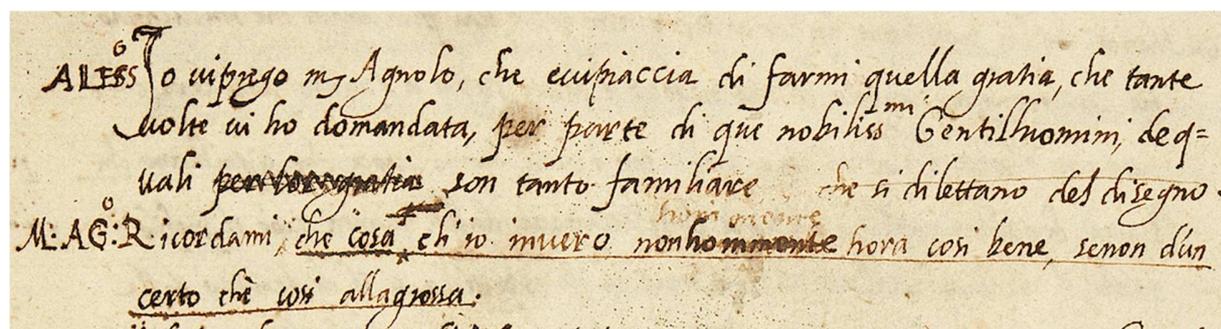
alle redazioni C-E. Tuttavia, per quanto in C e D si osservi già una maggiore attenzione nella cura del tratto, solamente il ms. E registra una bassa incidenza di correzioni e cancellature, distinguendosi per questo aspetto dalle travagliate redazioni che lo precedono.

Il manoscritto F, pensato per una destinazione pubblica²⁶, è contrassegnato da una grafia corsiva ricca di abbellimenti, divergente in tal senso rispetto a quella dei mss. A-E, redatti a uso privato. Si riproduce dunque uno *specimen* dell'incipit di F, che sarà poi seguito da quelli degli altri manoscritti, per agevolare ulteriori confronti. In conclusione, si presenterà una rassegna delle intestazioni di ogni singolo codice, vergate, tranne che per il ms. A, in una grafia a lettere capitali che si mantiene omogenea fino al ms. F compreso.

Confronto degli incipit (mss. F, D, C, B, A, E)



(4. Incipit ms. F, c. 1r)



(5. Incipit ms. D, c. 56r)

²⁶ Nonostante sia latore di una versione comunque parziale dell'opera. Alla c. 20r, infatti, è presente il solo incipit del «ragionamento secondo» del «libro secondo» dei *Ragionamenti*, che rimangono dunque incompiuti. Ragione in più per ripercorrerne la genesi.

ALESS: Io uisego m' Agnolo, che eui piaccia farmi quella gratia, che tante uolte ui ho domandata, per parte di quelli genti'huomini; i quali tanto desidero di seruire, che si chetano del' Disegno,

MAGN: Ricordami che cosa ch'io in uero non mi ricordo, senon d' un certo, che generalmente cosi alla grossa.

(6. Incipit ms. C, c. 80r)

il non mi haueu uisto parechi giorni sono
AL: L' essere stato parechi giorni senza uederu mi haueua messo non so, che, di gelosia nel capo e dauami ~~come si dice~~ ^{non} poco dimontello, e dubitaua mello, che uoi non foste ingrossati col fatto mio; cagionato, non dimeno da l' hauermi uoi tante uolte pregato, chio douesse mostraru qual, che regola per la quale uoi poteste intendere, et imparare di disegnar: ma come sapete di quante uolte

(7. Incipit ms. B, c. 33r)

AL: L' essere stato, parechi giorni senza uederu mi haueua messo non so che di gelosia nel capo, e dauami come si dice un' poco di dimontello e dubitaua mello, che uoi non foste ingrossati col fatto mio, cagionato non dimeno dal hauermi uoi tante uolte pregato chio douesse mostraru qual che regola per la quale uoi poteste intendere et imparare di disegnar: ma, come sapete di quante

(8. Incipit ms. A, c. 66r)

Aless: Senla chio in dich' alio m^o Agnolo, deute benissimo accorgervi quello che
significan; il uenirui in m^o anni con questi fogli; et alio ordini per disegnare,
che quanto p^ori all' disegno di loro^{ne} uen' ho mostri sp^ossimo, et oness^o spesso ~~uena~~ in q
hanno discorso con noi, per saper a questo non cubere in alio, sapendo la m^o
e neg^o la buona soddisfazione che ui ha dato l'acquisa, che ha^o fatto, che son^o uento, che
con molto piu prontezza di homino, in pratica seputare, p^o auor uor no' p^ou^o i

(9. Incipit ms. E, c. 22r)

Confronto delle intestazioni (mss. F, D, C, E, B, A)

IL PRIMO LIBRO
DE RAGIONAMENTI DELLE REGOLE
DEL DISEGNO D'ALESSANDRO ALIORI
CON M. AGNOLO BRONZINO
RAGIONAMENTO PRIMO

(10. Intestazione ms. F, c. 1r)

IL PRIMO LIBRO
DE RAGIONAMENTI DELLE REGOLE
DEL DISEGNO D'ALESSANDRO
ALLORI CON M. AGNOLO
BRONZINO

(11. Intestazione ms. D, c. 56r)

IL PRIMO LIBRO DE
RAGIONAMENTI DELLE REGOLE
DEL DISEGNO D'ALESSANDRO
ALLORI CON M. AGNOLO
BRONZINO

(12. Intestazione ms. C, c. 80r)

IL SECONDO LIBRO DE RAGIONAMENTI
DELLE REGOLE DEL DISEGNO D'
ALESSANDRO ALLORI CON
M. AGNOLO BRONZINO

(13. Intestazione ms. E, c. 22r²⁷)

RAGIONAMENTO PRIMO
M. VINCENTIO ACCIAIOLI, M. SIMONE TORNABUONI
& ALESSANDRO ALLORI.

(14. Intestazione ms. B, c. 80r)

²⁷ Come si è detto, il ms. E è un diretto proseguimento di D, pertanto non contiene «il primo libro de' ragionamenti».

Diego primo. m^s S^{no} m^s Vin^{to}. et Alex^o.

(15. Intestazione ms. A, c. 66r)

Typeset RECEPTIO Academic Press
Printed in Kensington, London
March 2021