**TRA LODE E VITUPERIO**

*Il trionfo poetico del Perseo*

Nell’autobiografia di Benvenuto Cellini, il trionfo che aveva accolto il *Perseo* in occasione del suo primo disvelamento pubblico, nella primavera del 1554, è oggetto di un racconto tanto dettagliato quanto nostalgico.[[1]](#endnote-1) L’autore precisava come fosse stato il duca Cosimo a richiedere che la statua venisse esposta, prima ancora dell’ultima rifinitura, al giudizio del pubblico fiorentino, il cui entusiasmo per la scultura aveva quindi trovato espressione in un flusso inarrestabile di poesie celebrative. Dopo aver menzionato i molti sonetti e componimenti in greco e latino che gli umanisti dello Studio di Pisa appesero alla struttura lignea che aveva protetto e nascosto il lavoro, Cellini rilevava quanto fossero stati soprattutto gli elogi di altri artisti operanti sulla scena medicea a rincuorarlo delle tribolazioni vissute alla corte fiorentina, e a dargli qualche speranza che i propri rapporti con il signore della città potessero finalmente migliorare.[[2]](#endnote-2) In quella che lo scrittore descriveva come una sfida a congegnare l’encomio più alto, a distinguersi erano state le lodi di Jacopo Pontormo, forse affidate all’oralità di versi all’improvviso,[[3]](#endnote-3) e soprattutto quelle del Bronzino. Oltre ad appendere quelli che Cellini asserisce essere stati “parecchi” testi in lode dell’opera, il pittore-poeta aveva fatto recapitare quelle raffinate liriche a casa dello stesso creatore del *Perseo*, per il tramite di un giovanissimo Alessandro Allori.[[4]](#endnote-4)

Il racconto proseguiva evidenziando come il signore di Firenze, pur di fronte a quelle manifestazioni di entusiasmo, avesse sostenuto che il pubblico cittadino avrebbe certamente rilevato qualche difetto del *Perseo*, una volta che l’opera fosse stata del tutto terminata. Secondo l’autore, a imbeccare Cosimo era stato Baccio Bandinelli, che aveva malevolmente ricordato al duca le pungenti critiche già piovute sull’*Incredulità di San Tommaso* del Verrocchio e persino sul *David* di Michelangelo, oltre che gli “infiniti et vituperosi sonetti” che avevano accolto il suo *Ercole e Caco* (1534).[[5]](#endnote-5) Dopo il resoconto della nuova ovazione con cui i fiorentini risposero al definitivo svelamento della statua, la ricostruzione di uno scambio con Cosimo offriva all’autore la possibilità di rimarcare quale speciale onore fosse stato ricevere, per il *Perseo*, gli elogi dai migliori artisti e soprattutto versi encomiastici come quelli del Bronzino:

Allora io dissi: “Signor mio, Vostra Eccellenzia illustrissima m’ha dato facultà che io ho fatto innella maggiore Scuola del mondo una grande et dificilissima opera, la quale m’è stata lodata più che opera che mai si sia scoperta in questa divinissima Scuola; et quello che più mi fa baldanzoso si è stato, che quegli eccellenti uomini, che conoscono et che sono dell’arte, com’è ’l Bronzino pittore, questo uomo s’è affaticato et m’ha fatto quattro sonetti, dicendo le più iscelte et gloriose parole, che sia possibil di dire; et per questa causa, di questo mirabile uomo, forse s’è mossa tutta la città a così gran romore [...].[[6]](#endnote-6)

Questi passaggi dell’autobiografia celliniana si fondano su un medesimo snodo argomentativo. Esposto al pubblico cittadino al fine di carpirne il parere, il *Perseo* era andato incontro a una vera e propria acclamazione universale. Esso era così riuscito a raccogliere una messe di quel genere di elogi in versi da parte dei letterati in cui tanti scrittori di età rinascimentale, sulla scorta di illustri *auctoritates* classiche, individuavano la massima consacrazione possibile dell’operato di un artefice, quella che avrebbe permesso alle sue pereunti opere di pittura o scultura di conseguire una gloria immortale.[[7]](#endnote-7) Ma il bronzo di Piazza della Signoria aveva, secondo il suo creatore, ottenuto un riconoscimento ancora più difficile e significativo: quello del plauso e persino dell’omaggio in versi di “eccellenti uomini, che conoscono e che sono dell’arte.” I componimenti che Bronzino e altri qualificati esponenti della scena artistica fiorentina avevano composto in lode dell’opera venivano in questo modo presentati quale riprova ultima dell’eccezionale qualità di quella creazione.

Sebbene questo non sia stato finora rilevato dagli studi, il valore che l’autore attribuisce a questa speciale categoria di poesie encomiastiche per il *Perseo* si lega a un dibattito critico di lungo corso nella prima età moderna: quello in merito a quale genere di pubblico fosse supremo titolare del giudizio in materia di opere d’arte, e alle conseguenti delimitazioni di competenze che venivano riconosciute alle diverse categorie di spettatori. Prima di analizzare i versi con cui pittori, scultori e medaglisti di ambito mediceo elogiarono il *Perseo*, è dunque importante chiarire quali fossero i presupposti ideologici sulla base dei quali essi potevano assurgere alla funzione che la *Vita* riconosce loro. L’indagine permetterà, fra l’altro, di registrare le aporie esistenti tra il piano della riflessione teorica rinascimentale intorno alla legittimità del giudizio estetico e la realtà del giudizio che quei componimenti formulavano.

*Popolo, intendenti, artisti: i diversi spettatori del bronzo di piazza*

Nel ricostruire i significati sottesi al racconto celliniano del trionfo poetico del *Perseo*, occorre innanzitutto segnalare come il testo descriva una scultura che aveva superato appieno il genere di vaglio critico che, nel *De Pictura*, Leon Battista Alberti aveva raccomandato per ogni nuova creazione pittorica. Le parole con cui il duca sollecitava, per il bronzo non ancora giunto all’ultima finitura, un’esposizione pubblica “per vedere quel che ne dice ’l popolo,” corrispondevano ad esempio all’invito a esporre le proprie incompiute opere al giudizio della moltitudine, che l’umanista quattrocentesco aveva rivolto ai pittori. Chiamati a seguire l’esempio pliniano di Apelle, abituato a nascondersi dietro le proprie tavole per ascoltare le opinioni che di quelle avessero dato i passanti,[[8]](#endnote-8) questi erano da Alberti esortati a non temere le infondate critiche di invidiosi e biasimatori, ed anzi ad accogliere eventuali censure come strumento necessario a individuare ed emendare eventuali difetti delle proprie opere. Ad accomunare il trattato umanistico alla costruzione retorica dei citati passaggi dell’autobiografia di Cellini non era però solo questa insistenza sull’opportunità di esporre l’opera d’arte al giudizio popolare. Un ulteriore elemento di continuità risiedeva nella differenziazione stabilita tra le opinioni di una moltitudine professionalmente indistinta e i pareri di chi invece possedeva competenze specifiche in materia di arti figurative. Secondo Alberti era infatti quest’ultimo il genere di valutazione cui l’artefice doveva attribuire maggiore importanza, visto che esso sarebbe stato meglio in grado di indicargli come perfezionare il suo lavoro. Così suonavano tali raccomandazioni nella traduzione italiana a stampa di Lodovico Domenichi (Venezia 1547), che rese accessibile il *De Pictura* a un pubblico ben più esteso di quello che aveva potuto leggere l’opera nella sua redazione latina:[[9]](#endnote-9)

mentre che si fa il lavoro s’ha da lasciare entrare et udire tutti quei, che vogliono vedere. Perché in questo modo l’opera del pittore sarà grata a la moltitudine. Non rifiuti dunque la censura, e ’l giudicio de la moltitudine, mentre ch’egli anchora può sodisfare a le opinioni. Dicono, ch’Apelle era usato di stare ascoso dietro a una tavola, accioché quei, che vedevano, più liberamente potessero dire, et egli più honestamente ascoltare i difetti de l’opera sua. Voglio dunque, che i nostri pittori odano spesso, et domandino in palese a ogniuno quel, che loro ne pare: percioché questo giova a certe cose, et a guadagnare anchora la gratia al pittore [...]. Et alhora non s’ha d’haver paura, che il giudicio de i biasmatori, et de gli invidiosi possa alcuna cosa levare a le lode del pittore. Percioché chiara, et celeberrima è la lode del pittore, et l’opra istessa ben dipinta ha testimonio seco, che ragiona. Ascolti dunque ogniuno; et fra se medesimo consideri egli prima, et emendi la cosa. Finalmente quando havrà ascoltato ogniuno ubbidisca a quei, che piu sanno.[[10]](#endnote-10)

Una simile gerarchia componeva delle tensioni che già il mondo antico aveva fatto emergere in merito a quali fossero gli osservatori pienamente legittimati a esprimersi sulle creazioni di pittori, scultori e architetti. Come ha ricordato David Summers, Alberti derivava l’idea che anche i non addetti ai lavori possedessero capacità naturali di giudizio artistico soprattutto da Cicerone.[[11]](#endnote-11) Nel *De Oratore*, l’autore aveva ad esempio rilevato come il grosso divario che separava il *doctum* dal *rudem* nella capacità di operare, in ambito musicale e non solo, si riducesse a una minima differenza quanto a capacità di valutare i frutti di tale competenza operativa.[[12]](#endnote-12) Sulla base dello stesso assunto, argomentava un passaggio del primo libro del *De Officis*, i pittori, scultori e poeti sceglievano di far giudicare le proprie creazioni da un pubblico generico, che sarebbe comunque stato capace di segnalarne eventuali difetti.[[13]](#endnote-13)

Occorre anche aggiungere che la preminenza che il *De Pictura* attribuiva al parere di coloro “che più sanno” temperava queste posizioni di matrice ciceroniana con quelle di altre *auctoritates* antiche.[[14]](#endnote-14) Alberti reinterpretava infatti l’idea di una universale capacità di giudizio in materia artistica senza ignorare quelle riflessioni, condensate in forma aforistica in alcuni brani di Quintiliano, Plinio il Giovane e San Girolamo, secondo cui solo agli artisti spettava invece esprimersi intorno alle opere d’arte.[[15]](#endnote-15) Rilevanti a questo riguardo erano anche delle considerazioni presenti nel trentacinquesimo libro della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio. Tale era ad esempio il passaggio in cui il pittore Nicofane veniva ricordato per una certa “diligentia, quam intellegant soli artifices.”[[16]](#endnote-16) Di analogo tenore era un’annotazione che chiosava il racconto della celebre contesa tra Apelle e Protogene in merito a chi fra i due avesse disegnato la linea più sottile. Riferendo come il secondo artista, riconosciutosi sconfitto, avesse lasciato ai posteri la prova della superiorità dell’avversario, Plinio aggiungeva che quel quadro era motivo di stupore per tutti gli spettatori, ma in modo particolare per gli artisti. Il commento dava così a intendere come fosse soprattutto quest’ultimo il pubblico in grado di comprendere e apprezzare il virtuosismo di Apelle – un’idea che Giorgio Vasari avrebbe sviluppato in molti dei suoi aneddoti delle *Vite*.[[17]](#endnote-17)

Nel corso dei circa centotrenta anni che separano il trattato di Alberti dall’autobiografia di Cellini, altri artefici avevano in effetti risolto nel senso di una contraddizione insanabile la differenza tra il parere di coloro che esercitavano le arti del disegno e l’opinione di un pubblico di non addetti ai lavori. Ricorrendo alle categorie messe a punto da Pierre Bourdieu nella sua analisi del contesto in cui Flaubert scrisse *L’educazione sentimentale*, si potrebbe anzi dire che questi pittori e scultori rinascimentali avessero ben rilevato quanto inconciliabili possano essere i due fondamentali principi di gerarchizzazione di ogni campo culturale: quello esterno che tende a far coincidere la preminenza di un artista o uno scrittore col suo successo presso i profani, e quello interno che al contrario attribuisce il massimo di consacrazione possibile ad artefici e letterati riconosciuti come eccellenti dai loro pari, e che anzi ricavano parte del loro prestigio dalla scelta di non assecondare le aspettative estetiche del grande pubblico.[[18]](#endnote-18)

Su un’irriducibile inconciliabilità tra il giudizio degli artisti e quello di tutti gli altri spettatori aveva ad esempio insistito, nei primissimi anni del sedicesimo secolo, Leonardo da Vinci. In uno dei precetti confluiti nel *Libro di Pittura*, egli osservava come quei pittori che volevano soddisfare osservatori non qualificati finivano col realizzare delle opere manchevoli proprio in quegli aspetti (la resa degli scorci e quella del rilievo della figura) che più contraddistinguevano una pittura eccellente. A suo dire, scopo dell’artista doveva quindi essere conquistare l’approvazione dei più capaci tra i propri colleghi, unici in grado di valutare con cognizione di causa il suo lavoro.[[19]](#endnote-19) Secondo la testimonianza di Francisco de Hollanda, anche Michelangelo avrebbe del resto sentenziato in modo simile “that a man cannot attain excellence if he satisfy the ignorant and not those of his own craft.”[[20]](#endnote-20) Queste istanze di radicale svalutazione del giudizio di coloro che non professavano le discipline del disegno avevano poi trovato agguerriti propugnatori anche nella Firenze cosimiana. Nella sua lettera in risposta all’inchiesta del Varchi sul paragone, Francesco da Sangallo polemizzava ad esempio contro il credito fornito alle opinioni di un pubblico privo di formazione specifica nella pratica artistica, oltre che spesso moralmente viziato da malevolenza e invidia.[[21]](#endnote-21) Né questa posizione rimaneva un appannaggio esclusivo di artisti desiderosi di rivendicare ai propri ranghi professionali il monopolio del giudizio legittimo intorno alle opere d’arte, e più in generale di ogni discorso critico intorno a questioni artistiche. Due anni dopo lo svolgimento dell’inchiesta varchiana sul paragone, a ripetere simili idee sarebbe stato Anton Francesco Doni, poligrafo fiorentino che grazie all’assidua frequentazione di figure quali Baccio Bandinelli e Giovann’Angelo Montorsoli aveva anche maturato una qualche competenza da disegnatore.[[22]](#endnote-22) Assumendo a implicito bersaglio polemico proprio l’umanista delle *Due Lezzioni*, il suo libro su *Il Disegno* metteva infatti in scena un dialogo in cui Arte e Natura ribadivano la necessità che a parlare di scultura e pittura fossero soltanto coloro che quelle attività esercitavano di mestiere.[[23]](#endnote-23)

Sullo sfondo di questi dibattiti, la posizione che Cellini assumeva nel resoconto autobiografico dell’accoglienza del *Perseo* risultava, per una volta, relativamente moderata. Facendo propria l’idea albertiana che alle valutazioni dell’opera d’arte provenienti da periti e imperiti dovesse essere conferito un credito diverso, egli si discostava infatti da quei pittori e scultori cinquecenteschi che avevano drasticamente limitato la validità del giudizio artistico del pubblico di non professionisti. Il nodo problematico che il *De Pictura* non affrontava era però in cosa le opinioni di quelle due categorie di spettatori si differenziassero. Mutuando le espressioni celliniane, l’opera di Alberti non chiariva in altri termini dove specificamente risiedesse la superiorità dello sguardo degli “eccellenti uomini, che conoscono e che sono dell’arte” rispetto a quello dei semplici cittadini o dotti umanisti che avevano esaltato in versi il *Perseo*. Pochi anni prima della stesura della *Vita*, un altro trattato aveva nondimeno messo a punto una risposta a tale genere di problema che altri teorici d’arte avrebbero in seguito accolto e sviluppato.

Nel *Dialogo della pittura* di Lodovico Dolce (1557), i personaggi di Pietro Aretino e Giovan Francesco Fabrini dibattevano a lungo sul tema della specifica legittimità del giudizio estetico delle diverse categorie di pubblico delle opere di pittura: un dibattito che scaturiva dal dubbio, manifestato dal secondo interlocutore, “se uno, che non sia pittore, è atto a far giudicio di pittura.”[[24]](#endnote-24) Da parte sua, il personaggio del ‘flagello dei principi’ rivendicava la validità delle opinioni in materia artistica di un pubblico popolare, ma soprattutto di quei letterati che le *Vite* torrentiniane di Vasari avevano qualificato come “intendenti” in quanto capaci di “intendere” qualità come lo stile, le proporzioni, l’ordine e il decoro delle creazioni figurative.[[25]](#endnote-25) Nel ragionamento dell’Aretino, l’unico discrimine che separava lo sguardo di tali spettatori, educati allo studio delle antichità e delle opere dei migliori artisti moderni, da quello di coloro che esercitavano la pittura era la “cognizione di certe minutezze, di che non avrà contezza un altro che pittore non sia.”[[26]](#endnote-26) In ogni caso, proseguiva il suo discorso riprendendo il *refrain* desunto dal *De Oratore*, quelle competenze specialistiche di ordine tecnico che avevano un peso decisivo nell’aspetto operativo dell’attività artistica risultavano di marginale importanza in sede di giudizio.[[27]](#endnote-27)

Nel momento in cui Cellini costruiva il suo racconto autobiografico della ricezione del *Perseo*, anche a Firenze si era affermata l’idea che la differenza fondamentale esistente tra la capacità di giudicare la pittura e scultura degli artisti e quella degli intendenti risiedesse nella piena comprensione del dettaglio tecnico-operativo. Nello specifico, ad essere evidenziato era soprattutto il fatto che solo gli artefici riuscissero a comprendere la problematica materiale o realizzativa – la “difficultà,” secondo una categoria critica mutuata da Quintiliano – cui l’opera era riuscita a dare soluzione.[[28]](#endnote-28) A questo genere di comprensione quelle due classi di spettatori potevano poi certo attribuire un rilievo completamente diverso. Per Cellini quella dei “bellissimi segreti e mirabili modi” della pratica dell’oreficeria e della scultura era così una dimensione talmente fondamentale da ispirare la stesura di un ambizioso testo tecnico-didascalico come i *Due Trattati* (1565-1568) – un’impresa, secondo l’autore, possibile solo a chi esercitasse in prima persona le due arti.[[29]](#endnote-29) L’autore rinveniva poi nel possesso di simili competenze tecnico-operative anche il requisito necessario a intervenire in dibattiti come quello sul paragone tra pittura e scultura. In un battagliero sonetto composto in occasione del nuovo divampare della disputa, innescato dall’allestimento delle esequie fiorentine di Michelangelo (1564), lo scultore dichiarava ad esempio che gli unici legittimati a esprimersi intorno alla contesa erano i “dotti in tal arte.” Quelli che l’autore bollava come “pedanti” e “filosofanti”, detentori di un sapere umanisticamente maturato sui libri, avrebbero infatti ignorato quale fosse il valore specifico dell’esercizio della scultura, da lui connesso a una familiarità diretta con i materiali e i ferri del mestiere.[[30]](#endnote-30) Bersaglio del Cellini era in questo caso il luogotenente dell’Accademia del Disegno don Vincenzio Borghini, ideatore (assieme al Vasari) di quegli apparati funebri per Buonarroti che avevano simbolicamente affermato la preminenza della pittura sulle arti plastiche. Dal canto suo, nella *Selva di Notizie* (1564), Borghini sosteneva che gli intendenti fossero in effetti le sole persone culturalmente qualificate a esprimersi nei dibattiti di ordine artistico, fatto salvo che nelle discussioni “delle particularità del’arte, di certe dificultà e particulari intelligenzie de l’arti” che attenevano alla pratica diretta di pittura e scultura.[[31]](#endnote-31) Pittori e scultori erano da lui riconosciuti come i soli che potessero esprimersi intorno a simili questioni, che tuttavia egli liquidava come “sottigliezze” di poco conto.[[32]](#endnote-32)

Divisi intorno al rilievo da assegnare all’intelligenza dell’aspetto tecnico-operativo del fare artistico, lo scultore del *Perseo* e il luogotenente dell’Accademia del Disegno erano insomma accomunati dalla convinzione che proprio quel genere di discernimento fosse prerogativa degli artefici. Considerato come tali coordinate teoriche orientino la narrazione celliniana della trionfale accoglienza che il pubblico dei profani e degli artisti aveva riservato al bronzo della Loggia dei Signori, sarebbe lecito aspettarsi che le poesie celebrative dedicate a quell’opera riflettessero il diverso gradiente di competenza realizzativa dei loro autori. Ci si potrebbe in altre parole aspettare che le liriche composte da pittori e scultori attivi sulla scena medicea esprimessero quel genere di giudizio, tecnicamente avvertito in quanto fondato su una pratica diretta dell’arte, in cui agli occhi del Cellini risiedeva il riconoscimento supremo della qualità del *Perseo*. Come si vedrà, il tipo di elogio che quei testi formulavano toccava invece solo tangenzialmente, attraverso allusioni mediate dall’alto tasso di letterarietà, simili problematiche. Ciò nonostante, in diversi casi l’encomio che essi esprimevano non mancava di fare riferimento alla comune estrazione professionale di celebrante e celebrato, e più in generale di sviluppare motivi almeno in parte irriducibili alla topica alla base dei versi celebrativi scritti da umanisti e altri spettatori che non esercitavano le arti del disegno.

*I versi degli artisti in lode del* Perseo

Fra i componimenti in elogio del più celebre bronzo celliniano, sono a noi pervenuti quattro o cinque testi a firma di artefici operanti sulla scena medicea.[[33]](#endnote-33) Ai due sonetti del Bronzino, a detta del creatore del *Perseo* parte di una più ampia serie di liriche encomiastiche composta dal pittore, si sommano infatti le poesie degli orefici, medaglisti e scultori Domenico Poggini e Cesare da Bagno. Alla medesima circostanza del disvelamento della statua di Piazza della Signoria risale poi assai verosimilmente il sonetto, privo di espliciti riferimenti a quell’opera ma allineato ai toni celebrativi utilizzati per essa dagli altri artisti-poeti fiorentini, del fonditore di metalli e scultore in bronzo Zanobi Lastricati.[[34]](#endnote-34) In quanto prodotti di artisti che in diversi casi erano stati allievi o collaboratori del Cellini, o che, come Bronzino, erano allo scultore del *Perseo* uniti da una solida comunanza di ideali estetici, esse rispondevano innanzitutto a una delle funzioni primarie dei testi che circolavano manoscritti nella prima età moderna, quella “of bonding groups of like-minded individuals into a community, sect or political faction, with the exchange of texts in manuscript serving to nourish a shared set of values and to enrich personal allegiances.”[[35]](#endnote-35) Attraverso l’elogio poetico al bronzo di piazza, questi versi tracciavano insomma sodalizi di gusto e di pratica dell’arte, affermando l’adesione dei loro autori al genere di linguaggio figurativo incarnato dall’opera.

Tale adesione venne però declinata in maniera diversa dai vari autori: si consideri in prima istanza l’epigramma di Cesare da Bagno *Dovea ben porsi di Perseo il segno*. Caso unico nell’ambito delle rime in elogio del bronzo celliniano, la poesia è la versione italiana di un componimento latino composto in occasione del disvelamento dell’opera, i distici elegiaci *Debuerat Persei signum coelestia poni* dell’oggi sconosciuto Andrea Anguli.[[36]](#endnote-36) Discendente di una ricca famiglia che aveva dato a Santa Maria in Bagno, sua terra di origine in Romagna, personalità notabili di medici e notai, Cesare da Bagno metteva quindi a frutto una competenza linguistica quale traduttore dal latino umanistico tutt’altro che comune fra gli artisti del tempo.[[37]](#endnote-37) A essere degno di nota è però soprattutto il genere di poesia che egli sceglie di rendere in volgare. Il testo di Anguli, che si apriva interpretando il bronzo della Loggia dei Signori come trasposizione terrena della costellazione in cui Perseo era stato trasformato per via della sua gloria, celebrava infatti il committente più che l’artefice della scultura. Nel componimento, l’autore rilevava sì come Firenze fosse debitrice a Cellini di un’opera che svelava agli uomini le occulte forme del cielo, ma soltanto dopo aver sottolineato che il maggiore debito della città era quello verso il signore che col suo generoso mecenatismo (“con l’oro”) aveva reso possibile la creazione del *Perseo*. L’esaltazione della munifica committenza di una creazione pittorica o scultorea è un tratto ben attestato nel quadro della poesia rinascimentale sull’arte,[[38]](#endnote-38) ma il fatto che Cesare da Bagno scegliesse di tradurre un epigramma incentrato su questo motivo risponde in parte forse alla sua volontà di ingraziarsi, con mezzi diversi da quelli della propria principale professione, il favore del signore di Firenze. La posizione dell’artista sulla scena medicea era del resto all’epoca piuttosto precaria. Dopo essersi formato presso la bottega del Tribolo ed aver ricevuto alcune commissioni ducali per portare a termine lavori rimasti interrotti alla morte del maestro (1550), Cesare aveva lavorato come salariato del Cellini proprio nella fase conclusiva della realizzazione del *Perseo*. Tra il febbraio e l’aprile del 1554 egli aveva infatti percepito un compenso in qualità di scultore per aver lavorato al bassorilievo della *Liberazione di Andromeda*.[[39]](#endnote-39) Il completamento di quell’incarico lasciò però l’artista privo di prospettive di impiego e ansioso di entrare a far parte del già affollato novero di scultori, medaglisti e orefici al servizio di Cosimo. Come avrebbe ricordato egli stesso anni dopo, scrivendo un’accorata lettera al signore di Firenze in cui chiedeva di poter rientrare al suo servizio, nessuna manifestazione della propria fedeltà medicea e dei propri molteplici talenti – compreso, evidentemente, quello di traduttore dell’epigramma panegiristico dell’Anguli – gli valse però a conquistare l’interesse o il favore di quel committente. L’assenza di commesse ducali, sottolineava l’artista, lo aveva infatti costretto ad abbandonare la città toscana per approdare infine a Milano. Né da quella città l’artista sarebbe in effetti mai tornato, visto che nel 1564 egli finì vittima dell’agguato di un rivale.[[40]](#endnote-40)

Se attraverso la sua traduzione Cesare da Bagno aveva quindi cercato anche un modo per ingraziarsi il committente del *Perseo*, più direttamente incentrati sull’encomio della scultura erano i due sonetti composti da Agnolo Bronzino.[[41]](#endnote-41) Oltre ad essere il solo tra gli autori di versi scritti in lode del bronzo a venire nominato nella *Vita*, Bronzino fu in effetti anche l’unico poeta cui, in quella circostanza, Cellini rispose per le rime, a testimonianza della speciale considerazione in cui lo scultore teneva il collega pittore.[[42]](#endnote-42) Gli aspetti caratterizzanti della sua seconda lirica (*Ardea Venere bella e lui che ’n pioggia*), quali la locuzione particolarmente artificiosa e soprattutto il fatto che essa proponga un’eziologia mitologica alternativa per il soggetto dell’opera celliniana, sono già stati oggetto di un’approfondita e penetrante disamina,[[43]](#endnote-43) il che esenta dal dovere qui occuparsene in dettaglio. Ad oggi sono invece passate sotto silenzio le categorie critiche su cui si fonda l’encomio che Bronzino formula nel primo dei suoi testi, un sonetto (*Giovine alter ch’a Giove in aurea pioggia*) che si apre evidenziando come la gloria conquistata da Perseo grazie alle sue imprese fosse stata ulteriormente accresciuta dalla statua che era andata ad adornare le rive d’Arno e una loggia già ricca di eccellenza artistica come quella di Piazza della Signoria.[[44]](#endnote-44) Portato a nuova vita dal bronzo celliniano ‒ proseguiva quindi il poeta ‒ l’eroe antico manifestava ora valore oltre che grazia e bellezza, e direttamente a lui si rivolgeva l’autore in chiusura di sonetto, invitandolo ad occultare lo sguardo pietrificante dell’ammaliante Medusa.

Se l’elogio della qualità estetica dell’opera e soprattutto quello del manufatto artistico “più che mai vivo” declinano due fra i motivi più topici nell’ambito della poesia rinascimentale di argomento artistico,[[45]](#endnote-45) meno corrente è il terzo fuoco concettuale della lode bronziniana del *Perseo*: quello che sottolinea come l’altèro giovane immortalato da Cellini manifestasse agli spettatori tutta la *virtus* guerresca di cui l’eroe aveva dato prova nei suoi tanti “alti, e gloriosi [...] gesti.” Simile costellazione di idee è degna di nota perché largamente sovrapponibile a quella che la *Vita* torrentiniana di Donatello aveva mobilitato per celebrare un’opera presentata come vertice assoluto della moderna statuaria in marmo. Vasari aveva infatti esaltato il *San Giorgio*, realizzato dallo scultore quattrocentesco per una delle nicchie della chiesa fiorentina di Orsanmichele, come una “figura [...] vivissima e fierissima, nella testa della quale si conosce la bellezza nella gioventù, l’animo et il valore nelle armi, una vivacità fieramente terribile.”[[46]](#endnote-46) Nel ripercorrere le categorie estetiche su cui l’aretino aveva fondato il suo encomio dell’eroica statua donatelliana, la lirica del Bronzino anticipava in effetti anche le direttive su cui si sarebbe sviluppato il più articolato discorso critico che il Cinquecento fiorentino produsse su una creazione scultorea. Nel trattato *Eccellenza della statua del San Giorgio di Donatello Scultore Fiorentino*, pubblicato nel 1584 ma già completato nel 1571, Francesco Bocchi avrebbe infatti individuato nel possesso delle tre qualità della “vivacità”, della “bellezza” e del “costume” il presupposto necessario affinché una statua potesse essere ritenuta perfetta – perfezione che l’autore reputava raggiunta in sommo grado soltanto dallo stesso Donatello e da Michelangelo.[[47]](#endnote-47) Bocchi avrebbe anzi dedicato un’approfondita disquisizione di impronta aristotelica a queste tre categorie critiche, che egli identificava rispettivamente come una forma di vivace movimento e di capacità di restituire forza e dinamismo dell’azione, come l’unione armoniosa e aggraziata delle parti nel corpo umano e nella sua resa figurativa, e infine come capacità di manifestare nei tratti esteriori la disposizione permanente dell’animo del soggetto e non semplicemente le sue perturbazioni passeggere.[[48]](#endnote-48) Che Bronzino imposti il suo elogio lirico del *Perseo* sulle stesse direttive della lode vasariana del *San Giorgio*, incardinandosi su una triade di concetti cui il trattato di Bocchi avrebbe dato sistematicità e ampiezza di riferimenti teorici, è in questo senso indicativo di quanto profonda potesse essere, nella seconda metà del Cinquecento, l’osmosi tra i linguaggi della critica d’arte e della lirica che assumeva a proprio soggetto opere di pittura o scultura. E se più volte gli studi hanno indicato come, ad esempio, le *ekphraseis* celebrative delle *Vite* dell’aretino attingessero spesso a *topoi* di larghissimo corso nella produzione poetica antica e rinascimentale sulle immagini,[[49]](#endnote-49) è forse altresì vero che lo scambio tra lingua della poesia e della prosa potesse funzionare in senso bidirezionale. La mutuazione di una griglia concettuale vasariana permetteva del resto a Bronzino di suggerire, come fecero anche altri poeti che cantarono il *Perseo*, che il bronzo di piazza potesse reggere al difficile confronto con la suprema arte di Donatello, ma spostando implicitamente l’asse del paragone dalla *Giuditta e Oloferne* di piazza della Signoria al *San Giorgio* di Orsanmichele.[[50]](#endnote-50)

Il gusto per la locuzione difficile e artificiosa, che caratterizza i sonetti del Bronzino sul *Perseo* e che suscitava l’ammirazione del destinatario per quei versi che “dicevano tanto bene, con quel [...] bel modo, il quale è rarissimo,”[[51]](#endnote-51) informa anche la lirica che Domenico Poggini compose nella medesima circostanza. Il suo sonetto *Sì come ’l ciel di vaghe stelle adorno* presenta, in effetti, una densità tanto sintattica quanto metaforico-concettuale difficile da penetrare. Nell’arco di un unico periodo, l’autore istituiva qui un confronto tra l’atto creativo dello scultore del *Perseo* e il processo emanativo con cui – secondo una visione cosmologica di origine neoplatonica e larga fortuna medievale – il cielo avrebbe fatto discendere le sue virtù sulle creature nascenti. Partendo dalla constatazione che questo irraggiamento coinvolgeva in diversa misura le varie entità naturali, Poggini argomentava che gli uomini che da esso erano stati più largamente munificati potevano conquistare l’immortalità e l’ascesa ai posti più luminosi del firmamento, con un riferimento ai miti classici di catasterismo e trasformazione in astri degli eroi come lo stesso Perseo (vv. 1-8). Allo stesso modo, proseguiva il rimatore, Cellini aveva dato prova di quale straordinaria potenza possedessero tanto la stella che aveva presieduto alla sua nascita, e che lo scultore manifestava con i segni esteriori (“rai”) della sua virtù, quanto l’arte e la natura (vv. 9-11). L’artista sarebbe riuscito a fare ciò attraverso la creazione di una “grande,” “bella” e “leggiadra” statua in bronzo,[[52]](#endnote-52) che il poeta celebrava in chiusura come un’opera che Dio aveva voluto riservare alla modernità e che avrebbe fatto guadagnare al suo artefice un glorioso posto in cielo.

Particolarmente degna di nota è la distanza che il sonetto di Poggini mantiene rispetto al limitato repertorio di concetti, declinati con maggiore o minore inventività, che tipicamente sono al centro della poesia rinascimentale sull’arte: quello dell’oggetto figurativo in grado di superare la natura, dell’inganno dei sensi derivante dal carattere illusivo della creazione artistica, o ancora del superamento degli artefici antichi da parte dei moderni.[[53]](#endnote-53) La lirica dello scultore non ricorre d’altro canto neppure ai tropi associati all’“effetto-Medusa.” Essa non sfrutta, cioè, la costellazione metaforica che John Shearman ha individuato come la più frequentemente utilizzata dai poeti che cantarono il *Perseo*, giocando sul concetto dello sguardo pietrificante della Gorgone con riferimento alla presenza in piazza delle statue marmoree del *David* di Michelangelo e dell’*Ercole e Caco* di Bandinelli.[[54]](#endnote-54) Poggini seguiva invece un modello che, rielaborando diverse dottrine emanatistiche, aveva per la prima volta tracciato un parallelo fra il processo di irraggiamento e trasmissione delle virtù dai cieli agli esseri terrestri e l’atto stesso della creazione artistica. Nei versi centrali del tredicesimo canto del *Paradiso* (61-78) dantesco, San Tommaso aveva illustrato la teoria secondo cui le potenze astrali trasmettono, su impulso divino, qualità diversificate alle creature in procinto di venire alla luce sulla terra.[[55]](#endnote-55) L’argomentazione evidenziava come la materia prima di cui si componevano quelle singole realtà generate, simile a malleabile cera, recepisse in maggiore o minore misura tali influenze, e come questo fenomeno spiegasse perché gli uomini nascessero con ingegni diversi. Il passaggio proseguiva poi rilevando come di norma la disposizione dei cieli e quella della sostanza delle cose create non fossero al picco della perfezione, e come ciò impedisse di manifestarsi appieno alla luce divina che improntava all’origine quel principio plasmatore, sorta di ideale suggello. Era in questo contesto, ricco di metafore attinte dall’arte della modellazione della cera e della scultura, che interveniva il confronto esplicito con l’atto creativo di un artefice. La natura creaturale costituiva infatti, per il poeta della *Commedia*, un genere di ostacolo al raggiungimento della perfezione analogo a quello con cui si confronta l’artista, che non riesce a restituire appieno l’immagine che la sua mente ha concepito. Pur possedendo la competenza che deriva da una lunga pratica dell’arte, l’artefice descritto dai versi danteschi possiede infatti una mano che trema al momento della realizzazione dell’opera.[[56]](#endnote-56)

Nel suo sonetto, Domenico Poggini riprende non solo l’analogia artistica sviluppata nella densa argomentazione teologica e dottrinale di Dante, ma anche tutti i suoi sintagmi-chiave: quelli che si riferiscono al “ciel” che “discende” (‘irraggia,’‘fa discendere’) le sue virtù sulle creature, come pure ai due poli della “natura” e dell’“arte.” Ma come si spiega la scelta di un ipotesto come quello richiamato, tanto poco canonico nel quadro della poesia rinascimentale in elogio di opere d’arte? A orientare il rimatore fu, quasi sicuramente, l’esempio di Michelangelo. Nella lezione sul sonetto *Non ha l’ottimo artista alcun concetto*, Varchi aveva individuato nei versi del tredicesimo canto del *Paradiso* il modello fondamentale cui si ispirava la riflessione di Buonarroti sull’ottimo scultore.[[57]](#endnote-57) Il fatto stesso che Poggini riformuli l’analogia dantesca tra il processo di irraggiamento celeste delle virtù e quello della creazione artistica in un senso funzionale a esaltare la compiuta perfezione del *Perseo* pare anzi indicativo di come egli rileggesse quel modello attraverso Michelangelo. Il poeta della *Commedia* aveva infatti utilizzato quella similitudine per sottolineare l’esistenza di un divario incolmabile fra l’idea che l’artista cerca di realizzare e l’imperfezione delle sue creazioni, che necessariamente manifestano i limiti della sua “mano” umana.[[58]](#endnote-58) Il sonetto di Buonarroti si fondava invece sull’assunto, fatto proprio da Poggini nella sua lirica, che fosse possibile per uno scultore eccellente colmare quella distanza ontologica.[[59]](#endnote-59)

All’epoca in cui dedicava i suoi versi encomiastici al *Perseo*, l’artista che si era formato come orefice nella cerchia di Cellini stava completando la sua prima opera di grandi dimensioni, il *Bacco* marmoreo oggi al Metropolitan Museum di New York.[[60]](#endnote-60) Il lavoro inaugurava quello che Varchi, in un sonetto pubblicato nel 1555, descrisse come un percorso coscientemente intrapreso da Poggini sulla scorta dell’esempio celliniano, e che comportava l’abbandono dell’oreficeria in nome di un più nobile impegno nel campo della scultura.[[61]](#endnote-61) In questo senso, possiamo dire che il sonetto *Sì come’l ciel di vaghe stelle adorno* era dunque anche il tributo che un emulo dedicava a uno dei suoi maestri e più importanti modelli di riferimento.

Il motivo dell’imitazione, solo implicito nella lirica appena considerata, si fa esplicito e del tutto centrale nel sonetto che un altro ex-collaboratore di Cellini scrisse verosimilmente nella stessa circostanza del disvelamento del bronzo di piazza. L’autore del componimento è infatti quel Zanobi Lastricati che assieme al fratello Alessandro aveva preso parte alla fusione della testa della Medusa del gruppo celliniano (1548), e che dopo quella circostanza si dimostrò un sensibile imitatore del delicato linguaggio plastico del poco più anziano artista.[[62]](#endnote-62) In modo analogo a quello di Domenico Poggini, il complesso sonetto che egli compose (*Quello splendor che ’n voi chiaro riluce*) sottolinea come la luce della virtù sfolgorasse con singolare evidenza nel Cellini. A dire dell’autore, quella luminosità era anzi tale da non poter essere oscurata neppure dalle tenebre notturne, così che il rimatore dichiarava che il proprio spirito, già ridotto a “freddo smalto” e quasi pietrificato,[[63]](#endnote-63) veniva ad essere invaso dall’esaltazione al suo cospetto. La stessa luce illuminava del resto – proseguiva Lastricati con un omaggio al magistero artistico del Cellini – le strade che permettevano di imitare il dedicatario (“le vie del seguir voi.”) In chiusura di poesia veniva infine ad essere osservato come, scendendo nei regni inferiori della creazione, l’essenza di una sostanza superiore quale quella dello splendore celliniano perdesse solo una minima parte della propria potenza: facendo riferimento a un’idea diffusa nelle dottrine emanatistiche antiche e della prima età moderna, l’autore sosteneva infatti che la porzione maggiore di quel bene restasse prossima alla fonte da cui essa stessa riceveva la sua luminosità.[[64]](#endnote-64)

La rassegna dei testi evidenzia una contraddizione di fondo rispetto al quadro concettuale precedentemente delineato. Alla base della ricostruzione che Cellini diede del trionfo poetico celebratosi nella Loggia dei Signori nella primavera del 1554, e della sua sottolineatura dello speciale ruolo che i versi di altri artefici ebbero in quella circostanza, stava l’assunto critico che solo coloro che esercitavano le arti del disegno avessero gli strumenti necessari per comprendere appieno a quale genere di difficoltà tecniche l’opera avesse trovato soluzione. Di contro a simili coordinate teoriche, è facile rilevare che se tali questioni vennero probabilmente discusse a voce dagli artisti fiorentini al cospetto del bronzo celliniano, esse non lasciarono traccia nelle liriche che essi composero sull’opera.[[65]](#endnote-65) Pur evitando di ricorrere ai topoi più sfruttati del genere, i loro versi non si discostavano in questo dalle mediane espressive tipiche della coeva rimeria in lode di opere d’arte. Quella produzione tendeva infatti a evitare ogni riferimento puntuale alla *techne*, sulla scorta di un principio di astrazione che conferiva alla pittura o alla scultura celebrata un carattere perlopiù astratto e generico. Fedeli alle modalità epidittiche della lode tipiche di molti epigrammi classici sulle opere d’arte, tali versi ne condividevano infatti la propensione a cantare le creazioni figurative non nella loro materiale specificità ma in quanto universali paradigmi di eccellenza artistica: questa tendenza sublimante si inquadrava del resto entro quel generale rifiuto di ogni indugio sugli aspetti concreti della realtà che caratterizza i registri poetici aulici nella tradizione letteraria italiana di epoca premoderna.[[66]](#endnote-66) All’epoca in cui Cellini componeva la sua autobiografia, era un altro il genere poetico cui veniva demandato un giudizio attento alla concretezza dell’oggetto artistico, ivi compresi quegli aspetti tecnico-materiali che erano invece esclusi dalla sfera del dicibile della poesia “alta.” Si trattava del genere dei componimenti comici in vituperio di opere d’arte,[[67]](#endnote-67) ben familiare al creatore del *Perseo* perché dotato di particolare fortuna nella Firenze cinquecentesca e praticato in prima persona da lui e da altri artisti attivi su quella scena.

*“sì come s’usa nelle grandi scuole”*

Come dimostra il brano che ricostruisce un celebre battibecco fra Cellini e Bandinelli di fronte al duca Cosimo, il racconto del trionfo poetico del *Perseo* è nella *Vita* deliberatamente costruito dall’autore come un caso di ricezione che, se da un lato replicava l’ovazione lirica che aveva accolto il disvelamento delle statue michelangiolesche nella *Sagrestia Nuova* di San Lorenzo (1546), dall’altro costituiva una perfetta antitesi rispetto alla pioggia di “vituperosi sonetti” che si era abbattuta sull’*Ercole e Caco* del rivale*.*[[68]](#endnote-68) Meno noto rispetto all’autobiografia è rimasto il passaggio del discorso *Della Architettura* in cui Cellini esplicitò il senso della contrapposizione tra i versi che avevano stroncato la scultura del Bandinelli e quelli che avevano esaltato la propria opera.[[69]](#endnote-69) Il ragionamento dell’artista si fondava qui sull’assunto che il pubblico di Firenze fosse contraddistinto da un implacabile senso critico in materia d’arte e che simile intransigenza risparmiasse solo le opere davvero perfette, uniche creazioni in grado di ottenere un’unanime acclamazione in quel contesto polemico. Visto quanto propenso era quell’ambiente a sottolineare ogni pur minima manchevolezza, Cellini sosteneva infatti che era stato per lui naturale aspettarsi, prima di completare l’opera, qualche punzecchiatura per il *Perseo*, tanto più che esso si confrontava sull’agone di Piazza della Signoria con due sculture somme quali la *Giuditta e Oloferne* di Donatello e il *David* di Michelangelo. Gli unanimi elogi dei versi con cui gli umanisti e soprattutto altri artefici avevano accolto l’opera ne certificavano dunque – ribadiva l’artista – la suprema eccellenza:

il maggior desiderio che io avessi al mondo, e il più glorioso premio che io ne desideravo, si era il piacere più che per me si poteva alla maravigliosa scuola fiorentina, e, trovando l’opera mia messa in mezzo di quel mirabil Donatello e di quel maraviglioso Michelagnolo Buonaroti; conosciuto le grandissime lor virtù, non già che io aspettassi che la detta scuola mi sgraffiassi il viso tanto quanto l’aveva fatto all’Ercole e al Cacco del Bandinello, ma sì bene aspettavo qualche punzecchiata, sì come s’usa nelle grandi scuole: se bene un’opera s’accosta al meglio, alla scuola non manca mai che dire. Imperò a me avvenne tutto il contrario, perché non tanto i valorosi e dotti poeti m’empierono la basa di versi latini e vulgari, che ancora quei più eccellenti di mia proffessione scultori e pittori scrissono tanto onoratamente in lode della detta opera che io mi domandai satisfattissimo lo averne ritratto il maggior premio che io desideravo.[[70]](#endnote-70)

Cellini si faceva qui portavoce di idee che ebbero largo corso nella critica d’arte coeva. Nelle *Vite* vasariane del 1550, la convinzione che il pubblico di Firenze fosse particolarmente propenso alla stroncatura di ogni opera meno che perfetta, e che questa inclinazione costituisse anzi uno delle ragioni del primato della città sulle altre realtà artistiche italiane, era ad esempio al centro di alcuni passaggi programmatici della biografia di Pietro Perugino.[[71]](#endnote-71) Quelli che don Vincenzio Borghini avrebbe definito come il “buon occhio” e la “cattiva lingua” del pubblico cittadino in materia d’arte erano poi dei tratti su cui Francesco Bocchi avrebbe insistito a lungo, analizzando le dinamiche della ricezione della statuaria pubblica sulla scena fiorentina nel suo *Trattato sopra l’eccellenza del* *San Giorgio*.[[72]](#endnote-72) Con l’eccezione di Bocchi, questi autori non mancarono di sottolineare come fossero in primo luogo gli stessi artefici fiorentini a praticare con gusto quel genere di virulenta critica artistica. Nella *Vita* torrentiniana di Perugino, Vasari aveva così ad esempio rilevato come alcuni artisti cittadini avessero ridicolizzato senza pietà il modo in cui il pittore umbro aveva portato a termine il *Polittico della Santissima Annunziata* (1504-1507), avviato da Filippino Lippi e rimasto incompiuto alla sua morte. Alfieri di un linguaggio figurativo più moderno, questi innominati personaggi avrebbero infatti “aspramente con sonetti e publiche villanie” saettato Perugino, ai loro occhi reo di aver prodotto un lavoro irrimediabilmente ripetitivo e di retroguardia.[[73]](#endnote-73) Riferendo poi di un soggiorno fiorentino di un contemporaneo quale Perino del Vaga, l’autore osservava che il pittore aveva avuto modo di prendere parte a quei conversari di fronte ad opere d’arte che “secondo il costume antico” vedevano come protagonisti “molti artefici, pittori, scultori, architetti, orefici et intagliatori di marmi e di legnami,” la maggior dei quali avevano l’abitudine di radunarsi “per udire i biasimi e le lode che sogliono spesso dire gli artefici l’un de l’altro.”[[74]](#endnote-74) Anche Borghini rimarcò più volte come fossero innanzitutto gli artisti a incarnare il carattere polemico della città in materia di arti figurative, ad esempio in una lettera in cui egli metteva in guardia Vasari dalle critiche che avrebbero potuto colpirlo per le pitture del Salone dei Cinquecento a Palazzo Vecchio.[[75]](#endnote-75) Ed era al medesimo gruppo professionale cui faceva primariamente riferimento lo stesso Cellini quando attribuiva alla osannata “Scuola Fiorentina” tanto i sonetti celebrativi per le statue michelangiolesche della Sagrestia Nuova quanto le poesie che avevano stroncato l’*Ercole e Caco* di Bandinelli. L’espressione designava, infatti, innanzitutto l’insieme di quei professionisti cittadini delle arti del disegno che trovavano la radice della loro identità collettiva nella devozione all’illustre tradizione figurativa locale.[[76]](#endnote-76)

Tanto Vasari quanto Cellini registravano, quindi, come i pittori e gli scultori attivi a Firenze avessero fatto della poesia uno degli strumenti privilegiati della loro critica a opere d’arte ritenute meno che eccellenti. Occorre a tal proposito osservare che, sebbene l’assenza di riscontri documentari alla notizia dei versi contro il Perugino abbia dato adito al sospetto che l’aretino riferisse impropriamente al passato una prassi tipica dell’epoca in cui egli scriveva,[[77]](#endnote-77) *querelles* poetiche fra artefici sono testimoniate già nella Firenze della prima metà del Quattrocento. Fonti contemporanee raccontavano ad esempio che Filippo Brunelleschi avesse replicato ai calunniosi attacchi provenienti dal vecchio amico Donatello componendo dei sonetti che ne criticavano l’operato artistico, e nello specifico le porte da lui realizzate per la Sagrestia Vecchia di San Lorenzo.[[78]](#endnote-78) Lo scatenarsi di tali contese in seno alla comunità artistica fiorentina rappresentava del resto una poco nota forma di rinascita dell’antico. Molti pittori e scultori attivi in quel *milieu*, contraddistinto da un elevato tasso di osmosi intellettuale con il mondo dei letterati, erano infatti consapevoli che gli artefici del mondo classico avevano fra loro dibattuto di questioni professionali in versi dal carattere marcatamente polemico. Espressione paradigmatica dell’atmosfera competitiva che tanto spesso emerge dagli aneddoti pliniani sugli artisti era ad esempio una schermaglia poetica tra pittori, raccontata dall’autore nel trentacinquesimo libro della *Naturalis Historia*. La storia vuole che Apollodoro scrivesse un brevissimo componimento contro Zeusi, accusandolo di plagio in quanto colpevole di avergli indebitamente sottratto il suo principale ritrovato tecnico-artistico, il chiaroscuro.[[79]](#endnote-79) L’oggetto di questo attacco avrebbe quindi a sua volta reagito a simili manifestazioni di ostilità attraverso il *medium* poetico. Ad un proprio quadro raffigurante un atleta, Zeusi avrebbe infatti sottoscritto un verso che asseriva che sarebbe risultato più facile osservare con occhi ostili che imitare quella creazione figurativa.[[80]](#endnote-80)

Ipotizzare un’influenza del modello antico sulla prassi, adottata da non pochi pittori e scultori della Firenze rinascimentale, di condurre tenzoni poetiche intorno a questioni artistiche non risponde necessariamente a una fallace logica del *post hoc ergo propter hoc*.[[81]](#endnote-81) Nel prendere parte, in qualità di autoapologeti o stroncatori, a tali *querelles* furono infatti talvolta gli stessi artefici a richiamarsi alle storie raccontate da Plinio. A fronte della gragnuola di critiche e sonetti vituperosi che, stante la testimonianza di Vasari, gli piovve addosso al completamento dell’innovativo progetto di Palazzo Bartolini-Salimbeni (1523, fig. X), Baccio d’Agnolo avrebbe così ad esempio ideato una replica alla maniera di Zeusi.[[82]](#endnote-82) Verosimilmente di concerto con il suo committente,[[83]](#endnote-83) l’artista avrebbe infatti fatto iscrivere sopra al portale del palazzo di piazza Santa Trìnita le parole “Carpere promptius quam imitari,” ‘Criticare è più facile che imitare.’ Con quel richiamo tanto manifesto alla versione pliniana del verso sottoscritto da Zeusi al suo capolavoro (“invisurum aliquem facilius quam imitaturum”), l’architetto avrebbe inteso replicare agli attacchi e riaffermare il proprio orgoglio di creatore della nuova dimora cittadina di Giovanni Bartolini.

Un esempio di attacco poetico modellato su precedenti pliniani proviene invece dalla penna di Benvenuto Cellini. Allo scultore è stata convincentemente attribuita la sonettessa *Io son quel nominato Cavaliero*, in vituperio del marmoreo *Cristo morto con un angelo* che Baccio Bandinelli svelò allo sguardo dei fiorentini nell’estate del 1552 (fig. X).[[84]](#endnote-84) Nel testo, l’autore immaginava che il soggetto principale del gruppo scultoreo prendesse la parola per rivelare di essere non Cristo ma lo stesso Baccio, sorretto a peso da un proprio giovane garzone – una paradossale proposta interpretativa che assumeva a bersaglio la supposta indecifrabilità iconografica di un’opera in cui, ad esempio, l’angelo figurava senza le ali d’ordinanza. Il tratto che qui più interessa, finora sfuggito alle discussioni critiche del testo, è però racchiuso nella prima quartina:

Io son quel nominato Cavaliero,

Baccio scalpellator de’ Bandinelli,

qui posto ad ascoltar questi cervelli

s’alcun nel lacerarmi dice il vero.[[85]](#endnote-85)

Questa autopresentazione dell’effigie, tutta intenta a carpire le critiche degli osservatori, costituisce infatti una umoristica quanto palese trasposizione dell’aneddoto pliniano su Apelle, abituato ad appostarsi dietro le proprie tavole per intercettare le rivelatrici osservazioni dei passanti.[[86]](#endnote-86) Se dobbiamo credere al racconto che Vasari fornì del disvelamento dell’*Ercole e Caco* (1534), Bandinelli avrebbe avuto l’abitudine di mandare persone del suo *entourage* a registrare le reazioni del pubblico alle proprie opere – reazioni che, a dire dell’aretino, furono sempre e invariabilmente di un biasimo tale da tormentare nel profondo l’artista.[[87]](#endnote-87) Forse prendendo a spunto quella passata vicenda della biografia del rivale e rileggendola attraverso la mediazione del racconto antico su Apelle, Cellini immaginava in questi versi che Baccio si trovasse ad ascoltare in prima persona i giudizi degli spettatori sulla scultura del coro di Santa Maria del Fiore. Trasformato per incanto nella sua stessa opera marmorea, e dunque al contrario del pittore greco impossibilitato a sottrarsi ai pareri del pubblico, Bandinelli doveva anzi nella sonettessa sottostare al supplizio di dover eternamente ascoltare quegli spettatori che ne facevano a pezzi l’arte.

*La tradizione lacunosa dei vituperi d’artista e l’esempio di Cellini*

I casi appena richiamati certificano che gli artefici del Rinascimento fiorentino potevano essere impegnati in disfide in versi di argomento artistico tanto su un fronte offensivo quanto su uno difensivo. Sulla scena della Firenze di secondo Cinquecento, simili schermaglie emersero del resto come uno degli aspetti caratterizzanti della notevole fortuna che in quel contesto arrise al genere dei *vituperia* poetici di opere d’arte.[[88]](#endnote-88) Occorre però fare una precisazione importante in merito agli ostacoli documentari con cui si scontra ogni studio di simili materiali: la nostra conoscenza delle polemiche in versi che coinvolsero gli artisti risulta infatti fortemente condizionata da una lacunosa tradizione testuale.

Come hanno dimostrato i lavori di Maddalena Spagnolo, per i componimenti cinquecenteschi in biasimo di opere d’arte l’anonimato rappresentava la norma, e risultava perdipiù nella sostanza impossibile approdare alla stampa. La divulgazione di questi testi, che in molti casi attaccavano lavori realizzati per committenti importanti, passò quindi prevalentemente attraverso l’affissione di fogli volanti in prossimità delle creazioni artistiche contestate. E laddove i versi encomiastici che vennero talvolta “appiccati” ai lavori di pittura e scultura confluirono più volte in sillogi a stampa come quella pubblicata in appendice ai *Trattati* celliniani,[[89]](#endnote-89) i componimenti in biasimo affissi alle opere d’arte ebbero in genere vita breve. Al pari di quel che succedeva con le pasquinate romane e con altre scritture infamanti che nel Rinascimento venivano esposte in luoghi di grande visibilità per colpire personalità eminenti, l’affissione pubblica dei versi contro opere d’arte era infatti una pratica semiclandestina e funzionale a una fruizione effimera.[[90]](#endnote-90) Le stesse autorità cui si doveva la committenza del lavoro incriminato si adoperarono del resto talvolta per stroncare sul nascere quelle critiche. In questi termini Vasari giustificava, ad esempio, la sorte toccata ad alcuni improvvidi rimatori fiorentini che avevano ritenuto di poter apertamente satireggiare l’*Ercole e Caco* di Bandinelli, muscolare simbolo del potere autocratico di Alessandro de’ Medici:

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 et 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.[[91]](#endnote-91)

Ad oggi non sappiamo se anche Cosimo e Francesco de’ Medici adottassero dei provvedimenti specifici contro l’affissione pubblica di simili testi. è però senz’altro vero che, dalla metà del Cinquecento, la censura ecclesiastica e quella politica contro le scritture lesive dell’onore altrui si facessero più stringenti in tutta Italia, e come simile stretta legislativa abbia quasi certamente riguardato anche i *vituperia* poetici affissi alle opere d’arte, facendo sì che della maggior parte di essi non restasse memoria.[[92]](#endnote-92) Risulta in questo senso altrettanto verosimile che, nel periodo che più ci interessa, le autorità fiorentine si premurassero di far prontamente rimuovere e distruggere i poetici sberleffi affissi ad alcune delle più importanti commesse artistiche dei signori della città.[[93]](#endnote-93) Si spiegherebbe così, ad esempio, perché a noi sia pervenuta solo una minima parte dei numerosi componimenti che sappiamo essere stati prodotti non solo contro lo stesso *Ercole e Caco* di Bandinelli, ma anche contro il *Giudizio Universale* dipinto da Giorgio Vasari e Federico Zuccari per l’intradosso della cupola di Santa Maria del Fiore (1572-1579).[[94]](#endnote-94) A salvarsi da un simile naufragio furono in effetti da un lato quei pochi testi che qualche contemporaneo riuscì a trascrivere dai fogli volanti appesi presso i lavori contestati, e dall’altro i versi di cui gli stessi autori preservarono copia nelle raccolte manoscritte delle loro poesie. Accanto alle prove che di tal genere diedero rimatori prolifici quali Anton Francesco Grazzini e Alfonso de’ Pazzi,[[95]](#endnote-95) si sono così conservati alcuni *vituperia* rimati che Cellini registrò fra le proprie carte a partire dagli anni Cinquanta del secolo – sola, non anonima traccia degli attacchi che in quell’ambiente pittori e scultori si sferrarono attraverso il *medium* poetico.

L’*odium figulinum*, quella forma di esacerbata e malevola rivalità professionale che secondo Vasari allignava come un morbo oscuro nelle fila dei pittori e scultori del Rinascimento,[[96]](#endnote-96) impronta in effetti una parte cospicua dei componimenti dello scultore del *Perseo*. Ad essere degne di nota sono innanzitutto le caratteristiche formali di tali testi. Quelli del Cellini sono versi in cui la critica artistica, spesso declinata come derisione dell’inadeguata competenza o della mancanza di etica professionale dei propri avversari, si accompagna ad attacchi che non rifuggono dal registro scatologico né, ad esempio, da poco lusinghieri pettegolezzi intorno alla vita sessuale dei rivali.[[97]](#endnote-97) I componimenti dello scultore coniugano insomma la polemica che più specificamente atteneva al giudizio in materia d’arte con il ricorso al repertorio di insulti lesivi dell’onore altrui che in Toscana aveva alimentato un ricco filone di poesia comica almeno dai tempi di Rustico Filippi (XIII secolo), e che era alla base del linguaggio dell’infamia di tante pasquinate e “libelli famosi” del pieno Rinascimento.[[98]](#endnote-98) Nella loro adesione ai codici del *vituperium ad personam*, le poesie che Cellini compose contro altri artisti della Firenze ducale rappresentavano perfettamente, allora, il genere di scrittura calunniosa, maldicente e incline a infrangere i limiti del decoro che don Vincenzio Borghini stigmatizzava come il frutto “d’animi ignobili e villani” in un suo discorso *Dello scrivere contro ad alcuno*.[[99]](#endnote-99) I componimenti polemici dello scultore costituivano altresì il segno di quella abitudine degli artisti fiorentini al settarismo e alla velenosa critica professionale che, sotto la spinta del suo luogotenente Borghini, l’Accademia del Disegno avrebbe cercato di arginare. Intesi a scoraggiare tutti quei comportamenti che potessero minare la coesione interna dell’istituzione, i *Capitoli* accademici del luglio 1563 arrivavano ad esempio a prescrivere che tutti i membri dell’Accademia dovessero amarsi tra loro come fratelli.[[100]](#endnote-100)

Se anche è lecito dubitare che gli artefici attivi nella Firenze ducale si lasciassero mai convincere ad abbracciare simili ideali di amore fraterno, è vero che alcuni tra loro scelsero di condurre le loro polemiche artistiche attenendosi a limiti di decoro vicini a quelli teorizzati da Borghini. Possiamo in questo senso mettere a confronto la virulenza, carica irrisoria e spesso volgarità dei componimenti che Cellini indirizzò a rivali attivi sulla scena fiorentina con le allusioni attraverso cui Bronzino criticò estesamente le tendenze stilistiche propugnate da certi innominati pittori e architetti contemporanei nel capitolo *Secondo delle Scuse*.[[101]](#endnote-101) Quella di evitare l’attacco *ad hominem* era del resto una opzione espressiva conforme non solo a una personalità da cui i contemporanei ritenevano difficile “cavar[...] l’opininion,” in quanto uomo “modesto” e che “non direbbe se non bene” del prossimo,[[102]](#endnote-102) ma anche e soprattutto una scelta programmatica che l’autore esplicitava in un passaggio dello stesso testo. Facendo propria l’istanza con cui Marziale aveva scelto di “parcere personis, dicere de vitiis” (*Epigr*. X 33 10), e adottando una voce satirica di stampo oraziano nella sua tendenza a evitare le asprezze delle polemiche personali per concentrarsi sul valore istruttivo e filosofico della propria critica, egli scriveva infatti:

Io pur so ch’avvertito e a rilento

andar m’ingegno e far danno o dir male

a uom del mondo non cerco o consento.

Ben veggio il segno e vi saprei lo strale

voltar, ma no ’l farei, che ben intende

a chi tocca, un che parli in generale.[[103]](#endnote-103)

Sulla funzione costruttiva che la critica poteva avere per coloro che la accettassero con intelligenza egli insisteva poi in ampi brani del suo capitolo burlesco *Del biasimo* (data?). Qui, oltre a stigmatizzare l’immoderato gusto per la maldicenza dei tanti che “Hanno nel biasimar [...] un diletto, / ch’e’ non n’hanno tanto [*scilicet*, ‘altrettanto’] a tavola e nel letto,” il pittore denunciava l’esagerato senso di sé dimostrato da coloro che alle osservazioni pungenti rispondevano col desiderio di tappare la bocca all’avversario. Reagire al biasimo con la stessa moneta precludeva d’altro canto, secondo l’autore, la preziosa possibilità di migliorare se stessi e il proprio lavoro alla luce delle critiche ricevute. Ciò era tanto più vero per i buoni pittori, rifletteva Bronzino fondendo suggestioni critiche albertiane e vasariane, che soltanto dal sentire biasimare le proprie opere potevano ricavare lo sprone necessario ad affinare la loro arte, e questo anche qualora le censure fossero state ingustificate:

Un dipintor, quando l’opere sue

sente lodar, poco n’avanza e parli

esser qualcosa almanco delle due;

ma quand’egl’ode ch’uno o più ne parli

con biasimarlo o sia vero o bugia,

s’egli è da ben, non può se non giovarli.[[104]](#endnote-104)

Se tanto la teorizzazione quanto l’esercizio della polemica artistica si ponevano, nel Bronzino poeta, su un piano di superiorità rispetto ai colpi bassi delle polemiche *ad hominem*, questi costituiscono invece, come anticipato, la sostanza prima dei numerosi componimenti che Cellini rivolse contro altri artefici attivi sulla scena medicea, e con una particolare frequenza contro altri scultori operanti entro quell’ambiente. Diverse furono le occasioni della vita artistica cittadina che catalizzarono la *vis polemica* dell’autore. Fra queste, rilievo primario ebbe la contesa per la conquista della commissione cosimiana della *Fontana del Nettuno* in piazza della Signoria, che spinse Cellini a rivolgere i suoi strali prima contro il detestato Baccio e, dopo la morte di questi, a quell’Ammannati poi risultato vincitore del concorso.[[105]](#endnote-105) Una circostanza che offrì ricca materia di dileggio al poeta fu invece il triplice fallimento nel getto della statua bronzea di *Ercole e Anteo* per la fontana della villa medicea di Castello da parte del giovane Vincenzo Danti (1557), appena trasferitosi a Firenze dalla natìa Perugia sulla spinta della speranza di affermarsi nella scena scultorea del ducato.[[106]](#endnote-106) Ma talvolta gli attacchi poetici celliniani si appuntarono, piuttosto che su specifiche commissioni od opere figurative dei rivali, su una loro contestata presa di posizione in materia di teoria o pratica artistica. è questo ad esempio il caso dei versi che il Cellini rivolse al Vasari per il suo sostegno, in occasione della polemica intorno all’allestimento del catafalco allegorico per le esequie fiorentine di Michelangelo, alla tesi della superiorità della pittura sulla scultura.[[107]](#endnote-107) Altrettanto indicativo risulta il sonetto in cui l’autore accusava Bartolomeo Ammannati e Vincenzo de’ Rossi di aver scelto di seguire l’esempio del linguaggio scultoreo di Baccio Bandinelli invece di quello, incomparabilmente superiore ed emblema di pura fiorentinità figurativa, del Buonarroti.[[108]](#endnote-108)

La cursoria rassegna delle polemiche artistiche che Cellini condusse attraverso il *medium* poetico è sufficiente a indicare come le sue *Rime* costituiscano, con tutta probabilità, la testimonianza più esplicita del contesto eccezionalmente competitivo della scultura fiorentina di secondo Cinquecento. L’*odium figulinum* che informa questi versi rappresenta anzi una sorta di velenoso controcanto alle pagine dei *Ragionamenti Accademici* in cui Cosimo Bartoli illustrava la coeva situazione delle arti plastiche cittadine. Esaltando gli eccezionali risultati conseguiti dagli scultori attivi in ambiente cosimiano, Bartoli registrava infatti come maestri del calibro di Bandinelli e dello stesso Cellini dovessero rivaleggiare con sempre nuovi, agguerriti e brillanti avversari al fine di conquistare le poche commesse ducali disponibili: una competizione resa ancora più implacabile dalla concomitante riduzione delle committenze private, che aveva spinto tanti altri artefici fiorentini a una sorta di diaspora in cerca di migliori prospettive di quelle offerte dal ducato.[[109]](#endnote-109) Entro questo scenario, la scrittura di poesie contro colleghi come Ammannati o Danti rappresentava per il creatore del *Perseo* uno dei modi attraverso cui portare avanti quelle “struggles for the monopoly of the definition of the mode of legitimate cultural production” che, secondo Bourdieu, costituiscono le fondamentali forze dinamiche che determinano i cambiamenti interni ai campi di produzione artistica e letteraria di ogni epoca.[[110]](#endnote-110) Affidare alla parola scritta la critica del linguaggio figurativo dei rivali, denunciarne ad esempio il tradimento della lezione michelangiolesca o la mancanza di formazione tecnica in un’arte come quella del getto, era in altri termini per l’egolatrico autore una forma di “estensione del dominio della lotta” che evidenziava, a vantaggio di un pubblico di non addetti ai lavori, tutti gli errori e le mancanze dei propri competitori. Si può presumere peraltro che egli non rinvenisse alcunché di riprovevole in questa feroce forma di critica interna alla comunità artistica. Come già Alberti, Cellini credeva infatti che una tale censura non avrebbe mai colpito quelle opere di manifesta eccellenza che sarebbero riuscite a imporsi persino su biasimatori e invidiosi – una fede che egli aveva ad esempio visto confermata quando l’aborrito Baccio Bandinelli aveva fornito al duca Cosimo una stima astronomica del *Perseo*.[[111]](#endnote-111) Ma la funzione ascritta a questo genere di versi polemici non si limitava a quella di strumento di una contesa condotta sul piano simbolico della definizione del corretto modo di fare arte, a discapito delle concorrenti opzioni estetiche incarnate da altri artisti allora attivi a Firenze. A quelle composizioni poteva infatti essere idealmente riconosciuto un ruolo dirimente nell’orientare l’assegnazione delle più ambìte commesse ducali, e dunque un effetto anche sul piano concreto del capitale economico. Indicativa risulta la ricostruzione autobiografica che Cellini fornì della contesa per l’assegnazione del blocco di marmo destinato alla *Fontana del Nettuno*. Riportando le parole con cui egli avrebbe cercato di convincere il duca Cosimo a conferire il prestigioso incarico, già affidato al Bandinelli, soltanto dopo aver permesso lo svolgimento di un concorso pubblico tra gli scultori al suo servizio, l’autore scriveva:

Fate, Signor mio, che ogniuno che vuole faccia un modello e dipoi tutti si scuoprano alla Scuola, e Vostra Eccellenzia con quel suo buon iudizio saprà scerre il meglio, et in questo modo voi non gitterete via i vostri dinari, né manco torrete l’animo virtuoso a una tanto mirabile Scuola, la quale si è oggi unica al mondo: ch’è tutt’a gloria di Vostra Eccellenzia illustrissima.[[112]](#endnote-112)

Secondo Cellini, Cosimo si sarebbe insomma dovuto pronunciare su chi meritasse la commessa dopo aver ascoltato, quale indicatore ultimo della qualità di quei lavori, le reazioni della comunità artistica cittadina ai diversi modelli prodotti dagli scultori in competizione tra loro: reazioni che sarebbero prevedibilmente passate anche per il *medium* poetico. Un modello bersagliato dai vituperi della Scuola Fiorentina avrebbe, in questo senso, potuto debitamente orientare il “buon iudizio” del duca, dissuadendolo dall’investire denaro su un artefice non all’altezza del compito.

*Autoapologie di artisti*

In un contesto artistico tanto animato da fermenti critici quanto quello fiorentino di secondo Cinquecento, i pittori, gli scultori e gli architetti fatti segno di poesie in biasimo delle loro creazioni figurative reagirono in diversi modi a simili attacchi. Talvolta, essi scelsero di affidare una pugnace apologia di sé e del proprio lavoro al *medium* figurativo piuttosto che a quello letterario, che pure essi padroneggiavano appieno. è questo il caso del marchigiano Federico Zuccari, chiamato dal granduca Francesco a portare a termine quel *Giudizio Universale* per l’intradosso della cupola di Santa Maria del Fiore che era rimasto incompiuto alla morte di Giorgio Vasari (1574). Ai tanti “sonetti, canzone et madrigali in biasimo dell’opra” che i fiorentini avevano cominciato a comporre persino prima del disvelamento delle pitture (19 agosto 1579), l’artista rispose così commissionando a Pastorino de’ Pastorini una medaglia celebrativa del proprio lavoro di decorazione della Cupola.[[113]](#endnote-113) Il taglio polemico dell’autodifesa dell’artista si sarebbe fatto ancora più esplicito nell’invenzione che egli mise a punto per l’incisione, affidata alla realizzazione di Cornelis Cort, del *Pittore della Vera Intelligenza* ovvero *Lamento della Pittura*. Nella complessa allegoria che vede un nobile artista al lavoro nel suo studio e circondato dall’Invidia, dalle Furie e da cani rabbiosi, si è infatti solitamente letta una replica alle critiche del *Giudizio* per Santa Maria del Fiore.[[114]](#endnote-114)

In altre circostanze, gli artefici potrebbero invece aver reagito con lo stesso *medium* poetico ai vituperi in versi che autori fiorentini avevano composto contro loro opere figurative. Parrebbe questo il caso di due sonettesse che si presentano come apologie di imprese artistiche già bersagliate da simili attacchi. L’uso del condizionale è qui d’obbligo perché la tradizione manoscritta dei testi, a noi trasmessi in forma anonima e non autografa, impedisce di fugare i dubbi in merito alla loro paternità, tanto più che fra i principali rimatori burleschi della Firenze ducale risulta attestata la pratica di comporre e far circolare i propri caustici versi sotto nome altrui.[[115]](#endnote-115) La necessaria cautela attributiva non impedisce tuttavia di avanzare il fondato sospetto che quei testi siano opera dei due pittori oggetto delle critiche in versi. Discutere gli scambi entro cui tali componimenti si situano consentirà, in ogni caso, di riannodare in conclusione i diversi fili delle questioni affrontate in questo capitolo.

La prima di queste tenzoni si scatenò intorno alle scene allegoriche dipinte sulla facciata del palazzo di Sforza Almeni, coppiere e cameriere segreto del duca Cosimo. La storia di quelle perdute pitture è oggi ben nota: ricevuto l’incarico dal funzionario mediceo di proporre un programma decorativo per l’affaccio su via de’ Servi della sua dimora fiorentina, Giorgio Vasari aveva risposto sviluppando alcune invenzioni di Cosimo Bartoli in un progetto iconografico tanto ambizioso quanto complesso. Illustrato nei suoi dettagli e significati reconditi in alcune epistole che l’aretino inviò da Roma al committente nell’autunno del 1553, quel programma “che conteneva, per dirlo brevemente, tutta la vita dell’uomo dalla nascita per infino alla morte” venne affidato in massima parte alla realizzazione di Cristofano Gherardi.[[116]](#endnote-116) Al suo completamento nel settembre 1555, la fitta selva di personificazioni e scene allegoriche dipinta sulla facciata di Palazzo Almeni divenne oggetto di accesa discussione per i sonettatori più attenti alle vicende artistiche cittadine. Se Antonfrancesco Grazzini indirizzò all’Almeni un componimento che elogiava Vasari per il “giudizio” e il “pennel” dimostrati nel “miracol” di quel programma decorativo, decisamente diversa fu la presa di posizione dell’altro grande specialista cittadino di *vituperia* di opere d’arte.[[117]](#endnote-117) Alfonso de’ Pazzi compose infatti un sonetto (*L’Etrusco non ne dice ben né male*) che, se pur esplicitava in apertura il desiderio dell’autore di astenersi dall’esprimere una valutazione positiva o negativa dell’impresa, procedeva poi a una vera e propria stroncatura della “nuova bizzarra e gran facciata.”[[118]](#endnote-118) La critica si proponeva anzi come esplicito controcanto rispetto all’apprezzamento che della stessa opera aveva manifestato una certa “brigata,” a designare quasi certamente la *coterie* di letterati e artisti che faceva perno su Benedetto Varchi e che esprimeva un gusto in materia figurativa già irriso dal Pazzi in una poesia contro il *Perseo* celliniano.[[119]](#endnote-119)

Ad attirare gli strali del rimatore è l’intero impianto allegorico della decorazione di Palazzo Almeni (fig. X). L’autore passava così in rassegna molti dei soggetti messi a punto da Vasari, denunciando le loro frequenti infrazioni al principio di convenienza e *decorum*: le arti liberali, di cui Pazzi contestava la collocazione nella fascia inferiore delle pitture; le età dell’uomo; i pianeti, oggetto di ironia perché raffigurati nella zona della facciata che dava sulla cucina del palazzo; le virtù teologiche e cardinali; le personificazioni di Perugia e Firenze; l’incongrua architettura dipinta che avrebbe rammentato un arco trionfale o una “prospettiva”, vale a dire una scenografia di teatro, e soprattutto quella scena di resurrezione finale dei morti che strideva col carattere profano delle altre immagini.[[120]](#endnote-120) La rassegna era funzionale a una ridicolizzazione del carattere confuso e farraginoso di quella iconografia, a dire dell’autore affine all’accozzaglia di argomentazioni disparate tipica delle lezioni accademiche del Varchi. Ostile alla supposta pretenziosità delle allegorie, l’Etrusco denunciava però anche quella che a suo avviso era l’impropria ambizione didascalica dell’impresa decorativa. Egli ridicolizzava infatti la scelta vasariana di corredare i suoi soggetti pittorici di una messe di iscrizioni esplicative, con cui l’artista aretino avrebbe inteso comunicare persino ai “contadini” gli arcani significati filosofici delle immagini e in questo modo “insegnar le scienze con le mure.”[[121]](#endnote-121) Secondo il rimatore, la stessa Architettura si sarebbe tuttavia lamentata che quelle supposte spiegazioni non facevano altro che rendere ancora più oscuri i contenuti che pretendevano di illuminare.

Al testo del Pazzi un anonimo rimatore coevo rispose con una sonettessa altrettanto polemica, e vi è un motivo di sospettare che a vergare tale replica potesse essere lo stesso Vasari: nella seconda terzina la *vox auctoris* si autoidentifica infatti con quella del responsabile del programma decorativo contestato.[[122]](#endnote-122) Il genere di attacco *ad personam* che il testo conduce suggerisce del resto che chi lo aveva concepito fosse stato punto nel vivo dalla sua stroncatura delle pitture di Palazzo Almeni. Il rimatore riversa così contro il Pazzi una lunga sequela di contumelie, accusandolo di bestialità, di pazzia, di mancanza di discernimento intellettuale e della benché minima dirittura morale, oltre che della più spregevole propensione alla maldicenza. Nello schierarsi dalla parte del Varchi e della sua *sodalitas*, già oggetto delle velenose frecciate dell’interlocutore, l’autore sceglie poi di non replicare alle puntuali accuse relative ai supposti limiti iconografici della facciata. Egli porta invece lo scontro sul terreno di un giudizio morale, nell’intento di screditare la critica artistica dell’avversario quale espressione di una “peste venuta al mondo per dir male,” secondo una strategia di totale delegittimazione di un giudizio estetico sfavorevole che ha peraltro significativi riscontri nelle *Vite* vasariane.[[123]](#endnote-123) L’autore riprende in effetti solo una delle osservazioni dell’Etrusco circa il programma decorativo per Palazzo Almeni. Anche questa ripresa è però funzionale a denunciare l’immoralità di chi aveva osato criticare l’opera. Richiamando l’uso che nel suo testo il Pazzi aveva fatto del termine, il nostro poeta argomenta così che non era stata sua intenzione raffigurare una “prospettiva,” e che se avesse voluto farlo avrebbe senz’altro scelto di rappresentare lo stesso Etrusco: probabile gioco di parole intorno al sintagma “uomo da prospettiva,” che all’epoca designava una persona bugiarda e ingannatrice.[[124]](#endnote-124) Anche la chiusa del sonetto porta avanti la denuncia del Pazzi quale sentina di ogni vizio, evitando di controbattere nel merito delle sue valutazioni estetiche.[[125]](#endnote-125)

A meno di un decennio di distanza dalla tenzone intorno alla facciata di Palazzo Almeni, la scena fiorentina assistette a un’analoga disfida poetica circa il valore di un’opera d’arte. Motivo del contendere furono stavolta le pitture che Alessandro Allori realizzò, fra il 1561 e il 1564, per la cappella Montauto della chiesa della Santissima Annunziata.[[126]](#endnote-126) All’anno di completamento di quell’importante ciclo decorativo, che accanto alla pala d’altare con un *Giudizio Universale* e a un perduto quadro con la *Visione di Sant’Ezechiele* include gli affreschi della *Cacciata dei mercanti dal Tempio* e della *Disputa di Cristo coi Dottori*, risalgono la sonettessa del Lasca dall’incipit *Hor se ne va, Cellino, la Tarsia*, e l’anonima e omometrica risposta *Vogliomi, Benvenuto, disperare*. A scoprire i testi è stato Michael Cole, che ne ha puntualmente ricollegato la genesi al nuovo divampare della polemica intorno al paragone fra pittura e scultura scatenato dai funerali fiorentini di Michelangelo.[[127]](#endnote-127) La sua articolata contestualizzazione storico-critica ha evidenziato così tutta la pregnanza dei numerosi legami linguistici e argomentativi che tali poesie istituiscono con i versi composti da Benvenuto Cellini in occasione di quella contesa. Lo scultore del *Perseo*, che in quelle circostanze si era distinto come capofila del perdente partito dei sostenitori del primato della scultura ma anche come sostenitore dell’idea che solo gli artisti potessero esprimersi con cognizione di causa sul paragone, emergeva in questo modo quale l’*auctoritas* cui entrambi i rimatori si rivolgevano per legittimare i propri contrapposti argomenti.

Secondo Cole, bersaglio artistico primario della sonettessa satirica del Lasca sarebbe lo smaccata e confusa profusione di citazioni michelangiolesche che sostanziano il *Giudizio Universale* di Allori, quel “giuditio del nostro gran Messia” cui farebbe riferimento il verso che chiude la seconda quartina. A questo fuoco critico si sarebbe poi sommata, nelle terzine, una seconda stoccata burlesca alla ricca galleria di ritratti di illustri fiorentini che gli spettatori coevi potevano ritrovare nella prospiciente *Disputa di Cristo coi Dottori*, cui si riferirebbero invece i versi che scherniscono certi “visi sbigottiti tanto / ch’usciti sembran della sepultura.”[[128]](#endnote-128) Sviluppando quest’ultima proposta identificativa, e tenendo a mente quanto la carica comica di questo genere di componimenti derivasse dalla possibilità per i lettori di riscontrare *de visu* la pertinenza delle loro osservazioni critiche, è possibile del resto avanzare la proposta che bersaglio del Grazzini fosse in effetti unicamente l’affresco della *Disputa*. Una referenzialità minuta ai dettagli dell’iconografia e della *dispositio* di quell’affollato spazio pittorico sembra infatti poter spiegare alcuni passaggi della poesia che risultano altrimenti inintellegibili. Evidenziare tale referenzialità consentirà peraltro di illustrare come questa rinascimentale tipologia di versi, il cui significato può essere colto appieno solo attraverso una contestuale lettura dell’opera d’arte, operasse come una sorta di corrosivo e cannibalizzante *iconotext*, che ridicolizzava l’oggetto artistico per mezzo di una fitta trama di riferimenti alla sua specifica “sintassi del visibile.”[[129]](#endnote-129)

In apertura della poesia, il Lasca si rivolgeva al Cellini per dichiarare che lui stesso, Giovan Maria Tarsia, don Vincenzio Borghini (“la Badia”) e una parte dell’Accademia del Disegno (“l’altra scuola”), ovvero i principali sostenitori fiorentini del primato della pittura in occasione della disputa sulle esequie michelangiolesche, stavano abbandonando quel terreno di scontro al disvelamento dell’affresco alloriano. L’opera rivelava infatti come il “ver” dovesse necessariamente soprastare a ragionamenti capziosi e ammantati di filosofia, che come un’ombra potevano essere dissipati solo dalla luce della verità. Il rimatore proseguiva quindi asserendo che i già richiamati sostenitori del primato della pittura erano rimasti privi di argomentazioni valide e messi a tacere dal “giuditio del nostro gran Messia.” Il linguaggio sibillino e l’oscurità dei riferimenti accumulati si dissolvono, a questo punto, qualora si getti lo sguardo sulla figura del Cristo dodicenne al centro della *Disputa*: condensando le speculari gestualità di Platone e Aristotele nella raffaellesca *Scuola di Atene*, il giovane Gesù è rappresentato da Allori mentre punta con la mano sinistra verso il regno dei cieli e con la destra verso terra.[[130]](#endnote-130) Solo che, secondo l’argomentare del Lasca, quello che il Messia intendeva in quel modo indicare era il fatto che la “madre scultura” fosse collocata in alto, in quanto arte del vero, e i sostenitori della pittura, dimensione dell’ombra e di un’ingannevole apparenza di verità, necessariamente in basso. L’ironica esegesi del rimatore risignificava così il gesto di Cristo, che con la mano sinistra sembra puntare alla statua allegorica della *Legge Vecchia* dipinta nella parte sommitale dell’affresco,[[131]](#endnote-131) come l’inappellabile giudizio messianico intorno alla dibattutissima questione del posto relativo da assegnare alle effigi di Pittura e Scultura nel catafalco di Michelangelo. Destinatari della divina sentenza erano, secondo questo *witz*, “frati” e “pittor”, vale a dire quei personaggi di don Vincenzo Borghini, Jacopo Pontormo, Bronzino, Maso da San Friano, Giovanni Maria Butteri e forse altri professionisti della pittura i cui ritratti Allori aveva inserito fra i Dottori che contorniano Gesù.[[132]](#endnote-132) Ecco perché, concludeva la sonettessa con una stoccata alla qualità della ritrattistica alloriana, tali personaggi apparivano nell’affresco ammutoliti e quasi cadaverici: rei di aver ignorato che la pittura è solo l’ombra della scultura e questa l’unica verità, al cospetto dell’insindacabile giudizio di Cristo essi avevano ora tutta l’aria di criminali che abbiano appena ascoltato una sentenza che li condanni.

è stato giustamente rilevato come la sonettessa si fondasse su una palinodia dell’autore in merito alla posizione che egli aveva assunto, solo pochissimi mesi prima, in occasione del rinfocolarsi nel 1564 delle polemiche sul Paragone. Dopo essere stato uno dei propugnatori del primato della pittura, e aver tenzonato in versi con Cellini in merito a quella presa di posizione, Grazzini si compiaceva infatti nel testo di sconfessare platealmente la propria recente militanza per abbracciare le tesi dello scultore del *Perseo* e degli altri sostenitori della scultura.[[133]](#endnote-133) Simile ritrattazione è risultata in effetti tanto smaccata da venire in anni recenti negata, contro l’inoppugnabile evidenza del testo.[[134]](#endnote-134) Essa si inquadra, tuttavia, in quella tendenza tipica di tanti rimatori burleschi del Cinquecento a comporre versi *pro et contra* uno stesso soggetto, dando luogo a esercizi letterari intrisi tanto di virtuosismo retorico quanto di gusto per il paradosso.[[135]](#endnote-135)

Una simile propensione a un bifrontismo ironico, capace di assumere con sofistica *nonchalance* maschere autoriali contrapposte, rende particolarmente sdrucciolevole la questione della paternità della sonettessa che in forma anonima rispose all’attacco alla *Disputa* di Allori: essa impedisce infatti di escludere in maniera categorica l’ipotesi che il componimento possa essere opera dello stesso Lasca. Nel clima polemico della Firenze del tempo, sembra tuttavia più verosimile che il contrattacco in versi fosse espressione di un dissidio reale rispetto alle critiche mosse all’affresco della Santissima Annunziata piuttosto che lo sfoggio di ingegno di una *disputatio* *in utramque partem*. Importanti, in questo senso, risultano le considerazioni con cui Cole ha richiamato l’attenzione sugli argomenti che l’innominato poeta mobilitava per enfatizzare l’inadeguatezza del Grazzini a esprimersi in materia di Paragone. La chiave di volta di questi ragionamenti era la denuncia di come al Lasca mancassero le competenze necessarie a sostenere una posizione razionalmente argomentata e non mutevole su quel problema. Alieno al mondo delle botteghe di pittori e scultori, il letterato non poteva infatti sapere se i colori “reggano al martello,” con un gioco di parole che designava tanto due strumenti delle arti al centro della disputa quanto la capacità di comprendere il loro posto relativo alla luce ultima della prova dell’esperienza.[[136]](#endnote-136) è questo appello all’insostituibile valore euristico di una diretta pratica dell’arte, sostenuto da puntuali richiami agli argomenti con cui lo stesso Cellini aveva contestato la pretesa del Lasca di esprimersi intorno al Paragone, che rende del tutto verosimile l’ipotesi di Cole che a scrivere questi versi sia stato proprio Alessandro Allori.[[137]](#endnote-137) E se, in assenza di prove manoscritte inoppugnabili, il pittore e rimatore rimane solo il primo indiziato di aver vergato il componimento, la poesia conserva un significato altamente paradigmatico.[[138]](#endnote-138) Essa illumina infatti come, sulla scena fiorentina di secondo Cinquecento, le schermaglie poetiche costituissero una delle arene privilegiate nelle quali dibattere di arte, ma anche della controversa questione della legittimità del giudizio estetico.

1. See Cellini 1996, 706-08 (II.90): “Quando il Duca intese che tutta la mia opera del Perseo si poteva mostrare come finita, un giorno la venne a vedere, et mostrò [...] che la gli sattisfaceva grandemente; et [...] disse: ‘Con tutto che questa opera ci paia molto bella, ell’ha anche a piacere ai popoli; sì che, Benvenuto mio, innanzi che tu gli dia la ultima sua fine io vorrei che per amor mio tu aprissi un poco questa parte dinanzi, per un mezzo giorno, alla mia Piazza, per vedere quel che ne  dice ’l popolo; perché e’ non è dubbio che da vederla a questo modo ristretta, al vederla a campo aperto, la mosterrà un diverso modo [...];’ il giorno seguente io la scopersi. Or sì come piacque a∙dDio, subito che la fu veduta, ei si levò un grido tanto ’smisurato in lode della detta opera, la qual cosa fu causa di consolarmi alquanto. Et non restavano i popoli continuamente di appicare alle spalle della porta [...] inmentre che io le davo la sua fine. Io dico che ’l giorno medesimo che la si tenne parecchi ore scoperta, e’ vi fu appiccati più di venti sonetti, tutti in lode smisuratissime della mia opera; dappoi che io la ricopersi, ogni dì mi v’era appicati quantità di sonetti, et di versi latini et versi greci; perché gli era vacanza allo Studio di Pisa, tutti quei eccellentissimi dotti e gli scolari facevano a∙ggara. Ma quello che mi dava maggior contento con isperanza di maggior mia salute inverso ’l mio Duca, si era, che quegli dell’arte, cioè scultori et pittori, ancora loro facevano a∙ggara a chi meglio diceva. Et infra gli altri, quale io stimavo più, si era il valente pittore Iacopo da Puntorno, et più di lui il suo eccellente Bronzino, pittore, che non gli bastò il farvene appiccare parecchi, che egli me ne mandò per il suo Sandrino insino a casa mia, i quali dicevano tanto bene, con quel suo bel modo, il quale è rarissimo, che questo fu causa di consolarmi alquanto.” While Cellini’s account of the creation of the *Perseus* is among the best-known parts of his autobiography, the present passage has not received significant scholarly attention. Among the few exceptions to this general neglect are the studies of Ferrone 2003, 100, who quotes the passage in the context of his study of Benedetto Varchi’s compositions for contemporary Florentine artworks, and of Spagnolo 2006, 331. [↑](#endnote-ref-1)
2. A selection of the Latin and vernacular compositions that several humanists and artists wrote in praise of the *Perseus* was published as an appendix to the 1568 edition of Cellini’s *Treatises on Goldsmithing and Sculpture*, on which see *infra*. More complete publications of such a poetical production, preserved by the artist’s manuscripts of the Biblioteca Riccardiana of Florence as well as by the original codex of the *Trattati*, are Cellini 1829, III, 455-93 and Cellini 1857, 403-414. Against the backdrop of this lyrical triumph, two contemporary compositions against the *Perseus* have come down to us: for the texts, which are the work of the satirical poet Alfonso de’ Pazzi, see infra. For general introductions to Renaissance encomiastic verse on artworks and their creators see Colasanti 1904 and Patetta 2000. [↑](#endnote-ref-2)
3. In the context of the passage that is quoted below, this should be the meaning of “diceva,” since the verb often referred to extemporaneous performances of poems sung in the piazza: see Battaglia, s.v. “dire.” On the importance of oral performance in the production and dissemination of Italian Renaissance poetry, see esp. Degl’Innocenti *et alii* 2016. [↑](#endnote-ref-3)
4. Only two sonnets by Bronzino in praise of the *Perseus* are documented: for a discussion of the texts, see *infra*. The painter’s choice to have his compositions also delivered at Cellini’s house is consistent with a typical pattern of manuscript circulation of encomiastic verse in Renaissance Italy: see Richardson 2009, 108. [↑](#endnote-ref-4)
5. Cellini 1996, 709 (II. 91). [↑](#endnote-ref-5)
6. Ibid., 724-25 (II. 97). [↑](#endnote-ref-6)
7. Horace famously claimed (*Carmina* III.30.1) that his poetry was a more enduring monument than any commemorative work in bronze (“Exegi monumentum aere perennius”), while in the *Naturalis Historia* (1988, 34.57, pp. 176-77), Pliny the Elder argued that Myron owed his fame more to the epigrams that had celebrated his bronze *Cow* (texts that are largely preserved in the *Greek Anthology*) than to his activity as a sculptor: “Myronem Eleutheris natum, Hageladae et ipsum discipulum, bucula maxime nobilitavit celebratis versibus laudate, quando alieno plerique ingenio magis quam suo commendatur.” Along the same lines is the author’s reasoning on Apelles’s *Venus Anadyomene*. For Pliny, the painting became extraordinarily famous thanks to the Greek poems that had praised it, even though these poems’ quality was in itself superior to that of the artwork (ivi, 35.91-92, pp. 386-88): “Venerem exeuntem e mari [...], quae anadyomene vocatur, versibus Graecis tali opere dum laudatur, victo sed inlustrato.” For the diffusion of the motif of poetry as the ultimate medium for immortalizing its subject, as opposed to the more perishable products of the visual artists, see at least Shearman 1992, pp. 115-16 (with a discussion of other relevant classical sources on the topic) and Pich 2010, pp. 103 and 131. In the Italian Renaissance, a most influential treatment of the theme was Ludovico Ariosto’s “gallery” of the most famous painters and sculptors from antiquity (*Orlando Furioso* XXXIII.1), whose creations only survived in the works of ancient writers (a comparable reasoning is also articulated in Bembo’s *Prose della volgar lingua*, III.1, which asserted that ancient and modern artists such as Myron, Vitruvius and Leon Battista Alberti owed great part of their fame to their own or someone else’s writings.) In several passages of both the editions of the *Lives*, Vasari echoed these considerations, and particularly when discussing the immortal renown that great poets (e.g. Petrarch, Ariosto, Pietro Bembo, and Giovanni della Casa) had bestowed on the painters they had commemorated in their verse (respectively Simone Martini, Dosso Dossi, Giovanni Bellini and Tiziano). For more extensive treatments of this motif, see Pozzi and Mattioda 2006, 331-35; the contribution of Lina Bolzoni in Nova and Zangheri 2013, pp. 141-59: 150-54; as well as Gamberini 2019b. [↑](#endnote-ref-7)
8. Compare Pliny 1988, 382 (*Naturalis Historia* 35.84): “Idem perfecta opera proponebat in pergula transeuntibus atque, ipse post tabulam latens, vitia quae notarentur auscultabat, vulgum diligentiorem iudicem quam se praeferens.” On the early modern textual fortune of the most famous anecdote related to this story, that of Apelles who listens to a shoemaker’s critiques to one of his paintings, see at least Hessler 2008, 133-50, and McHam 2013, 323.

   [↑](#endnote-ref-8)
9. Alberti’s vernacular redaction of the *De Pictura*, preserved in three manuscripts from the fifteenth century, does not seem to have known any substantial circulation in the Renaissance: see the contribution of Lucia Bertolini in Santagata and Stussi 2000, 181-210: 181, as well as Francesco Furlan in Furlan *et alii* 2019, pp. 139-59: 147. [↑](#endnote-ref-9)
10. Alberti 1547, 20r (corresponding to Alberti 1972, III 62, 104-05.) [↑](#endnote-ref-10)
11. See Summers 1987, 129-34. [↑](#endnote-ref-11)
12. Cicero, *De Oratore*, III 197: “Mirabile est, cum plurimum in faciendo intersit inter doctum et rudem, quam non multum differat in iudicando.” In commenting the passage as a fundamental source for the theory of *giudizio* that Alberti developed in both the *De Pictura* and the *De Architectura*, Summers (1987, 134) also calls attention to a passage in Quintilian that runs along the same lines. In *Institutio Oratoria* IX iv 116, the author argues that the expertise that is required for understanding the principles of rhetoric composition is not necessary in order to perceive the beauty of an oration: “docti rationem componendi intelligunt, etiam indocti voluptatem.” Quintilian’s reasoning, however, did encompass the idea that the most perfect judgment of every *ars* was that of the *artifices*: see infra, n. #. [↑](#endnote-ref-12)
13. Cicero, *De Officiis*, I 147: “Ut enim pictores et ii, qui signa fabricantur, et vero etiam poetae suum quisque opus a vulgo considerari vult, ut, si quid reprehensum sit a pluribus, id corrigatur, iique et secum et ab aliis, quid in eo peccatum sit, exquirunt, sic aliorum iudicio permulta nobis et facienda et non facienda et mutanda et corrigenda sunt.” Alberti’s dependency upon this passage from the *De Officiis* is discussed in Summers 1987, 133. We might add that a different passage of Cicero’s book provided a less favourable representation of the general audience’s capacity of artistic *giudizio*, arguing that the *imperiti* were often unable to detect the specific deficiencies of a painting and were therefore prone to celebrating even shoddy artworks (*De Officiis*, III 15): “quod [idem](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=idem&la=la&can=idem0&prior=quod) [in](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=in&la=la&can=in1&prior=idem) [poematis](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=poematis&la=la&can=poematis0&prior=in), [in](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=in&la=la&can=in2&prior=poematis) [picturis](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=picturis&la=la&can=picturis0&prior=in) [usu](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=usu&la=la&can=usu0&prior=picturis) [venit](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=venit&la=la&can=venit0&prior=usu) [in](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=in&la=la&can=in3&prior=venit) [aliisque](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=aliisque&la=la&can=aliisque0&prior=in) [compluribus](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=compluribus&la=la&can=compluribus0&prior=aliisque), [ut](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=ut&la=la&can=ut0&prior=compluribus) [delectentur](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=delectentur&la=la&can=delectentur0&prior=ut) [imperiti](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=imperiti&la=la&can=imperiti0&prior=delectentur) [laudentque](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=laudentque&la=la&can=laudentque0&prior=imperiti) [ea](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=ea&la=la&can=ea0&prior=laudentque), [quae](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=quae&la=la&can=quae0&prior=ea) [laudanda](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=laudanda&la=la&can=laudanda0&prior=quae) [non](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=non&la=la&can=non1&prior=laudanda) [sint](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=sint&la=la&can=sint0&prior=non), [ob](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=ob&la=la&can=ob0&prior=sint) [eam](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=eam&la=la&can=eam0&prior=ob), [credo](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=credo&la=la&can=credo0&prior=eam), [causam](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=causam&la=la&can=causam0&prior=credo), [quod](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=quod&la=la&can=quod2&prior=causam) [insit](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=insit&la=la&can=insit0&prior=quod) [in](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=in&la=la&can=in4&prior=insit) [iis](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=iis&la=la&can=iis0&prior=in) [aliquid](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=aliquid&la=la&can=aliquid1&prior=iis) [probi](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=probi&la=la&can=probi0&prior=aliquid), [quod](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=quod&la=la&can=quod3&prior=probi) [capiat](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=capiat&la=la&can=capiat0&prior=quod) [ignaros](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=ignaros&la=la&can=ignaros0&prior=capiat), [qui](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=qui&la=la&can=qui0&prior=ignaros) [quidem](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=quidem&la=la&can=quidem0&prior=qui), [quid](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=quid&la=la&can=quid1&prior=quidem) [in](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=in&la=la&can=in5&prior=quid) [una](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=una&la=la&can=una0&prior=in) [quaque](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=quaque&la=la&can=quaque0&prior=una) [re](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=re&la=la&can=re0&prior=quaque) [vitii](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=vitii&la=la&can=vitii0&prior=re) [sit](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=sit&la=la&can=sit0&prior=vitii), [nequeant](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=nequeant&la=la&can=nequeant0&prior=sit) [iudicare](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=iudicare&la=la&can=iudicare0&prior=nequeant); [itaque](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=itaque&la=la&can=itaque0&prior=iudicare), [cum](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=cum&la=la&can=cum1&prior=itaque) [sunt](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=sunt&la=la&can=sunt0&prior=cum) [docti](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=docti&la=la&can=docti0&prior=sunt) [a](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=a&la=la&can=a1&prior=docti) [peritis](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=peritis&la=la&can=peritis0&prior=a), desistunt [facile](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=facile&la=la&can=facile0&prior=desistunt) [sententia](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=sententia&la=la&can=sententia0&prior=facile).” [↑](#endnote-ref-13)
14. Compare Alberti 1972, 104: “deinde cum omnes audiverit, peritioribus pareat.” In his insightful discussion of the problem of judgment in the *De Pictura*, Summers does not address the question of how Alberti separates the views of the general audience from those of the most skilled beholders. [↑](#endnote-ref-14)
15. Compare in order Quintilian, *Institutio Oratoria*, XII x 50: “at quod libris dedicatum in exemplum edatur, id tersum ac limatum et ad legem ac regulam conpositum esse oportere, quia veniat in manus doctorum et iudices artis habeat artifices;” Pliny the Younger, *Epistulae,* I x 4: “Quamquam ne nunc quidem satis intellego; ut enim de pictore scalptore fictore nisi artifex iudicare, ita sapiens non potest perspicere sapientem;” Jerome, *Epistulae,* LXVI ix 2: “felices, inquit Fabius, essent artes, si de illis soli artifices iudicarent.” For a classical treatment of the humanistic distinctions between informed and uninformed beholders see Baxandall 1971, 59-62. On the relevance of Quintilian’s statement for Quattrocento artist-writers such as Piero della Francesca see Hessler 2014, 453, which also pays attention to Petrarch’s reworking of these ideas in *De Remediis Utriusque Fortunae*. A brief introduction to sixteenth-century debates on the issue of the legitimacy of artistic judgment is provided by Thomas 2000, esp. 42-46. Two more thorough treatments of the topic, focusing especially on the Florentine milieu and considering the shaping role of ancient hypotexs on such early modern Kompetenzfragen, are the excellent works of Spagnolo 2008 and Jonietz 2017, 236-40. [↑](#endnote-ref-15)
16. Pliny the Elder, *Naturalis Historia*, XXXV 137 (446). In his will, Petrarch stated that he had decided to leave a *Madonna and Child* by Giotto in his possession to Francesco I da Carrara as the only bequest that was befitting his friend and patron, and he emphasized the work’s qualities with the following words: “cuius pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent.” On this note see esp. Baxandall 1971, 60; Cast 2009, 162 n. 40, and McHam 2013, 75-76 and 364, which highlights the significant circulation of Petrarch’s will in Florentine humanistic circles. [↑](#endnote-ref-16)
17. Pliny the Elder, *Naturalis Historia* XXXV 83 (380): “At Protogenes victum se confessus in portum devolavit hospitem quaerens, placuitque sic ea tabulam posteris tradi omnium quidem, sed artificum praecipuo miraculo.” The relevance of artists’s judgment on the work of fellow painters or sculptors is the idea underpinning another anecdote by the same author. Pliny had recounted (see ibid. XXXIV 53; 168-70) the competition among bronzists working in the temple of Artemis in Ephesus, stressing how these artists cast their own votes in order to clarify who had realized the best statue of an amazon: “et in certamen laudatissimi, quamquam diversis aetatibus geniti, quoniam fecerant Amazonas, quae cum in templo Dianae Ephesiae dicarentur, placuit eligi probatissimam ipsorum artificum, qui praesentes erant, iudicio, cum apparuit eam esse, quam omnes secundam a sua quisque iudicassent.” For the influence of these notions on the *Vite* compare Cast 2009, 26: “Vasari had many comments about looking at art in different ways, some responses being recognized as better than others, some more knowing, some more experienced. Always the praise of artists (another idea from Pliny) is taken to be the sign of truest worth.” The centrality of the motif of “intra-artistic judgedment” (the judgment that Renaissance painters, sculptors and architects extended on the works of their peers) in the framework of the *Lives*, as related to Vasari’s own enterprise as historiographer, is the object of a compelling analysis in Franceschini, forthcoming. [↑](#endnote-ref-17)
18. Compare esp. Bourdieu 1996, 217: “According to the principle of external hierarchization in force in the temporally dominant regions of the field of power (and also in the economic field) - that is, according to the criterion of temporal success measured by indices of commercial success (such as print runs, the number of performances of plays, etc.) or social notoriety (such as decorations, commissions, etc.) - pre-eminence belongs to artists (etc.) who are known and recognized by the ‘general public’. On the other hand, the principle of internal hierarchization, that is, the degree of specific consecration, favours artists (etc.) who are known and recognized by their peers and only by them (at least in

    the initial phase of their enterprise) and who owe their prestige, at least negatively, to the fact that they make no concessions to the demand of the ‘general public.’” [↑](#endnote-ref-18)
19. Leonardo 1995, I, 174 (precept n. 59; ca. 1500-1505): “Se tu, pittore, te ingegnerai di piacer alli primi pittori, tu farai bene la tua pittura, perché sol quelli sono che con verità ti potran sindicare. Ma se tu vorrai piacere a quelli che non son maestri, le tue pitture aranno pochi scorti, e poco rilevo, o movimento pronto, e per questo mancarai in quella parte di che la pittura è tenuta arte eccellente, cioè del fare rilevare quel ch’è nulla in rilevo [...].” On this passage see, among others, the considerations of Chastel 1964, 292; Gombrich 1967, 20; Summers 1987, 134; Marani 2003 and Spagnolo 2004, 92, who discusses it in the context of an illuminating analysis of Vasari’s ideal of “difficultà.” [↑](#endnote-ref-19)
20. Hollanda 1998, 75; on this claim, see Summers 1981, 506, n. 4. The belief that an artist willing to “make concessions” to the aesthetics of non-experts would create a shoddy work was – we might note – already articulated in anecdote by Helian (*Historical Miscellany* XIV.8): “Polyclitus made two sculptures of the same subject, one of which satisfied popular taste, and the other the rules of his art. He satisfied popular taste in this way: he made alterations and adjustments to suit each visitor, following all their suggestions. He then exhibited both pieces. One was universally praised, the other ridiculed. Polyclitus responded by saying: ‘But you have made the one that you criticise, and I the one you admire.’” [↑](#endnote-ref-20)
21. See the sculptor’s letter in Varchi and Borghini 1998, 76: “che ce n’è pure assai che fanno professione d’intendere e lodano e biasimano, come se proprio de l’arte fussino, e per avere veduto quattro medagliucce e imparato qualche vocabolo de l’arte fanno tanto con varie adulazione.” On such polemical accents see the insightful considerations of Thomas 2000, 46-47; Spagnolo 2008, 12 and Jonietz 2017, 237. The illuminator and painter Giulio Clovio expresses a less disputatious but comparable view in the fourth part of Francisco de Hollanda’s *Diálogos em Roma* (Hollanda 1998, 122): “In Italy there is not a lord or gentleman who will not greatly praise and exalt a noble picture when he sees it, with a knowledge of all its parts equal to that of a painter himself; often I am astonished at the clear knowledge and understanding they reveal. But there are also gentlemen who presume to criticize painting foolishly and find fault with what they cannot understand.” [↑](#endnote-ref-21)
22. On Doni’s artistic training and friendship with the two sculptors see esp. Pepe 1998 and Girotto 2017. On the genesis of his *Disegno* and on the artistic ideals that the book endorses see Pierguidi 2013, with further references. [↑](#endnote-ref-22)
23. Doni’s line of reasoning in the *Disegno* partially overlaps with the attack that Alfonso de’ Pazzi conducted against the academic lecture on the Paragone, by penning the sonnet *V.(archi), che v[u]oi tu dir della pittura*. In the text, one of the numerous vitriolic compositions that the author addressed to Varchi, the poet criticized the humanist’s choice to discuss subjects of which he had no direct knowledge nor experience. For insightful discussions of Doni’s treatment of the problem of *giudizio* see Frangenberg 1990, 68-69 and Spagnolo 2008, 13-15 (who also analyzes Pazzi’s sonnet on the Paragone debate.) The paradox that these ideas were articulated in writing by a non-practitioner of the visual arts did not escape the author, who on the contrary ironically underscored it (see his letter to Paris Bordone in Doni 1549, 54v: “Che si dirà adunque havendo dato in publico quest’opera, che tratta della Scoltura et Pittura, che per mia fede non saprei fare un beveratoio da pulci con lo scarpello, né col pennello una testa [...] di grillo; et pure, gratia dei, n’ho cicalato non so quante carte”), and argued that his familiarity with many excellent artists gave him the right to write about artistic subjects.

    [↑](#endnote-ref-23)
24. Dolce in Barocchi 1960, 154. [↑](#endnote-ref-24)
25. See ibid., 156: “Ma io non intendo in generale della moltitudine, ma in particolare di alcuni belli ingegni, i quali, avendo affinato il giudicio con le lettere e con la pratica, possono sicuramente giudicar di varie cose, e massimamente della pittura.” The term “intendenti” had already been used by Lorenzo de’ Medici in a 1498 letter to Giovanni Lanfredini, and was adopted by Vasari in several passages from the *Vite* to designate the conoisseurs (see Cast 2009, 57). One such example is the description of the reception of Giotto’s mosaic of the *Navicella* in the Saint Peter’s Basilica, “la quale fu sì maravigliosa et in quel tempo di tal disegno, d’ordine e di perfezzione, che le lode universalmente dàtele dagli artefici e da altri intendenti ingegni meritamente se le convengono” (Vasari 1550 [1967] II 106). [↑](#endnote-ref-25)
26. Dolce in Barocchi 1960, 157. Among the classical *auctoritates* that had argued for the existence of a divide among the audience able to detect the most minute details of an artwork and the spectators who have a more generic understanding of it, particularly explicit was Plutarch (*De genio Socratis* I): “I heard [...] a neat saying of a painter, comprised in a similitude upon those that came to view his pictures. For he said, the ignorant and unskilful were like those that saluted a whole company together, but the curious and knowing like those that complimented each single person; for the former take no exact, but only one general view of the performance; but those that with judgment examine part by part take notice of every stroke that is either well or ill done in the whole picture. The duller and lazy sort are abundantly satisfied with a short account and upshot of any business. But he that is of a generous and noble temper, that is fitted to be a spectator of virtue, as of a curious piece of art, is more delighted with the particulars. For, upon a general view, much of fortune is discovered; but when the particulars are examined, then appear the art and contrivance, the boldness in conquering intervening accidents, and the reason that was mixed with and tempered the heat and fury of the undertakers.” [↑](#endnote-ref-26)
27. Dolce in Barocchi 1960, 157: “Ma queste [the technical *minutezze* that only the painters know], se ben saranno importanti nell’operare, saranno elle poi di poco momento nel giudicare.” On the relevance of these considerations in the context of Renaissance art theory see Blunt 1956, 84: “One point is discussed explicitly in Dolce which had only been indirectly dealt with by earlier writers, namely, the right of the layman who does not himself paint to judge in questions of art. Earlier writers of the Renaissance seem to have assumed that the educated layman was competent to judge everything except the technical part of a painting, but Dolce expresses this opinion clearly. This view, based on the idea that painting is a learned pursuit and the sister of poetry, is again typical of Dolce’s humanist outlook.” [↑](#endnote-ref-27)
28. For the relevance of processes of problem solution for Renaissance conceptions of artistic evolution see esp. Gombrich 1955 and 1967. The idea that only the practitioners of the visual arts were able to appreciate an artwork’s novelty and technical difficulty was addressed in Quintilian, *Institutio Oratoria* II xiii 10, who also emphasized how such aspects represented paramount qualities of artistic creation: “quid tam distortum et elaboratum quam est ille discobolos Myronis? si quis tamen, ut parum rectum, improbet opus, nonne ab intellectu artis abfuerit, in qua vel praecipue laudabilis est illa novitas ac difficultas?” In his autobiography, Cellini explained the nature of the technical difficulty implied by the creation of the *Perseus*, a difficulty which a layman such as Duke Cosimo would have not been able to grasp. Recounting how his patron had voiced his doubts that Medusa’s head could ever be realized, in view of its elevated position above Perseus’s body, the sculptor rehearsed his own explanatory response (Cellini 1996, 663-64 [II. 74]): “‘Or vedete, Signor mio, che se Vostra Eccellenzia illustrissima avessi quella cognizione dell’arte, che lei dice di avere, la non arebbe paura di quella bella testa che lei dice, che la non venissi; ma sì bene arebbe da aver paura di questo piè diritto, il quale si è quaggiù tanto discosto [...] perché la natura del fuoco nonn-è l’andare all’ingiù, et per avervelo a spignere sei braccia in giù per forza d’arte, per questa viva ragione io dico a Vostra Eccellenzia illustrissima che gli è inposibile che quel piede venga; ma ei mi sarà facile a rifarlo.” In the third dialogue of Doni’s *Disegno*, the characters of Nature and Art discuss the difficulties in the casting of bronze statues (see esp. Doni 1970, 18v-19v), and Art observes: “Per mia fede che queste pratiche sono difficili a intendere ma molto più difficilissime a farle, che a ragionarne; come si può considerare da gl’infiniti accidenti, che da tanta vehemenza di fuoco; la quale è tanto spaventevole, che molti si perdono d’animo.” [↑](#endnote-ref-28)
29. See the author’s introduction to the manuscript of the *Trattati* (Cellini 1980, 593; the passage was not included in the 1568 edition, the result of Gherardo Spini’s radical revision and ideological censorship): “veduto come mai nessuno si sia messo a scrivere i bellissimi segreti e mirabili modi che sono in nella grand’arte della oreficeria, i quali non stava bene a scriverli né a filosafi, né ad altre sorte di uomini, se non a quegli che sono della stessa professione: e perché una tal cosa non abbia mai mosso nessun altro uomo, forse la causa è stata che quegli non essere stati tanto animosi al ben dire sì come e’ sono stati al ben fare pronti. Avendo io considerato un tale errore di tali uomini; ed io, per non stare in cotal peccato, mi sono messo arditamente a una cotale bella impresa.” [↑](#endnote-ref-29)
30. See Cellini 2014, 258 (son. 89, ll. 1-6): “Nessun può dar iuditio, se non quelli / che son dott in tal arte e non pedanti; / se fussin bene anchor filosofanti, / non puon saper il valor delli scarpelli, / squadre, trapani, mazzuoli, e ceselli, / e cera, e terra, archipenzol, quadranti” (the edition [ivi, 258-260] offers a detailed discussion of these lines, as well as bibliographic references.) This poetic celebration of the tools of the artist’s trade found a visual correspondence in the ideographic alphabet, each letter of which corresponds to such objects as a compass, a chisel and so on, that he drew in two of his proposals for a new seal of the Accademia del Disegno. In the letter containing one of these proposals (formerly in the private collection of Piero Calamandrei; see Avery and Battaglia 1981, 99-100, but also Victoria von Flemming in Nova and Schreurs 2003, 59-98: 63), he suggested that the institution should adopt, in its communications, the new alphabet as representative of “quei propii strumenti con che noi hoperiamo queste gentile et tanto necessarie arte.” [↑](#endnote-ref-30)
31. Borghini in Varchi and Borghini 1998, 101. Borghini’s lengthty and polemical argumentation on the right for literati to discuss painting and sculpture seems to be reminiscent, among other sources, of Dionysius of Halicarnassus (*On Thucydides*, IV 330): “For men who do not possess the same skill as Apelles, Zeuxis, Protogenes, and other famous artists, are not thereby prevented from judging the art of these men.” [↑](#endnote-ref-31)
32. Borghini in Varchi and Borghini 1998, 101. On this passage, see the enlightening considerations of Frangenberg 1990, 47-58 (esp. 54) and Carrara 2000, 281, esp. n. 37. [↑](#endnote-ref-32)
33. The poems under consideration are preserved in the main manuscript testimonies of Cellini’s poetic corpus, the codex Riccardiano 2353 and 2728 of the Biblioteca Riccardiana of Florence. Cellini and Gherardo Spini also included three of them – the two sonnets by Bronzino and the one by Domenico Poggini – in the anthology of the *Poesie Toscane, et Latine sopra il Perseo Statua di Bronzo, e il Crocifisso Statua di Marmo fatte da Messer Benvenuto Cellini* that was published as an appendix to the first edition of the *Due Trattati* (1568). [↑](#endnote-ref-33)
34. The earliest sculptural work that can be attributed to Zanobi Lastricati is a bronze *Venus Anadyomene*, now in the Jardìn de la Isla of Aranjuez, that Antonia Boström dates to ca. 1543. Between 1555 and 1560, Zanobi realized his first marble sculpture, a *Hunter* now in the Boboli Garden: on his artistic career, see esp. Spallanzani 1978, Corti 1988, Boström 1997, Nesi 2000, 2012 and Nesi et alii 2013. [↑](#endnote-ref-34)
35. The quote is from Harold Love’s study of scribal communities in early modern England (Love 1998, 177), which didn’t specifically refer to the role of manuscript circulation of poetry in building communities of the “like-minded.” The most illuminating analysis of the latter phenomenon in Renaissance Italy is provided by Richardson 2009, 95-152; many fundamental insights come also from the wide-ranging and compelling analysis of Giunta 2002, even though this book is mostly dedicated to Italian medieval poetry. For the commonality of aesthetic ideals between Cellini and Bronzino, consider the expressions of praise with which the sculptor always referred to the painter, for instance in his letter in response to Varchi’s poll on the paragone debate: “oggi si vede Michelagnolo essere il maggior pittore che mai ci sia stato notizia [...], solo perché tutto quello ch fa di pittura lo cava dagli studiatissimi modegli fatti di scultura; né so cognoscere chi più s’apressi oggi a tale verità d’arte, che il virtuoso Bronzino. Veggio gli altri immergersi infra fioralisi e dividerli con molte composizione di vari colori, qual sono uno ingannacontadini” (Varchi and Borghini 1998, 82.) [↑](#endnote-ref-35)
36. Anguli must have been in contact with prominent humanists of the age, since he was the author of a Latin epitaph published in Paolo Giovio’s *Elogia virorum bellica virtute illustrium* (see Giovio 1551, 171). [↑](#endnote-ref-36)
37. On the biography and artistic activity of Cesare da Bagno, alias Cesare di Niccolò di Mariano Federighi, see Toderi-Vannel 2000, 2: 539; Attwood 2003, 141-42 and esp. McCrory 2001. As Cécile Beuzelin pointed out in her study of Pontormo’s cultural profile, “a large number of artists and craftsmen didn’t know Latin or only had an empirical knowledge of it” (in Damm et al. 2013, 74), as demonstrated by such authors as Lorenzo Ghiberti and Leonardo. [↑](#endnote-ref-37)
38. Panegyrical texts that praise the sculpture’s patron rather than its creator are recurrent in one of the earliest and most influential collections of poems on artworks, namely, the anthology of the *Coryciana*. First published in 1524, the work collected many Latin compositions in praise of Andrea Sansovino’s statue of St. Anne with the Madonna and Child or (to a small extent) of Raphael’s fresco of the Prophet Isaiah, the two artworks that adorned the humanist Johann Goritz’s pillar altar for the Roman church of Sant’Agostino, along with others that rather focused on the artistic ensemble’s patron: on this, see Pellegrino 2003, 219, 227 and *passim*; on the poetic collection see at least the edition of IJsewijn 1997, as well as Bober 1977; Pettinelli 1986; Perini 2002, and Rijser 2008. If we consider the collection of compositions on Cellini’s bronze, we can see that a few Florentine poets celebrated the *Perseus* as the most splendid fruit of duke Cosimo’s patronage. For their Latin texts (Andrea Martelli’s *Descendens olim superis Cellinus ab astris* and Giulio della Stufa’s *Hoc quodcunque vides, Persei memorabile signum*) see Cellini 1829, 483 and 485. [↑](#endnote-ref-38)
39. See McCrory 2001, 227, who also stresses how, in his autobiography (II. 94), Cellini recounts travelling with Cesare to Santa Maria in Bagno right after the final unveiling of the *Perseus* and meeting there the Federici family. [↑](#endnote-ref-39)
40. Consider the following passage from Cesare’s letter to the Duke, dated 28 October 1562 (text from McCrory 2001, 233): “servi’ a Benvenuto sino al fine nel’opera del Perseo. Ma perché mai non hebbi sorte, che in quel tempo alcuno mi volesse fare un minimo favore apresso di V. Ecc.a; anchorché per me stesso usai ogni modesto modo farmi cognoscer a Quella, et all’Ill.mo Principe; con tutti gli altri suoi Ill.mi Figliuoli, con ogni opera buona, fatica, et servitù che sempre io feci, né mai imperò mi valse [...]. Al fine, di poco et nulla da la buona sorte favorito, mi levai meno contento di quelle parti; racomandandomi a Dio, et all’arbirio di Fortuna, per trovare qualche altra aventura. Et così sempre assai ho travagliato la vita, sino ad hora, con bene et virtuosamente operare. Et già duoi anni sono, che pervenni qui in Milano.” [↑](#endnote-ref-40)
41. For general introductions to Bronzino’s compositions in praise of the *Perseus* see Parker 2000, 88-91 and Geremicca 2013, 67-68. [↑](#endnote-ref-41)
42. See the text and commentary of the sculptor’s sonnet in Cellini 2014, 70-73. [↑](#endnote-ref-42)
43. See Cole 1999, 223-24. Cole emphasizes how Bronzino’s sonnet calls attention to the bronze statuettes in the niches of the pedestal for the *Perseus* while also identifying the figures of Danae and little Perseus as Venus and Cupid: “The child is thus both the desire that causes Jupiter’s transformation and the warm result of Danae’s fulfillment, the actual burning within her breast and the child from it, now at her side.” His contribution also persuasively suggests that the second quatrain of the sonnet, which depicts Jupiter filling Danae’s breast as a gold shower, might be intended to specifically evoke “Cellini’s heated filling of the body with his own golden metal.”

    [↑](#endnote-ref-43)
44. When the *Perseus* was unveiled, Donatello’s *Judith and Holofernes* was standing in the west part of the Loggia dei Signori. Scholars have rightly emphasized how the statue was the major term of comparison for Cellini’s bronze, and how many contemporary poems in praise of the latter artwork addressed such comparative relation. On this, see esp. Shearman 1992, 50-57, with further bibliography. [↑](#endnote-ref-44)
45. Thorough discussions of the most common topoi in Renaissance poetry on art and of their grounding in ancient textual models include Albrecht-Bott 1976; Land 1994; Smick 2000; Pellegrino 2003a and 2003b; Bolzoni and Pich 2008, and Pich 2010. [↑](#endnote-ref-45)
46. Vasari 1550 (III, 208);­ the author observed at the end of his *ekphrasis*: “e certo nelle figure moderne non s’è veduta ancora tanta vivacità né tanto spirito in marmo quanto la natura e l’arte operò con la mano di Donato in questo.” On this description compare Rubin 1995, 324, which argues that Vasari, in Donatello’s *St. George* particularly appreciated “the valiant stance” and one of those poses “that also embodied meaning and character and therefore brought the material to life.” [↑](#endnote-ref-46)
47. Consider Bocchi in Barocchi 1962, 3, 132-33: “E comecché molti siano divenuti sommi et eccellenti, due tuttavia ce ne ha che nella scultura più degli altri si conoscono singulari, io dico Michelagnolo Buonarroti e Donatello. Queste con maniere inusitate e peregrine cotanto si sono avanzati e così magnificamente la città di Firenze con le opere loro hanno onorato, che ella né a Roma né a nessuna altra città per questo affare dee portare alcuna invidia [...]. Bene fu agevole al grande intelletto di questo nobile artefice [Donatello] e contemplare nella sua mente et isprimere poi nel marmo con felice artifizio pensieri eroichi e gentili, e far quasi vivo quello che non ha vita, dar moto ove è fermezza e ridurre in colmo la virtù della scultura , che innanzi a lui giaceva senza onore e nelle tenebre sepolta. Ma perché noi si fatta conoscere la possiamo, innanzi che più adentro si proceda, consideriamo primamente che cose siano quelle, le quali a constituire una somma eccellenza concorrono e creano negli animi nostri non solo diletto, ma maraviglia oltre a ciò. Sono adunque tre senza più (secondo che io avviso), che una tale perfezzione deono partorire: il costume, la vivacità e la bellezza.” On the aesthetic ideals that Bocchi develops in his treatise, as well as on the classical models underpinning these ideals, see Barasch 1975; Komorowski 1981; Frangenberg 1995; de Koomen 2008; Williams 2010, 201-12 and Hermans 2012. [↑](#endnote-ref-47)
48. For these definitions, see in order Bocchi in Barocchi 1962, 3, 153, 180 and 134-35. [↑](#endnote-ref-48)
49. Land 1994, xxx. [↑](#endnote-ref-49)
50. The motif of the *paragone* between Donatello and Cellini’s bronzes underpins Niccolò Mochi’s sonnet *Non bisogna, Cellin, che più t’industri*, which extends the *paragone* to all the other sculptures then in the piazza, Michelangelo’s *David* and Bandinelli’s *Hercules and Caccus* (Cellini 1857, 410, ll. 12-14): “Te sol conosco non aver rivali, / E sei qual sole in mezzo a queste stelle / Di Michel, di Donato e Bandinello.” Along comparable lines, both Paolo Mini’s sonnet *Nuovo Miron, che con la dotta mano* and Benedetto Varchi’s *Tu che vai, ferma’l passo: e ben pon mente* imagine Donatello’s *Judith* rejoicing for the excellence of the new statue that had been unveiled next to her (see in order ivi, 406, ll. 11-14: “Ma così bei vicin Judit ammira, // E dice: poi che ’n bronzo ancor l’un spira / Valor, e l’altra a crudeltà par desta, / Ben venut’è dal ciel chi questi feo”, and 403, ll. 12-14: “E quella casta, che tra l’empio stuolo / L’orribil teschio al fier busto precise, / D’aver degno vicin s’allegra e vanta.”) On these poems, see Shearman 1992, 53-58; on Cellini’s ambition to rival Donatello’s bronze see also the passage of his *Discorso dell’architettura*, quoted *infra*. [↑](#endnote-ref-50)
51. Cellini 1996, 708. [↑](#endnote-ref-51)
52. Poggini (l. 12) uses the verb “statuar,” which specifically designates the art of bronze-casting. Compare the distinction that Varchi draws in his lecture on the Paragone, based on the terminology that Pliny had used in the *Naturalis Historia* (XXXVI.15): “Plinio [...] dice che l’arte della scultura, che i Latini chiamano marmoraria, fu molto innanzi della pittura e della statuaria, cioè del gittare le statue di bronzo” (Varchi in Borghini and Varchi 1998, 39). In the letter with which he answered to Varchi’s poll on the pre-eminence of painting or sculpture, Cellini used the verb “statuare” in the same sense (ibid., 83). [↑](#endnote-ref-52)
53. On these topoi see esp. Pellegrino 2003a and 2003b. [↑](#endnote-ref-53)
54. Shearman 1992, 55-58. [↑](#endnote-ref-54)
55. Dante, *Par*. XIII 61-78: “Quindi discende a l’ultime potenze / giù d’atto in atto, tanto divenendo, / che più non fa che brevi contingenze; // e queste contingenze essere intendo / le cose generate [...]. // La cera di costoro e chi la duce / non sta d’un modo; e però sotto ’l segno / idëale poi più e men traluce. // Ond’ elli avvien ch’un medesimo legno, / secondo specie, meglio e peggio frutta; / e voi nascete con diverso ingegno. // Se fosse a punto la cera dedutta / e fosse il cielo in sua virtù supprema, / la luce del suggel parrebbe tutta; // ma la natura la dà sempre scema, / similemente operando a l’artista / ch’a l’abito de l’arte ha man che trema.” [↑](#endnote-ref-55)
56. Consider how Alessandro Vellutello illustrated *Par*. XIII, 76-78 in his *Nova espositione* of the *Comedy* (Vellutello 1544, unnumbered page): “*Ma la natura*, la qual è ministra tra la virtù de l’influentia e l’individuo, *dà* essa virtù *sempre scema*, sempre imperfetta e difettiva, secondo le non buone congiuntioni de le stelle, da le quali nasce tal imperfettione, a similitudine de l’artefice, il qual avenga c’habbia *l’habito de l'arte*, nondimeno, perchè li *trema la mano*, non può perfettamente operare.” [↑](#endnote-ref-56)
57. Commenting on Michelangelo’s use of the word “artista”, the humanist evoked several possible literary precedents and then stated (Varchi 1859, 616): “E più chiaramente ancora, donde potemo credere che lo cavasse il Poeta, nel tredicesimo [of the *Paradiso*]: ‘Ma la natura la dà sempre scema [...].’” On the choice of the word, see the commentary by Corsaro and Masi in Michelangelo 2016, 992, n.1. [↑](#endnote-ref-57)
58. See the discussion of Dante’s ideas about divine and human art by Giovanni Barberi Squarotti, in Barberi Squarotti *et alii* 2012, 73-91 (esp. 79: “Questo spiega come mai l’arte umana evocata come termine di confronto per la creazione divina – emanazione nei vari gradi della materia, attraverso le gerarchie angeliche che governano i cieli [...] – appaia in esse [poetic images of comparisons between the two arts] tendenzialmente pregiudicata da un limite o da un difetto [...]. Il confronto insomma mette in luce più che altro le ragioni di una profonda dissimilitudine.”) [↑](#endnote-ref-58)
59. The relevant lines of Buonarroti’s sonnet are examined by Panofsky (1952, 91-92) in his seminal essay on the concept of artistic “idea.” Other poems by Michelangelo complicate the idea that the sculptor’s manual skills might ever equate and fully express his *concetto*: for a discussion of the relevant texts see Armour 1998, 165-66. [↑](#endnote-ref-59)
60. On Poggini’s biography, see Jonietz 2015, who emphasizes how the earliest testimonies of his artistic activity date from 1545, when Cellini records having given Domenico and his brother Giampaolo a golden vase for finishing. On the *Bacchus* see Utz 1975. [↑](#endnote-ref-60)
61. In his sonnet Varchi presented Poggini’s alleged intention to renounce the practice of goldsmithing and become a sculptor in bronze, marble, and clay as the result of an aspiration to pursue the arduous and honourable path opened by the great Cellini (ll. 1-4 of the sonnet DXVIII from the *Sonetti* of 1555 in Varchi 1859, 2. 909-10): “Voi, che seguendo del mio gran Cellino / Per sì stretto sentier l’orme onorate, / Ori ed argenti e gemme altrui lasciate / Per bronzi e marmi e creta, alto Poggino.” It is important to highlight that, until his death, Poggini continued to work as a medallist and a goldsmith. Furthermore, in 1554 the artist signed his marble *Bacchus* as an “aurifex” and his sonnet for Cellini’s *Perseus* as “D. P. O.”, that is “Domenico Poggini Orefice” (Florence, Biblioteca Riccardiana, ms. Ricc. 2728, c. 32r). A comparable signature is featured in his marble group of *Apollo and Capricorn,* now in the Pagliere of the Boboli Garden (1559; see *infra*): “[D]ominicus Pogginus Flor[entinus] Aurifex F[ecit].” Still, the artist’s aspirations to get recognition solely as a sculptor increased from the early 1560s, and in 1564 he gained admission into the Accademia del Disegno “per aver fatto di scultura più cose di marmo e non s’esercitando più a l’orafo.” For more on this see Jonietz 2015 and Gamberini 2016, with further references; for the devaluation and marginalization that the art of goldmithery underwent in the statutes and practices of the Accademia del Disegno see esp. Collareta 2003 and 2008. [↑](#endnote-ref-61)
62. Cellini’s *Giornale di ricordi* evidences that Zanobi and Alessandro Lastricati took part in the casting of the head of Medusa on July 3 1548: see Cicconi 2004, with further references. Nesi 2013, 5-6, claims that only Alessandro Lastricati and the bronze founder Zanobi di Pagno Portigiani assisted Cellini in the casting of the *Perseus*, but an autograph note by Cellini (BNCF, Autografi Palatini, Cellini 1.2) confirms that both the brothers Lastricati took part in the process: “A m. Alessandro e Zanobi suo fratello che m’aiutorno a conciare la fornacie e fondere lire 22 soldi 10. A Nicolò loro lavorante che m’aiutò lire 2.” On the question of Zanobi’s imitation of Cellini see Nesi 2013, 6, which particularly highlights the formal similarities between Lastricati’s marble *Hunter* (ca. 1555-1560) and Cellini’s *Narcissus* (ca. 1548). [↑](#endnote-ref-62)
63. Lastricati’s reference to the “smalto”, a term that could designate not just enamel but every other substance with a hard surface, was probably an allusion to Medusa’s petrifying power. Indeed, the trope was rather common in Tuscan poetry; compare for instance Dante, *Inf.* IX 52: “Vegna Medusa: sì ’l farem di smalto,” and Petrarch, *Canzoniere*, CCXIII 9: “et que’ belli occhi che i cor’ fanno smalti.” [↑](#endnote-ref-63)
64. To name just one example, this idea played a fundamental role in the metaphysics of an influential Neoplatonist thinker of the Middle Ages, the Andalusian Jewish poet-savant Salomon ibn Gabirol (XI century), alias Avicebron: see Brunner 1997. Notably, such emanatist theories were grounded, like Lastricati’s reasoning, in the comparison between the superior substances descending from the skies and the nature of light. [↑](#endnote-ref-64)
65. In the texts under consideration, the few references to such aspects of the creation of the *Perseus* are typically transfigured by means of highly figurative or mythographic language, as is the case with the parallel between the act of casting bronze and Zeus’s shower of gold pouring down into Danae’s lap in Bronzino’s sonnet *Ardea Venere bella e lui che ’n pioggia*. Indeed, the only explicit reference to the materiality of Cellini’s statue is the technical verb “statuar” in Domenico Poggini’s poem. [↑](#endnote-ref-65)
66. Many have noted that the tendency towards abstraction was typical of the tradition of ancient ecphrastic poetry. Consider, for instance, the dismissive remarks by Goethe on the thirty-six epigrams celebrating Myron’s *Cow* in the *Greek Anthology*: “Although considerable information concerning this statue has come down to us, none of it is much help in forming a clear idea of the original. Even more surprising is the fact that somethirty-six epigrams on the subject are not more useful in this respect [...].These epigrams are monotonous and dull and neither descriptivenor informative: for this reason they tend to be more misleading than helpful when used as a basis for visualising and defining the lost bronze” (the quote is from Squire 2010, 589, which subsequently provides an illuminating analysis of the poetic series according to its own literary terms). For a different approach to such a distinguishing feature of Hellenistic ecphrastic epigrams see esp. Goldhill 1994, 223, who observes how these texts “do not merely describe works of art – and they often offer no physical description at all – but play a role in the production of a cultural milieu that aims to create and enforce and explore particular ways of seeing meaning.” For examples of the general disregard of Italian ekphrastic poetry towards the formal and technical qualities of the artistic object see Gombrich 1967, 3 (according to which “In their poetic tributes they [i.e. the humanists] were generally satisfied to ring the changes on the conventions evolved by the ancient writers of epigrams which praise the lifelikeness of a figure that ‘only lacks the voice’”) and Land 1994, 56 and *passim*, which highlights how such a production typically favoured a focus on subject-matter of the artwork and on its emotional effects upon the beholder. With regard to the sub-genre of the Italian poetry on portraits, see esp. Bolzoni 2008, 10-11 and 26, with the observation that “del ritratto vero e proprio i nostri testi [...] non ci dicono in genere quasi nulla.” On the general tendency towards sublimation and abstraction of medieval and early modern Italian poetry of aulic register see Giunta 2002, 271. [↑](#endnote-ref-66)
67. On this, see Spagnolo 2006. Spagnolo convincingly establishes a connection between these poems’ attention to the concrete reality of the criticized artwork and the kind of material dissemination and fruition they envisioned. These compositions were typically appended to, or in the immediate proximity of, the artistic object also because this allowed readers to fully appreciate the precise referentiality of the critiques. See esp. 332: “quel tratto tipico delle poesie in biasimo di aderenza e pertinenza alla realtà concreta dell’opera d’arte sottintendeva una lettura del testo davanti all’opera stessa: solo con un’osservazione attenta, preferibilmente in loco, era possibile comprendere il senso delle critiche – che spesso si appuntavano su singoli, anche minimi, dettagli stilistici o iconografici – ed apprezzarne appieno la vis comica.” For more on this see also *infra*. To Spagnolo’s remarks, we might add the broader consideration that, in the literary tradition of pre-modern Italy, an attention to the more material aspects of life was typical of comical poetry: see Giunta 2002, 171. [↑](#endnote-ref-67)
68. See Cellini 1996, 652 (II. 70): “Così il detto Bandinello cominciò a favellare et 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 popolaccio.’ Io allora risposi e dissi: ‘Signore, quando il nostro Michelagnolo Buonarroti scoperse la sua Sacrestia, dove ei si vidde tante belle figure, questa mirabile et virtuosa Scuola, amica della verità et del bene, gli fece più di cento sonetti, a gara l’un l’altro a chi ne poteva dir meglio: et così come quella del Bandinello meritava quel tanto male che lui dice che della sua si disse, così meritava quel tanto bene quella del Buonaroti, che di lei si disse.’” On the vituperative texts that were written against Bandinelli’s marble see especially, along with the contemporary testimony of Vasari that is discussed *infra*, the studies of Heikamp 1964, 59; Davis 1975, 20; Waldman 1994; Masi 2006 and 2013; Spagnolo 2006, 335-41. Many other contemporary testimonies of the “bad reception” of Baccio’s works are analysed by Roberta Bartoli in her contribution for Heikamp and Strozzi 2014, 37-59, with bibliography. On the reactions of the Florentine artistic community to the unveiling of Michelangelo’s statues for the *New Sacristy* see, most recently, Lazzaro 2016 and Dubard de Gaillarbois (in press), 33-34 and 53-54, with further references. [↑](#endnote-ref-68)
69. Only Masi 2006, 228, n. 21, briefly discusses the text in the context of his analysis of the poetic reception of Bandinelli’s work. [↑](#endnote-ref-69)
70. Cellini 1980, 820-21. [↑](#endnote-ref-70)
71. The passage purportedly referred the opinion of Perugino’s master, who thus explained to his pupil why artists became excellent in Florence (Vasari III, 1971, 597): “in Firenze più che altrove venivano gli uomini perfetti in tutte l’arti e specialmente nella pittura, attesoché in quella città sono spronati gli uomini da tre cose: l’una dal biasimare che fanno molti e molto, per far quell’aria gli ingegni liberi di natura e non contentarsi universalmente dell’opere pur mediocri, ma sempre più ad onore del buono e del bello che a rispetto del facitore considerarle.” On Vasari’s interpretation of Florentine criticism as a spur towards artistic perfection, see Gombrich 1967, esp. 18-20, and Pozzi and Mattioda 2006, 401-03. [↑](#endnote-ref-71)
72. Compare Bocchi in Barocchi 1962, 3, 167-68: “Assai è cosa chiara che a tanta perfezzione gli artifizii sono divenuti, et i giudizi umani cotanto in simili opere la vista hanno assottigliato, e qui in Firenze particolarmente, che, sì come di Roscio si scrive che e’ non avea in Roma alcuno istrione che da lui, movendosi, e’ non fosse di presente ne’ gesti, dove e’ fallasse, conosciuto, così né più né meno nelle pitture e nelle statue avviene, le quali, tuttoché appariscano singulari, nondimeno elle non prima ne’ luoghi publichi sono collocate, che tantosto le lingue a biasimarle e lacerarle sono preste. Ma nel San Giorgio, perocché gli avvedimenti di Donatello sono stati singulari, non ha luogo alcuno errore, e perciò chi lo guarda altro fare non puote che magnificarlo e sommamente aggradirlo.” See also ibid., 186: “E comecché le due bellezze nel San Giorgio appariscano, una nondimeno vi si conosce con sì grande unione di tutte le parti, che maggiore bramare non si potrebbe. Quanto elle siano verso di sé convenevoli e congiunte ottimamente insieme, bene lo sanno gli ingegni fiorentini, per avventura troppo più acuti nel giudicare e troppo più severi che queste simili cose non richieggono. Ma poiché la compiuta bellezza ha tolto via, non che altro, il sospicarvi un picciolo segno di errore, tutte le lingue, qualunque volta ella è veduta, sono a celebrarla et a magnificarla invitate.” On this set of ideas see the considerations of Frangenberg 1997, 194: “The notion that artistic perfection is as much the fruit of the artist’s labour as the result of the consensus reached in a society with a sophisticated visual culture is very close to the emphasis on laymen’s judgment of art works found in Vincenzo Borghini’s *Selva di notizie*.” [↑](#endnote-ref-72)
73. Compare Vasari 1550 (III, 1971, 609-10): “Dicesi che quando detta opera si scoperse, poi fu da tutti i nuovi artefici assai biasimata. Erasi Pietro servito di quelle figure ch’altre volte era usato mettere in opera: dove tentandolo gli amici suoi, dicevano che affaticato non s’era, e che aveva tralasciato il buon modo dell’operare, e per avarizia o per non perder tempo era incorso in tale errore. Ai quali Pietro rispondeva: ‘Io ho messo in opera le figure altre volte lodate da loro, e songli infinitamente piacciute: se ora gli dispiacciono e non le lodano, che ne posso io?’. Ma coloro aspramente con sonetti e publiche villanie lo saettavano.” On the *Annunziata Polyptych* and its contested reception see Nelson 1997 and Falletti and Nelson 2004; on Vasari’s account see the considerations of Gombrich 1967, 20: “Vasari also tells us [...] who the people were who raised this criticism. It was the ‘new artists,’ critics in other words, who [...] had a professional interest in proble solutions. Artists, we may supplement Vasari’s account, did see many of Perugino’s works, if not side by side at least in succession, because they were interested in art. Hence their dissatisfaction with a master who repeated himself. He had begun to bore them. But if we can believe Vasari’s simplified model situation, the new artists also carried the public with them. They had fresh and more convincing solutions to offer which made the earlier ones suddenly look inadequate.” [↑](#endnote-ref-73)
74. Vasari 1550 (1976, V, p. 125.) In the author’s account, such exchanges would have taken place in front of “opere e vecchie e moderne per le chiese,” and the narration subsequently concentrates on the debates in front of Masaccio’s frescoes for the Brancacci Chapel. On Vasari’s own rhetoric of praise and blame on the works of fellow artists see the insightful considerations of Rubin 1995, esp. 231-24. [↑](#endnote-ref-74)
75. Borghini’s allusion to the malice of Florentine artists is to be found in his letter to Vasari of December 4, 1568 (Frey 1930, 411-12): “L’opera della sala è grande et ha bisogno [...] et nel tutto et in ciascuna sua parte di uno assiduo, lungo e consideratissimo studio, a voler fare onore a voi e satisfare non solo a loro Eccellenze Illustrissime, a’ quali principalmente si deve satisfare, e *non solo agli artefici vostri, la natura de’ quali voi ben conoscete*, ma ancora a una città tanto oculata, tanto apunto, quanto è questa, e che ha l’umore suo come sapete in questa parte.” [↑](#endnote-ref-75)
76. See the observations of Davis 1976, particularly 18-19: “Cellini’s awareness of the separate identity of the local school of artists – he terms it the Scuola Fiorentina – was no doubt sharpened by his long experience outside the city, and even outside Italy [...]. Thus he had experienced directly the enviable reputation Florentine artists enjoyed far and wide, and so he writes of *questa mirabile e virtuosa Scuola*. *Nobilissima*, he calls her, *divinissima, eccellentissima, amica della verità e del bene*! He writes often of the Florentine school, and with pride, but also with [...] a sense for its chorporate character. What Cellini has in mind when he speaks of the Scuola Fiorentina is, however, something quite independent of the formally organized Florentine Accademia del Disegno. Cellini regarded the latter group with suspicion [...]. In the broadest sense, the school included not only artists, but informed literati and amateurs of art as well. The critical judgments of both are preserved in sonnets composed when important works of art were first exposed to public view.” On the participation of artists to such poetic commentaries on art see also Heikamp 1957, 147 and Gallucci 2003, 49-50: “For artists in particular, the sonnet was a forum for aesthetic judgments in artistic matters in Florence. When Cellini’s *Perseus* was unveiled in 1554, artists and men of letters attached encomiastic sonnets to its base [...]. The sonnet was a forum not only for praise, but also for censure. When Bandinelli’s marble group of *Hercules and Cacus* was displayed, numerous artists and writers heaped vituperative abuse upon Bandinelli.” [↑](#endnote-ref-76)
77. The hypothesis was suggested by Gombrich 1967, 19, and reported by Spagnolo 2006, 322. [↑](#endnote-ref-77)
78. For Manetti’s testimony on Brunelleschi’s poetic activity and the scholarly debate on its reliability, see here, introduction, n. #. [↑](#endnote-ref-78)
79. See Pliny, *Nat. Hist.* XXXV. 62 (356-58): “In eum [scilicet Zeusis] Apollodorus supra scriptus versum fecit, artem ipsi[s] ablatam Zeuxim ferre secum.” The text follows the emendation (*ipsis* → *ipsi*) that has convincingly proposed by Settis 2008, which identifies in Apollodorus himself (rather than in the masters of Zeusis) the victim of Zeusis’s “artistic theft.” The composition is also mentioned in Spagnolo, forthcoming, as a relevant classical antecedent for the early modern development of vituperative poems on art. [↑](#endnote-ref-79)
80. See ibid., 63 (358): “Fecit [...] et athletam adeoque in illo sibi placuit, ut versum subscriberet celebrem ex eo, invisurum aliquem facilius quam imitaturum.” According to Pliny, Parrhasius was the author of comparable self-celebratory short poetic compositions, in which he arrogantly claimed his primacy in the realm of painting. See ibid., 71 (368): “Fecundus artifex, sed quo nemo insolentius usus sit gloria artis, namque et cognomina usurpavit habrodiaetum se appellando aliisque versibus principem artis [...].” [↑](#endnote-ref-80)
81. On the exemplarity of Plinian anecdotes for the intellectual and artistic practices of Renaissance artists see at least the broad-ranging accounts of McHam 2013 and Fane-Saunders 2016. On the fortune among sixteenth-century Florentine art-theorists of the books that Pliny’s work dedicated to art-historical matters (XXXIV-XXXVI) see Carrara 2011. [↑](#endnote-ref-81)
82. See Vasari IV, 1976, 611: “Fece in sulla piazza di Santa Trinita un palazzo a Giovanni Bartolini, il quale è dentro molto adornato [...]. E perché fu il primo edifizio [...] che fusse fatto con ornamento di finestre quadre con frontispizii e con porta, le cui colonne reggessino architrave, fregio e cornice, furono queste cose tanto biasimate dai Fiorentini con parole, con sonetti e con appiccarvi filze di frasche, come si fa alle chiese per le feste, dicendosi che aveva più forma di facciata di tempio che di palazzo, che Baccio fu per uscir di cervello: tuttavia, sapendo egli che aveva imitato il buono e che l’opera stava bene, se ne passò. Vero è che la cornice di tutto il palazzo riuscì [...] troppo grande: tuttavia l’opera è stata per altro sempre molto lodata.” According to Spagnolo 2013, the critiques of many Florentines to Baccio’s work, which introduced in Florence an architectural language of a recognizable Roman character, were often politically motivated and expressed anti-Medicean feelings. Following this hypothesis, the satires would have been a way of indirectly attacking Giovanni Bartolini’s close allegiance with pope Leo X, *alias* Giovanni de’ Medici. [↑](#endnote-ref-82)
83. Compare Spagnolo 2013, 51 (without references to Zeusi’s verse): “occorre sottolineare che, per quanto si sa della posizione sociale degli artisti, è difficile credere che si permettesse a un architetto di ‘regolare i suoi conti’ sulla facciata principale di un palazzo nobiliare tanto in vista. Qualora si volesse ricondurre a Baccio un’idea tanto audace, dovremmo perciò convenire che, anche in questo frangente, artista e committente agissero in stretta collaborazione, il primo nulla potendo senza la legittimazione del secondo.” [↑](#endnote-ref-83)
84. For more thorough discussions of the poem, first published in Heikamp 1964, see Masi 2006, 238-45, which first attributed the text to Cellini, as well as my own commentary in Cellini 2014, 343-47. [↑](#endnote-ref-84)
85. Ibid., 345. [↑](#endnote-ref-85)
86. See above, n. #. [↑](#endnote-ref-86)
87. Vasari 1568 (V, 1984, 254-55): “Desiderando lui di sapere ciò che dell’opera sua si diceva, mandò in piazza un pedante, il quale teneva in casa, dicendogli che non mancasse di riferirgli il vero di ciò che udiva dire. Il pedante non udendo altro che male, tornato malinconoso a casa, e domandato da Baccio, rispose che tutti per una voce biasimano i giganti e che e’ non piacciono loro [...]. Dissimulava Baccio il suo dolore, e così sempre ebbe per costume di fare, mostrando di non curare del biasimo che l’uomo alle sue cose desse. Nondimeno egli è verisimile che grande fusse il suo dispiacere, perché coloro che s’affaticano per l’onore e dipoi ne riportano biasimo, è da credere, ancorché indegno sia il biasimo et a torto, che ciò nel cuor segretamente gli affligga e di continovo gli tormenti.” [↑](#endnote-ref-87)
88. On the fortune of the genre in the Florentine scene see the considerations of Heikamp 1957, 146-48 and Waźbiński 1977. Spagnolo 2006, 324-27 rightly observes that Florence was certainly not the only Renaissance city where many mocking poems against artworks were composed, and calls attention to the example of the Venetian poet Andrea Michieli *alias* lo Squarzola (or Strazzola, †1510), who wrote a number of compositions against the work of such contemporary painters as Gentile Bellini, Vittore Carpaccio, and Ombrone da Fossombrone. For two excellent analyses of poetic vituperations of art that were produced in seventeenth-century Rome see Ostrow 2006 and Spagnolo 2010. [↑](#endnote-ref-88)
89. In the Italian Renaissance, one early and most influential case of laudatory poems that, following classical models, were appended next to the artworks they were commenting on is that of the *Coryciana* (for bibliography, see *supra*, n. ##). Most of the compositions that were published in 1524 had first been transcribed on *tabulae* that were hanging from Goritz’s pillar altar in the Roman church of Sant’Agostino. [↑](#endnote-ref-89)
90. For a more thorough discussion of the Renaissance fruition and circulation of vituperative poetry on art, and of its genetic relations with the genre of the *pasquinate*, see Spagnolo 2006, 331-33 and 348, as well as Spagnolo 2019; for a treatment of the manuscript dissemination of sixteenth- and seventeenth-century pasquinades through *cedolae* and Flugblätter, and of how such practices were intertwined with oral performances of these compositions, see Spagnolo 2014, 270-74. [↑](#endnote-ref-90)
91. Vasari V, 1984, 254. On the account see also Hegener 2008, 510. [↑](#endnote-ref-91)
92. Compare Spagnolo 2010, 283 (“Poems mocking works of art were probably considered as illegal as any other text which undermined someone’s honour. Pasquinades were condemned both in the Indices of the Inquisition and in the bandi of the Roman governors from the mid-sixteenth century onwards”). Spagnolo, forthcoming, also discusses early-seventeenth century Roman archival documents that demonstrate how vituperative poems on art often enjoyed an oral circulation, which allowed these texts to bypass the restrictions and censures to the written compositions. On ecclesiastic censorship of pasquinades see Fragnito 2006. [↑](#endnote-ref-92)
93. We might observe how the new set of rules of the Florentine Academy that was promoted by the Ducal power in 1547 prescribed the material distruction of vituperative compositions. According to the reformed *Capitoli* of the institutions, the censors of the Academy had to “abbruciare, e stracciare senza farne parte a persona” any form of “compositioni disoneste, o malediche:” see Di Filippo Bareggi 1973, 541. [↑](#endnote-ref-93)
94. On the loss of many of the compositions that were written against Bandinelli’s marble compare Waldman 1994, 419: “In view of the lasting resonance of the statue’s fatal reception in the historiography of art, it is unfortunate that nearly all of these colorful verse-documents have perished.” For the hypothesis that the Granduke Francesco I might have taken dispositions to prohibit the circulation and preservation of the many derisive poems that were written on the *Last Judgment* for the Cupola of Santa Maria del Fiore see Heikamp 1997, 145 and Heikamp 2009, 68. [↑](#endnote-ref-94)
95. Two useful introductions to these authors’ poems on art in Vantaggiato 2017 and Masi 2007. [↑](#endnote-ref-95)
96. Compare Vasari V, 1984, 268 (from the biography of Bandinelli): “Ma come avviene che il figulo sempre invidia e noia il figulo, e lo scultore l’altro scultore, non potette Baccio sopportare i favori varii fatti a Benvenuto.” The definition of *odium figulinum*, to designate a professional rivalry spurred by envy and a malicious form of emulation, was first used by Friedrich Nietzsche following Hesiod’s argument in the *Works and Days* (Hesiod 1978, 147: “And the potter bears ill will towards the potter and the carpenter to the carpenter, and the beggar envies the beggar and the singer, the singer”). For the Renaissance afterlife of this idea see Pigman 1980, 16-17; Cast 1981, 141-48 and, with reference to Vasari’s discussion, Cast 2009, 186, n. 37. For the central place of envy in Vasari’s descriptions of artistic rivalries see Goffen 2002, 71 and *passim*, as well as Graul 2015. [↑](#endnote-ref-96)
97. Compare, for example, the author’s poetic attack to Giorgio Vasari in the sonettessa *Veduto Giove poi sciolto ’l Furore* (Cellini 2014, 111, ll. 17-20: “[...] ogni cosa enterrà ’n culo a Giorgietto: / s’e’ non à più diletto / sel torrà in culo la sua pulita moglie, / che può cavarsi tutte le sue voglie.”), which describes the painter as one who had long practiced sodomy and claims that his wife was suffering from the ills of marital neglect. On this use of sodomy as a mode of attack see Gallucci 2005, 63. Also relevant is the scathologic four-verse stanza that, in his autobiography, Cellini records having written against the rival goldsmith Bernardone Baldini, whom he depicted as a man uncapable of controlling his corporeal functions (see Cellini 1996, 705 [II.89], *incipit*: *Qui giace Bernardone, asin, porcaccio*; on which see Gallucci 2005, 64). [↑](#endnote-ref-97)
98. On the “poetics of insult” in Medieval Italian poetry see most recently the studies of Alfie 2014, on the poetry of Rustico Filippi, and Alfie 2017, on Dante’s tenzone with Forese Donati (an exchange in which Dante notoriously alluded to how Forese’s wife was suffering from marital neglect). On the early-modern genre of the *libello famoso*, which in the second half of the seventeenth century Giovan Battista De Luca described as “quella scrittura, la quale in forma di cartello o di epitafio s’affigga pubblicamente per infamare e per ingiuriare qualche persona, descrivendovi alcuni suoi delitti o mancamenti; overamente sia quella scrittura in folio la quale come una specie di manifesto si manda in giro, o sia scrittura in prosa, o sia in verso,” see Niccoli 2002 (De Luca’s quote is at p. 928). Notably, according to the sculptor’s autobiography (II.89; see the previous note), Cellini appended his poem against Baccio Baldini to a corner of the church of San Piero Scheraggio that Florentines used as a latrine. This is consistent with what was then the typical mode of publicizing the *libelli famosi*, which were hung in well-visible places that bore some symbolic association with the object of the attack: see Spagnolo 2014, 271. [↑](#endnote-ref-98)
99. See Borghini 1841, 2. On Borghini’s condemnation of *ad personam* attacks see also Waźbiński 1977, 12-13. [↑](#endnote-ref-99)
100. For the relevant precept of the *Accademia del Disegno*, see the *Capitolo Primo* of July 1563, under the rubric *Dell’Amor d’Iddio e charità verso il Prossimo* (text in Waźbiński 1987, I 437): “Siamo poscia tenuti d’amarci scambievolmente tutti l’un l’altro a guisa de Fratelli, di vero e perfetto Amore, e d’aiutarci, e consigliarci insieme sinceramente, e con fede pura.” We might compare this precept with one of the laws that regulated the Roman artistic Academy of Saint Luke, which specifically targeted artists who had written vituperative compositions against fellow painters and sculptors (see ibid., 514, among the *Ordini dell’Accademia de’ Pittori et Scultori di Roma* of 1609): “Nissun Academico possa porre, o far porre [...] Sonetti [...] nell’Academia, senza licenza del Prencipe Academico, & Congregatione secreta [...]. Che non si possa ammetter, ne ricever per Academico alcuno, che havesse scritto, ò fatto scrivere contra la reputatione di questi professori ò in stampa, ò à mano scrittura contra la reputatione di questi professori Academici, se non in caso, che quel tale si disdicesse in publico dell’errore commesso e ne domandasse perdono, & si sottomettesse alla corretione da farsegli.” On the latter document see Cavazzini 2008, 44; Spagnolo 2010, 283 and Spagnolo (forthcoming). [↑](#endnote-ref-100)
101. On the poem see esp. Brock 2002, 312-13 and Parker 2004, as well as the considerations in ch. 1. [↑](#endnote-ref-101)
102. The quote is from Vincenzio Borghini’s letter to Giorgio Vasari, August 15 1564 (Frey 1930, pp. 104-05). Compare also Vasari’s depiction of the colleague’s good nature in the Giuntina: “è stato di natura quieto e non ha mai fatto ingiuria a niuno, et ha sempre amato tutti i valent’uomini della sua professione” (Vasari 1568, VI [1987] 238.) [↑](#endnote-ref-102)
103. Bronzino 1988, 193, ll. 27-32. For a discussion of the characteristics of Horace’s satyrical voice, see Bramble 1974, 190-204. [↑](#endnote-ref-103)
104. For the relevant considerations in Alberti’s *De Pictura* (in Domenichi’s Italian version of 1547), see *supra*, p. #. But compare also Vasari’s considerations, in the 1550 biography of Donatello, on the necessity for artists to be exposed to pungent criticism to improve themselves, on grounds that excessive praise was counterproductive. The reasoning justified Donatello’s decision to leave behind the encomia he received in Padua and go back to the harsh criticism of the Florentine audience (Vasari 1550, III [1971] 215): “Onde essendo per miracolo quivi tenuto e da ogni intelligente lodato, si deliberò di voler tornare a Fiorenza, dicendo che se più stato vi fosse, tutto quello che sapeva dimenticato s’averebbe, essendovi tanto lodato da ognuno, e che volentiere nella sua patria tornava per esser poi colà di continuo biasmato: il quale biasmo gli dava cagione di studio, e consequentemente di gloria maggiore.” [↑](#endnote-ref-104)
105. See for instance my commentary to the sonnet *Cavalier, se voi fussi anche poeta* (n. 46) and the fragment *io fo modegli, altrui à l’opre e ’l vanto* (ibid., n. 62), as well as to the prosimeters *Sogno di Benvenuto Cellini* and *Sognio fatto innel sonnellin dell’oro* (nn. 49-50), in Cellini 2014. [↑](#endnote-ref-105)
106. See *ibidem* the commentary to the sonnets *E’ suol la gioventù gittar pur bene* (n. 43) and *Hercol sospese, uccise Anteo et poi* (n. 55), as well as to the fragment *Hercol sospese Anteo poi ’l gittò via* (n. 44), with further references. It is noteworthy that, just a few years after the failure of the casting of the *Hercules and Antaeus*, the victim of these poetic attacks wrote a highly encomiastic sonnet for Cellini’s marble *Crucifix* (completed in 1562), as well as a second celebratory poem for the older sculptor-writer, most probably in the attempt to win his former critic’s allegiance (for a discussion of the compositions, *Voi Ben dal ciel, voi Ben venuto siete* and *Non vogliate, Signor, prendere a sdegno*, see Proctor 2013, 193-201 and 229-30.) The poems, whose manuscript versions are preserved among Cellini’s papers in the Biblioteca Riccardiana of Florence, seem to have served to accomplish this mission. In his first version of the *Trattati dell’Oreficeria e della Scultura* (1565-1567), Cellini had in fact far more generous words towards Danti, whom he designated as a “valent*e* giovan*e*”, and justified his aborted project of the *Hercules and Antaeus* by attributing it to the peculiar characteristics of Florentine plasters for bronze casting (on this, see Cellini 2014, 118.) [↑](#endnote-ref-106)
107. Consider, for example, the poems *Crocino, io spendo in Dïo tutte l’ore* (n. 110) and *Gli à dato la sentenzia giusta et pura* (n. 125). [↑](#endnote-ref-107)
108. See Cellini 2014, sonn. *Fiesol et Settignian Pinzedimonte* (n. 66). [↑](#endnote-ref-108)
109. As Charles Davis observed (Davis 1977, 26, but see also 27-37 for an insightful analysis of the text under consideration), Bartoli’s *Ragionamenti* were published in Venice in 1567 but had been written in Florence ca. 1550. The relevant passage, which explains how the commissions from the Duke were the only means for Florentine sculptors to avoid poverty or a departure from Florence, is Bartoli 1567, 19v: “so bene che, oltre al Cavalier Bandinello, & Benvenuto Cellini, che sono di età, che egli ci è una sorte di Giovani Fiorentini, che sono talmente esercitati in questi tempi in questa arte, che seglino havessero per oggetto quelle ricchezze, & quegli huomini che havevano in quel tempo gli Statuarij Romani, che noi vedremmo in breve tempo cose eccellentissime, & grandi, che darebbero forse non meno fama a Firenze, che si facessero le cose antiche a Roma. Ma noi non siamo tali che possiamo, ancor che questa arte ci diletti, trattenere cosi fatti maestri, & che ciò sia il vero, vedete che nostri scultori ne sono oggi per tutto il Mondo, & particularmente guadagnano assai per tutta Italia: dove qui in Firenze non hanno chi gli possa trattenere sa<l>vo pero quegli che lavorano per sua Eccellenzia.” [↑](#endnote-ref-109)
110. Bourdieu 1996, 227ff. [↑](#endnote-ref-110)
111. Compare Cellini 1996, 726-27 (II.97): “Giunto che Sua Eccellenzia fu a Palazzo, ei chiamò il vescovo de’ Bartolini [...] et [...] misser Pandolfo della Stufa, et disse loro che dicessino a Baccio Bandinelli da sua parte, che considerassi bene quella mia opera del Perseo, et che la stimassi, perché el Duca me la voleva pagare el giusto prezzo [...]. Il detto rispose che l’aveva benissimo considerata [...] et che quella opera era riuscita molto ricca et bella, di modo che gli pareva che la meritassi sedicimila scudi d’oro et da vantaggio. Subito i buoni gentili uomini lo riferirno al Duca, il quale si adirò malamente.” It is from this passage evident how the idea that artists would express the most knowledgeable *giudizio* (whether orally or by means of written compositions) about the works of colleagues relied on the same assumptions as the long-established practice of having painters or sculptors as the most qualified consultants for the assessment of an artwork’s monetary value, especially in case of disagreement between an artist and his patron. Focusing on the case of Vasari’s *Vite*, Franceschini (forthcoming) examines comparable interferences between the practice of an artist who wrote evaluating the works of his predecessors and contemporary colleagues and the historic praxis of Renaissance painters and sculptors taking part in such processes of economic assessments of artworks as the *stime*, *lodi* and *arbitrati*. It is useful to remind that, in Florence, such praxes were already codified for painters in the *Statuti dell’Arte dei Medici e Speziali* of 1349 (see the norm *Delle questioni che vengono per la dipintura de’ dipintori*, in Waźbiński 1987, II, 415-16), and were revitalized after the foundation of the Accademia del Disegno (see, for instance, here pp. 434-35, the *capitolo* n. 40 of the newly founded institution, from January 1563). It is also useful to observe that, in the final months of the artist’s life, the ensemble of artworks that Cellini had created for Cosimo underwent one such assessments by peers. When, in September 1570, Cellini appealed to the Florentine magistrature of the Soprassindaci, requesting from the Granduke over 2400 *scudi* as settlement for several payments due for his marbles of the *Ganymede* and the *Crucifix*, as well as for his bronze bust of Cosimo and one chalice in gold representing the three theological virtues, the magistrates summoned two sculptors and one goldsmith to provide a new estimate of these artworks. Probably not out of an innocent choiche, the Soprassindaci elected for the task two of the sculptors that Cellini most despised and had most vehemently attacked in his writings, namely, Bartolomeo Ammannati and Vincenzio de’ Rossi, along with the goldsmith Niccolò di Francesco Santini. And perhaps the fact that these artists provided, for their peer’s creations, a total estimate of just 1030 *scudi* eventually crushed Cellini’s belief that artistic excellence always overcome professional rivalries: see the transcriptions of Ammannati and Santini’s official relations to the magistrates in Tassi 1829, III, 201-02 (192ff. for Cellini’s request and the Soprassindaci’s response.)

     [↑](#endnote-ref-111)
112. Cellini 1996, 735 (II.99.) On the presence in Cellini’s writings of the idea, which Vasari had expressed several times in the Torrentino edition of the *Vite*, that artistic concurrence is the catalyst of the best creative energies see Reilly 2004, 39-43; Gardner Coates 2005, 612-13; Stimato 2008, 175-78; Dubard de Gaillarbois, 20-23 and my own commentary in Cellini 2014, 142-43. [↑](#endnote-ref-112)
113. With these words Zuccari indicated the blizzard of vituperative compositions against the *Last Judgment*, which were in part expression of the Florentine audience’s campanilistic hostility for the Marchigian painter, during the Roman process for the creation of the satirical allegory of the *Porta Virtutis* (1581): see Lanciarini 1893, 125-26; on the process see Capretti in Acidini and Capretti 2009, 122-27. On Pastorino’s medal see, most recently, the entry of Capretti ibid., 150-51. For a detailed discussion of the only remaining mocking poem against Zuccari’s work for the Cupola see Gamberini 2017. [↑](#endnote-ref-113)
114. See esp. Waźbiński 1977 and 1985; Heikamp 1997, 145 as well as the entry by Giorgio Marini in Acidini and Capretti 2009, 154-57. For a different interpretation of the allegorical print see Thompson 2008. [↑](#endnote-ref-114)
115. On the manuscript transmission of the sonettesse see the *appendix*. The practice of composing burlesque poems with false attributions is well attested in the literary output of Antonfrancesco Grazzini alias “il Lasca,” who in different occasions penned his texts “in nome di” someone else: to make just a few examples, see the sonettesse *Al Signor Diego Spagnuolo in nome di messer Goro della Pieve*, *A Michel da Prato in nome del Margolla* (“Margolla” being the nickname of Francesco da Sangallo), and the capitolo *A M. Bernardino Grazzini in nome di Lorenzo degli Organi* (see Lasca 1882, 64, 108 and 596). One famous and earlier example of the diffusion of pseudepigraphic comic poems is the capitolo *Com’io ebbi la vostra, signor mio*, which Michelangelo addressed to Francesco Berni in the name of their common friend Sebastiano del Piombo. We should note, however, that in the corpus these compositions bore in the rubric the indication of their pseudepigraphic character. [↑](#endnote-ref-115)
116. The quote is from Vasari’s biography of Cristofano Gherardi in the Giuntina (Vasari V, 1984, 295), which described at length the iconographical program for the façade, on which see also the letters that the Aretine addressed to Almeni in the Fall 1553 (Vasari / Frey 1923, I 368-88). Fundamental studies of the frescoes include Thiem 1964, 35-37; Schmidt 1961; Davis 1980 (also with reference to Vasari’s program for the pictorial decoration of the salotto of Palazzo Almeni); Fenech Kroke 2011, 246-257, and Ruffini 2011, 49-53. For the exact chronology of the decoration, see the note of Vasari’s *Ricordanze* in Vasari/Frey 1930, II 871.

     [↑](#endnote-ref-116)
117. See the sonnet *Alto Signor, che ’n questa bassa e frale* (in Grazzini 1741, I, 26), ll. 9-14: “Oggi il grande Aretin, vostra mercede, / Ha col giudizio e col pennel dimostro, / Quanto far possa la Natura e l’Arte; / Che chi mira di fuor l’albergo vostro, / Miracol tale, e così fatto vede, / Ch’attonito e stupito indi si parte.”

     [↑](#endnote-ref-117)
118. First examined in its art-historical implications by Heikamp 1957, pp. 161-62 (154-55 for the edition of the text), Pazzi’s composition has recently been the object of two most useful critical discussions: Jonietz 2017, 303-05, considers the poem’s attack to the most distinguishing visual features of the iconography of the frescoes, while Celi forthcoming offers a new critical edition and the first accurate textual exegesis of the poem. [↑](#endnote-ref-118)
119. According to Pazzi, the painted façade of Palazzo Almeni “[...] molto contenta la brigata” (l. 3). Compare what the author had written in a sonnet that he penned before the final unveiling of the *Perseus*, in which the author mockingly anticipated that Benedetto Varchi and his friends would lavish much undue praise on Cellini’s statue: “Un gran vedere ha il nostro Benvenuto / da tener la sua opera turata: / ed a più cautela ei l’ha murata, / acciò che ’l suo Perseo non sia veduto. // E così buono e bel sarà tenuto / da ’l Varchi nostro e da l’orba brigata; / ma, come la fia ritta ed isvelata, / conseguirà il guidardon dovuto. // Selvaggio fu, più daga che dottore, / al colpo marziale; e se Medusa / sodisfar sapea di Perseo ’l furore, // e non dava le rene, come già usa, / in preda non saria di uno scultore, / e manco ’l Varchi e lui della mia Musa” (text from Heikamp 1957, 152-53, and see ibid., 148-49.) It is useful to remind here that, after the bronze statue was unveiled, Pazzi penned a new, mocking poem against it (see Cellini 1857, 228, with further references): “Corpo di vecchio e gambe di fanciulla / Ha il nuovo Perseo; e, tutto insieme, / Ci può bello parer, ma non val nulla.” [↑](#endnote-ref-119)
120. All these elements find exact correspondences in Vasari’s lengthy description of the painted façade in the Giuntina’s biography of Gherardi (Vasari V, 1984, 297-300): “A canto dunque alla cornice del tetto *è in prospettiva un cornicione con mensole* [...]. Finita questa fregiatura, in fra i vani delle dette finestre di sopra [...] si feciono i *7 pianeti* con i 7 segni celesti [...]. Sotto il davanzale di queste finestre, nel parapetto, è una fregiatura di *Virtù* che a due a due tengono sette ovati grandi; dentro ai quali ovati sono distinte *le sette età dell’uomo* [...]. Fra le finestre inginocchiate poi è la Vita attiva e la contemplativa, con istorie e statue per insino alla morte, inferno et *ultima resurrezione nostra* [...]. Fra gli spazii delle finestre di sotto, sono *le tre Virtù teologiche e le quattro morali*; e sotto [...] sono *le sette Arti liberali* [...]. Fra questa storia et il fregio, dove sono l’Arti liberali [...] è *Perugia in una figura ignuda*: avendo un cane in mano, lo mostra a una *Fiorenza* ch’è dall’altra banda.” [↑](#endnote-ref-120)
121. On this see esp. Jonietz 2017, 304-05. [↑](#endnote-ref-121)
122. An aggressively burlesque text would not be an unicum in Vasari’s poetic output: one relevant example is the polemic composition in ottave against Pietro Aretino in Vasari 2012, 32-38. Contrary to what has happened with Pazzi’s vituperative poem, the poem in defence of the painted façade of Palazzo Almeni (first published in Heikamp 1957, 155-56) has not hitherto attracted any scholarly attention, nor has ever been suggested that the text might be the work of the painter. [↑](#endnote-ref-122)
123. Assuming that Vasari is a good suspect of having penned the poem, we might compare the moralistic arguments that the sonnet directs at Pazzi with those that the Aretine used in the Giuntina biography of Jacone, on which see Pinelli 1988; Davis 2002; Goodchild in Cast 2014, 143-44. Vasari evoked, without ever specifying it, the criticism that Jacone and his friends had leveled against some of his works, while also depicting such criticism as the fruit of malevolence and moral corruption: “Iacone spese il miglior tempo di sua vita in baie, andandosene in considerazioni et in dire male di questo e di quello, essendo in que’ tempi ridotta in Fiorenza l’arte del disegno in una compagnia di persone che più attendevano a far baie et a godere che a lavorare, e lo studio de’ quali era ragunarsi per le botteghe et in altri luoghi, e quivi malignamente e con loro gerghi attendere a biasimare l’opere d’alcuni che erano eccellenti e vivevano civilmente e come uomini onorati.” [↑](#endnote-ref-123)
124. See GDLI, s.v. “prospettiva.” [↑](#endnote-ref-124)
125. The meaning of the final three lines of the poem, with their reference to “contraries” that would have “embraced” Pazzi, completely escapes me. It is however possible that the text might here be corrupted, due to problems in the manuscript transmission. [↑](#endnote-ref-125)
126. On Allori’s paintings for the Cappella Montauto see esp. Lecchini Giovannoni 1991, 218-19; Pilliod 2001, 148-63 and 168-82; Pilliod in Ames-Lewis and Joannides 2003, 37-39; Ruffini 2011, 59-62 and Geremicca 2017a, 96-99. [↑](#endnote-ref-126)
127. See Cole 2001. [↑](#endnote-ref-127)
128. Ibid., 307. For thorough discussions of the portraits of prominent Florentines that can be found in the *Disputa* see esp. Pilliod 2001, 170 sgg. and Geremicca 2017a, 98-99. [↑](#endnote-ref-128)
129. For the notion of iconotext see esp. Louvel 2011; for the “syntax of the visible” concept, which draws on Noam Chomski’s generative grammar, see Paris 1978. For the extent to which vituperative poems on art relied on a concurrent and integrated reading of words and images see esp. Spagnolo forthcoming: “L’affissione permetteva inoltre di condurre una critica puntuale deridendo dettagli (stilistici, tecnici e iconografici) che solo di fronte all’opera si potevano apprezzare: resi pubblici contestualmente alla prima apparizione dell’opera, i testi avevano il potere di condizionarne la ricezione. È difficile sottostimare l’importanza di questo aspetto a fronte di una *Kunstliteratur* a stampa che, nel Cinque e Seicento, raramente era contestuale all’esecuzione di opere d’arte e quasi mai era accompagnata da riproduzioni delle stesse. Il suo pubblico di lettori (e quindi il suo impatto) restava circoscritto a quei pochi che avessero una memoria visiva delle opere o potessero recarsi a vederle testo alla mano.” [↑](#endnote-ref-129)
130. Compare Pilliod 2001, 162: “At center, Christ indicates the source of divine wisdom with his left arm, and its promulgation in the Wor[l]d with his right. Allori’s sources for this composition are all Roman. Christ is a variation in reverse of the figure of Plato from Raphael’s *School of Athens*, just as the overall composition, the figures centered before an imposing arch, with an extensive backdrop of classical architecture, is generally derived from the same source.” [↑](#endnote-ref-130)
131. The iconography of the feminine effigy, which stands on a pedestal and holds in her hand two tables, is very close to that of Domenico Poggini’s statue of the *Old Law* (1579), the personification of the precepts of the Old Testament, which is now preserved in Palazzo Medici Riccardi. [↑](#endnote-ref-131)
132. For the presence of these figures (sometimes indicated by identifying inscriptions) in the portrait gallery of the *Disputa* see Pilliod 2001, 170-73. By comparing one of the likenesses of the fresco with an engraved portrait of the poet based on a sixteenth-century lost painting by Bronzino or Allori, Pilliod also convincingly argues that Lasca himself was represented in the group of the Doctors (177). [↑](#endnote-ref-132)
133. See Cole 2001, 302-03. [↑](#endnote-ref-133)
134. Compare Pilliod 2001, 269, n. 143, for which “Cole sees the first poem as written in support of Cellini (and sculpture), and as an attack on Allori. However, to arrive at this conclusion he is forced to acknowlege that this would require a reversal of what we know to have been Il Lasca’s position. In fact, Il Lasca wrote against sculpture, and in support of painting, joining Giovanmaria Tarsia, Borghini, and the other members of the Accademia del Disegno.” [↑](#endnote-ref-134)
135. Compare Longhi 1983, 172-76, with reference to the genre of paradoxical *encomia*: “è fatto ben noto che i poeti burleschi praticano volentieri l’elogio e il biasimo di una stessa cosa, in un gioco di dire e disdire, di proclamazioni e smentite a sorpresa [...]. In questo senso è pertinente un parallelo con l’iniziativa [...] del Lando. A un anno di distanza, egli fa seguire ai *Paradossi* la loro sistematica denigrazione, con la *Confutazione del libro de’ Paradossi* [...]. Quel che conta, naturalmente, è l’idea della palinodia; cioè della disponibilità indifferenziata alla celebrazione e al biasimo di una stessa cosa. La radice remota di questo atteggiamento sprofonda fino al terreno della sofistica greca, cioè allo stesso ambito ideologico in cui è nato il genere dell’encomio paradossale.” Lasca himself is known to have practiced the genre: for instance, he penned both two *capitoli In lode della Caccia* and one *capitolo In disonor della Caccia* (Grazzini 1882, 544-56.) [↑](#endnote-ref-135)
136. The GDLI, s.v. martello, testifies to the early modern currency of the metaphorical expression “reggere al martello” to indicate the persuasiveness of an argument. In the literal sense, the phrase technically designated the capacity of certain materials to be worked, without breaking, with hammer blows.

     [↑](#endnote-ref-136)
137. See esp. Cole 2001, 308: “The most plausible conjecture is that a [...] new speaker has entered the exchange [between Lasca and Cellini]. There is reason to speculate that this speaker is the person who, in Grazzini’s attack, had the most to lose – Alessandro Allori. What speaks most for the painter’s authorship is the tactic of the response. Had this poem been conceived within the debate over the Michelangelo catafalque, its reply would inevitably have involved a counter-attack on sculpture. The absence of such a move is striking [...]. Most suggestive [...] is the broader appeal to professional camaraderie. The author implies that he, like Cellini, is a practicing artist, and that only through this practice can there be knowledge. The general topos is an old one [...]. But it is also the very argument that Cellini used at length when constructing his own replies to Grazzini.” [↑](#endnote-ref-137)
138. Raffaello Borghini testifies to Allori’s activity as a poet. Speaking of Bronzino’s death in 1572, he writes in the fourth book of *Il Riposo* (Borghini 1584, 532): “nell’Accademia del Disegno fu da Alessandro Allori suo discepolo (non meno nell’eccellenza della pittura imitatore del maestro, che nella poesia, e nell’altre virtù) fu sopra la sua morte recitata una bellissima Oratione composta da lui, e poscia fattoli questo Epitaffio. ‘Non muor chi vive come il Bronzino visse, / L’Alm’è in Ciel, qui son l’ossa, è ’l nome in terra / Illustre, ov’ei cantò, dipinse, e scrisse.’” [↑](#endnote-ref-138)