*La poesia della committenza*

Seduti su quei gradini del sagrato della cattedrale di Santa Maria del Fiore che danno il titolo all’opera, due dei protagonisti de *I Marmi* di Anton Francesco Doni (1552-1553) dialogano intorno alla *aurea aetas* in cui tanto la Firenze quanto la Venezia del tempo si sarebbero trovate a vivere. A confrontare l’ordinamento e rispettivo stato delle cose nelle capitali del Ducato e della Serenissima Repubblica sono il poeta fiorentino Alfonso de’ Pazzi, *alias* “l’Etrusco,” e il conte Fortunato Martinengo da Brescia, intellettuale dalla complessa cultura e dai raffinati interessi artistici, che nel testo compare più volte con lo pseudonimo di “Risoluto.”[[1]](#endnote-1) Incalzato dal forestiero, che l’autore immagina da poco arrivato in città e desideroso di comprendere come i fiorentini venissero trattati dal loro giovane principe, il personaggio del Pazzi risponde con un panegirico del duca Cosimo che mette subito in risalto il suo mecenatismo, abituato a ricompensare con generosità talvolta persino eccessiva tutti i virtuosi nelle arti o nelle lettere:

Divinamente: egli è uno de’ mirabilissimi uomini che sieno al mondo. Egli ci dà la libertà, egli ci lascia godere il nostro, ce lo conserva, ce lo aumenta; fa che per l’essempio suo conosciamo la virtù, perché la sua Eccellenza ama i virtuosi sopra tutte le cose. Lui premia la virtù, riprende i mal costumati, e gastiga gli ostinati nel mal fare. Vedeci tutti con occhio netto d’odio o d’ambizione, anzi ci tien tutti tutti, dal minimo al maggiore, per frategli e amaci da figliuoli; dalla sua illustrissima persona non s’impara se non ottimi amaestramenti e santi costumi [...]. Qua s’attende alle lettere greche, latine e volgari, come dovete sapere, all’arte per il vivere e non vivere oziosi [...]. Dove sono premiati i litterati così bene? Dove possono vivere i virtuosi meglio? Qua ci sono scultori da sua Eccellenza acarezzati e strapagati (per parlare naturalmente), qua pittori in supremo grado, qui architetti.[[2]](#endnote-2)

La *laudatio* imbastita dal Pazzi, che prosegue sciorinando altre benemerenze culturali e qualità morali del signore di Firenze, spinge il conte Martinengo a prorompere in un’esclamazione che riconosce in “Cosmo” un “mondo pieno di fede, di carità e d’amore”, secondo quell’immagine propagandistica del duca quale microcosmo di ogni virtù che ricorre con grande frequenza nell’arte e nella letteratura fiorentine del tempo.[[3]](#endnote-3) Il riferimento alle coeve forme di rappresentazione del potere cosimiano si fa peraltro subito esplicito nel discorso del Risoluto, dal momento che egli asserisce che le infinite qualità del signore della città trovavano pieno riscontro in “tutto quello che la fama spande della sua illustrissima eccellenza.”[[4]](#endnote-4)

Ma nella polimorfica opera doniana, entro cui convivono e sono parimenti sostenuti punti di vista del tutto inconciliabili,[[5]](#endnote-5) l’immagine delle ideali condizioni di lavoro che la Firenze del tempo avrebbe garantito ai suoi migliori talenti si incrina irrimediabilmente alcuni dialoghi più avanti. Improntato dall’amara disillusione dell’autore, che nel 1548 aveva dovuto lasciare la propria città d’origine per il fallimento della stamperia da lui creata, lasciata priva di sovvenzioni economiche dal duca,[[6]](#endnote-6) è infatti il famoso colloquio messo in scena al cospetto della statua dell’*Aurora* di Michelangelo, nella Sagrestia Nuova della basilica di San Lorenzo. Sottoposta allo sguardo indagatore di un altro interlocutore forestiero del dialogo, un anonimo esponente della fantomatica Accademia Peregrina di Venezia, la situazione di artisti e letterati attivi sulla scena di Firenze perde i contorni dell’idillio e si presenta piuttosto come un agone in cui i migliori si trovano ad essere i più colpiti dall’invidia e dalla malignità di una città da sempre avara di riconoscimenti nei confronti dei suoi figli di maggior talento. A riprova di tale situazione, l’Accademico Peregrino richiama la quasi ventennale lontananza del creatore dell’*Aurora* e le parabole biografiche di parecchi altri eccellenti pittori e scultori, costretti a cercare lavoro e onori lontano dalla propria patria – una rappresentazione molto affine a quella che di lì a breve Cosimo Bartoli avrebbe tratteggiato nei *Ragionamenti Accademici*, con particolare riferimento alle dinamiche che regolavano la scena della scultura cittadina del tempo.[[7]](#endnote-7) Nel testo doniano, il quadro a tinte fosche della vita culturale fiorentina viene poi in minima misura stemperato dall’osservazione, da parte dello stesso Accademico Peregrino, che solo la paternalistica committenza ducale permetteva ad alcuni grandi artisti e letterati viventi di continuare a operare entro un contesto tanto ostile:

Perché non si dava egli grado [...] e stato, e ricchezze, e palazzi, e possessioni a un tanto uomo, e che tutto il bello che egli ha fatto a Roma fosse stato fatto qua in questa città fior del mondo? Voi avete pure gli animi feroci in verso i vostri sapienti, inverso i vostri compatrioti mirabili! Mentre che son vivi, voi gli sprezzate, offendete e perseguitate: onde quel che fanno, lo fanno con un animo carico di mille fastidii; che se potessino godere la patria con quiete e fossero riconosciuti, meglio assai opererebbero [...]. Leggete la vita di Filippo di ser Brunellesco scritta da messer Giorgio Vasari, e vedrete quanta fatica egli durò a mostrar la sua virtù a dispetto de gli invidiosi vostri. Qual maggior pittore arete voi mai d’Andrea del Sarto? Dove diaciono le sue ossa? Il vostro gran Rosso perché non lo aver mantenuto qua? Perin del Vaga? O Dio, che voi abbiate sì fatta dote dal cielo e l’uno e l’altro ve la conculchiate e cerchiate di ficcarla sotto terra! [...] Quanti anni è stato il vostro Bandinello fuori? Quanti Benvenuto? Dove è Francesco Salviati? Dove Giovann’Angelo? Dove Michel Angelo? [...] Se Fiorenza godesse i suoi figliuoli, qual sarebbe più felice patria? Il difetto non vien da’ governi, ma dalla malignità di molti, che tutti s’uniscano a porre a terra un bello intelletto, e io ne so qualche cosa. Non patisce maggioranza il sangue d’Arno, mi pare a me, e s’accieca da se medesimo e non vede il suo male [...]. Con quale animo volete voi che la gioventù si metta a opere egregie, all’imprese immortali, a i fatti eterni? Io stupisco che alcuni eccellenti stieno e sieno stati tanto: il Tribolo, il Pontormo, il Bronzino, il Vittori, il Bandinello, Benvenuto, il Varchi; ma questo viene dalla nobiltà del Principe, che gli ha per figliuoli.[[8]](#endnote-8)

Alla luce del senso acre di emarginazione dalla propria terra che percorre tante opere doniane, si può peraltro legittimamente sospettare che anche questo conclusivo elogio della nobilità del principe fosse venato da un certo scetticismo. Il sospetto diventa quasi certezza quando, in un successivo dialogo de *I Marmi*, il lettore si imbatte in un nuovo membro dell’Accademia Peregrina e nella sua ironica digressione storico-etimologica sull’origine del ceto professionale dei medici. La sua illustrazione della genesi di questo gruppo di usurpatori, che avevano in origine preso il nome di “Mendici, conciosia che andavan mendicando,” ma che, una volta arricchitisi, “si son fatti, per forza di soldi, chiamar Medici,” lascia infatti trasparire un atteggiamento tutt’altro che reverente nei confronti di una delle metafore preferite dai panegiristi del potere ducale, che identificavano in Cosimo il “Medico” che aveva provvidenzialmente sanato le ferite del corpo politico fiorentino.[[9]](#endnote-9)

Questi brani dell’opera del Doni sono importanti perché problematizzano l’immagine propagandistica del mecenatismo cosimiano che, a quasi cinque secoli di distanza dalla sua messa a punto, tanta presa riesce ancora ad avere non solo fra i turisti che affollano le strade fiorentine, ma anche fra i tanti studiosi che si occupano della storia culturale della città. è stato in effetti osservato che il talvolta candido entusiasmo con cui, in un recente passato, si sono allestite mostre celebrative della “magnificenza” e degli “splendori” medicei tende a occultare quanto di brutale vi fu nella gestione del potere da parte di chi, ad esempio, dopo la vittoria di Montemurlo (1537) fece rotolare le teste dei suoi principali oppositori politici.[[10]](#endnote-10) Senza voler istituire postumi processi al potere cosimiano, l’ammonimento vale a ricordare pure che, oggi, ogni discorso accademico intorno alla committenza medicea di secondo Cinquecento non dovrebbe ignorare i documenti che in quegli anni si discostarono dagli schemi argomentativi della propaganda ducale. La stessa produzione poetica degli artisti che operavano attorno alla corte fiorentina permette, in questo senso, di fare luce sulle smagliature che si nascondono dietro alla narrazione di un mecenatismo eccezionalmente munifico, che avrebbe garantito agli artefici attivi in quel contesto di prosperare nelle migliori condizioni di lavoro possibili. Queste stesse smagliature traspaiono infatti spesso dagli scritti di artisti che pure non mancarono di prendere parte all’edificazione di un monumento retorico alla generosità di quella committenza. Portare alla ribalta tali elementi consentirà, allora, di comprendere anche quanto i discorsi encomiastici relativi al patrocinio delle arti da parte del duca obbedissero spesso a una funzione conativa piuttosto che a una descrittiva. Conformemente alle idee di matrice classica circa il valore didattico ed esortativo della lode della virtù,[[11]](#endnote-11) essi servivano – in altri termini – più a proporre al signore di Firenze un modello di comportamento che a tratteggiare una effettiva realtà storica. L’indagine permetterà inoltre di verificare quanto di vero vi fosse nell’idea che la poesia fosse sempre, in virtù del prestigio ad essa riconosciuto, una dotazione culturale capace di accreditare gli artisti agli occhi dei loro committenti – un motivo che ritroviamo ad esempio nel *Memoriale* di Baccio Bandinelli. Lo scultore riconduceva infatti la vastissima e articolata produzione di versi cui egli avrebbe dato vita, ivi compreso un *Trionfo* sopra la conquista di Siena da parte del duca Cosimo, alla propria condizione di scultore-cortigiano, che “havendo avuto a trattare co’ principi [...], dove continovamente asistono grandi personaggi,” aveva grazie alla penna trovato il modo di poter “comparire.”[[12]](#endnote-12)

*Quando l’arte e la poesia non bastano: il caso del Pilucca*

Quello dell’agognato mecenatismo mediceo è in effetti il motivo che sottende larga parte della produzione poetica di un autore la cui stessa parabola esistenziale dimostra, invece, quale discrasia esistesse fra il discorso della lode della committenza del signore di Firenze e le concrete difficoltà che un artista al suo servizio poteva sperimentare. Esponente di una famiglia cittadina che nel secolo precedente aveva dato i natali a Desiderio da Settignano, Paolo Geri *alias* “il Pilucca” è personalità artistica oggi quasi del tutto dimenticata, ma che rivestì un ruolo di una certa importanza sulla scena culturale cittadina degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta.[[13]](#endnote-13) Formatosi alla bottega del Tribolo, nel 1535 Pilucca risultava registrato come “schultore” nei ranghi della Compagnia di San Luca, antesignana dell’Accademia delle Arti del Disegno, ed è all’incirca a questo stesso torno di anni che risale la sua attività quale capomaestro dell’Opera di Santa Maria del Fiore, testimoniata dalle *Cene* di Antonfrancesco Grazzini.[[14]](#endnote-14) Anche in considerazione dell’assenza di notizie nelle *Vite* vasariane, la raccolta novellistica del Lasca in effetti resta la fonte più importante sugli anni fiorentini dell’artista. Seppur interessato a caratterizzare il suo personaggio come una sorta di erede spirituale di Buffalmacco, prototipo letterario della tipologia dell’artefice tanto poco incline alle fatiche della pratica artistica quanto propenso a divertirsi e a congegnare beffe con una piccola brigata di amici,[[15]](#endnote-15) l’autore documenta infatti quanto l’attività di scultore del Pilucca godesse di una certa stima fra i contemporanei. Egli introduce così la sua figura scrivendo che lui e il suo principale compare, l’orefice Scheggia, erano “uomini di buon tempo, e dell’arte loro ragionevoli maestri [...], e ben che fussero anzi che no poveri, erano nemici cordiali della fatica: facendo la miglior cera del mondo e non si dando pensiero di cosa niuna, allegramente vivevano.”[[16]](#endnote-16) Il Lasca, che risulta essere stato in buoni rapporti personali con il Pilucca,[[17]](#endnote-17) tace però delle sue aspirazioni intellettuali e della sua stretta dimestichezza con il mondo dei letterati di ambiente fiorentino. Simili ambizioni e frequentazioni dovettero tuttavia giocare un ruolo decisivo nel far sì che lo scultore divenisse il primo artista del Rinascimento italiano ufficialmente ascritto a un’accademia letteraria. A meno di tre settimane dalla nascita ufficiale del consesso, il primo di novembre del 1540, Luca Martini poteva così informare Carlo Strozzi che l’Accademia degli Humidi “comincia a crescer che di nuovo vi haveano messo il Pilucca che stava col Tribolo allo scultore.”[[18]](#endnote-18) Annesso al gruppo dei fondatori dell’istituzione, che includeva personalità di poeti e cultori della tradizione letteraria toscana del calibro dello stesso Lasca, di Nicolò Martelli e di Giovanni Mazzuoli *alias* “Padre Stradino,” il Geri assunse il soprannome di “Scoglio” e partecipò attivamente alla vita accademica.[[19]](#endnote-19)

Al contrario di molti dei pittori e scultori che sarebbero stati immatricolati nei ranghi dell’Accademia Fiorentina, l’organismo culturale di stato sorto dalla radicale riforma di quello fondato nel 1540, e che avrebbero mantenuto un ruolo defilato nel contesto delle attività ufficiali dell’istituzione,[[20]](#endnote-20) il Pilucca divenne una delle voci di spicco della compagine degli Humidi. Parecchie sue poesie sono quindi registrate, quali esempi delle più meritevoli prove letterarie del gruppo, fra le carte del manoscritto contenente i *Capitoli, Compositioni, et Leggi della Accademia degli Humydi di Firenze*, ed è altresì possibile che a lui si debbano i disegni a penna che illustrano le prime carte del codice (figg. x e y). Tra i testi qui registrati si annoverano tre brevi componimenti in lode di Dante, Petrarca e Boccaccio, che Pilucca scrisse prendendo parte a un vero e proprio rituale accademico collettivo di celebrazione poetica delle somme glorie delle lettere cittadine.[[21]](#endnote-21) Decisamente più numerose sono però le liriche, diverse delle quali di genere pastorali, che egli compose per partecipare a un’altra tipologia di esercizio poetico corale da parte dell’Accademia – quello che nel codice è introdotto (c. 17r) dall’intitolazione *Allo Ill.mo et ecc.mo S. Duca Cosimo Med. per impetrar favor da sua Ecc.za*. Come ha evidenziato Michel Plaisance, durante i primissimi mesi di vita dell’istituzione quel gruppo di letterati cercò infatti conquistare la protezione di Cosimo per mezzo di molti e concettosi versi a carattere esortativo-celebrativo.[[22]](#endnote-22)

In questi testi, il giovane duca veniva esaltato per le sue virtù e allo stesso tempo invitato a fornire il proprio sostegno alla neonata Accademia, spesso alla luce della interessata considerazione che le poesie composte dagli accademici in sua lode avrebbero garantito al signore di Firenze una fama imperitura, mentre il coerente programma di promozione della lingua e tradizione letteraria toscana perseguito dall’istituzione avrebbe conferito alla città che lui governava una rinomanza superiore a quella delle capitali culturali del mondo classico. Il concettismo di tale produzione si esplicava in modo particolare nei numerosi versi allegorici che assimilavano la figura di Cosimo a un sole che coi suoi raggi riscalda gli “humori” della terra – trasparente corrispettivo etimologico-metaforico della natura “umida” del consesso accademico – e così facendo genera la vita. Entro tale *corpus* di componimenti, a firma di personaggi quali Goro della Pieve e Filippo Salvetti, le liriche di Geri si distinguono per la loro forma particolarmente martellante di “corteggiamento” letterarionei riguardi del signore di Firenze.[[23]](#endnote-23) Le liriche dello scultore sono in effetti caratterizzate da un profondo tasso di contaminazione fra il lessico allegorizzante dell’encomio politico e quello della poesia d’amore di stampo petrarchista.[[24]](#endnote-24) Il modo in cui il Pilucca – cimentandosi nel metro più artificioso della tradizione poetica romanza, quello della sestina – si professava afflitto perché il suo sole gli sfuggiva e gli si era mostrato “oscurato” (*Per campagne, per boschi, piagge et monti*), richiama ad esempio da vicino alcuni tropi erotici coevi relativi allo scoramento prodotto nell’amante della ritrosia dell’amata.[[25]](#endnote-25)

Nei versi del Pilucca, la difficile quanto agognata conquista del favore ducale presentava insomma lo stesso genere di travestimento allegorico e lo stesso formulario retorico (il lamento per la propria sofferenza, l’apostrofe *in absentia* a un interlocutore che l’autore intende indurre a corrispondere ai propri sentimenti) di quella delle perennemente inaccessibili figure femminili cantate nella lirica della prima età moderna. Nella sovrapposizione alla storia emblematica di amore infelice al centro della lirica erotica del tempo (si veda soprattutto il sonetto *Vattene stanco cor, da quel bel sole*), si trasfigurava la vicenda biografica di un autore che, attraverso i propri versi, ambì a vincere l’indifferenza del signore della città. Si può a tutti gli effetti parlare di trasfigurazione perché quello che si esprime nei versi di Geri è un “io” spogliato di caratteri davvero individuati e, secondo le categorie di Leo Spitzer, più propriamente “empirici.”[[26]](#endnote-26) Una voce poetica, detto in altri termini, in cui i tratti riconoscibili della figura storica dell’autore – in primo luogo la sua identità di artista – sono obliterati e sostituiti da una rappresentazione tipizzata del poeta quale amante non corrisposto. Un simile tasso di sublimazione dell’esperienza reale è in effetti tratto caratteristico di quello che è stato definito l’“autobiografismo trascendentale” della poesia di Petrarca e di parte della tradizione poetica che a quel modello si rifece,[[27]](#endnote-27) ivi compreso il petrarchismo socializzato praticato dal gruppo degli Humidi. Per Geri, esso era nondimeno anche il mezzo retorico che permetteva di filtrare attraverso forme altamente codificate e stereotipe la sostanza biografica di una obiettiva difficoltà nel rapporto col duca. Veniva infatti così ad essere disinnescato quanto di non pubblicamente dicibile sarebbe stato inerente in una esplicita protesta contro l’indifferenza del signore di Firenze (e si può pensare, per contrasto, alle tante composizioni in cui Cellini lamentò, con trasparenti e circostanziati riferimenti alla propria biografia d’artista, l’ingiusto trattamento ricevuto da parte dello stesso committente, in versi accorati che all’epoca non sembrano essere usciti dallo scrittoio privato o dalla cerchia più intima di interlocutori dello scultore).[[28]](#endnote-28) Pur tendendo a leggere le espressioni utilizzate dall’autore alla stregua di semplici e dirette richieste di aiuto materiale, non è dunque andato troppo lontano dal vero chi ha inteso i versi in cui Geri impetrava il favore del sole come una domanda di mecenatismo ducale che beneficiasse non solo l’Accademia degli Humidi, ma anche e in prima battuta lo stesso artista.[[29]](#endnote-29) Quando nelle terzine del sonetto *Lieti pastor, che in sulla riva tosca*, indirizzato agli altri accademici, egli esprimeva l’auspicio che il sole che aveva ispirato e arricchito il lauro della propria poesia non mancasse ormai, con i propri fecondi “raggi”, di “far d’oro” lo stesso poeta, è infatti molto probabile che il velo dell’allegoria aurea nobilitasse aspirazioni personali di ordine non puramente spirituale.

Partecipando in prima linea al concerto poetico cui gli Humidi diedero vita nel tentativo di carpire il patrocinio ducale, Geri cercò dunque il modo di ritagliarsi una qualche udienza privilegiata presso Cosimo. Per quanto nulla si sappia della sua attività quale scultore in questi mesi, il fatto stesso che egli dedicasse tanta energia alla composizione di amorosi lamenti per il duca fa sospettare che egli nutrisse una certa apprensione per le sue prospettive lavorative sulla scena fiorentina. Di sicuro, tali prospettive dovevano essersi fatte più incerte e precarie una volta che egli ebbe lasciato la bottega dell’ex maestro Tribolo, dalla fine degli anni Trenta titolare invece di commissioni ducali sempre più ricche, numerose e prestigiose (come ad esempio quelle per la *Vittoria* del Forte Belvedere e per gli apparati effimeri per le nozze di Cosimo ed Eleonora de’ Medici, nel 1539).[[30]](#endnote-30) Scommettere sulla poesia come mezzo per carpire l’interesse e il favore del signore di Firenze era però, per lo scultore, una mossa destinata al fallimento. Plaisance ha infatti sottolineato come le pressanti avances in versi che Geri e molti altri degli Humidi fecero al duca si infransero contro l’indole di un regnante apparentemente poco sensibile alle sirene dell’adulazione lirica, e ancor meno propenso a dissipare denaro in imprese che non avessero una evidente ricaduta utilitaristica.[[31]](#endnote-31)

Lo scacco cui andarono incontro gli accademici, capeggiati da quel Nicolò Martelli che era già stato poeta di corte per Alessandro de’ Medici e che per anni avrebbe continuato a impetrare il favore del successore per mezzo di sonetti encomiastici,[[32]](#endnote-32) trova del resto corrispondenza in quello di letterati più dotati e affermati di loro. Il poligrafo fiorentino Gabriele Simeoni, la cui attività a cavallo tra Francia e Italia fu caratterizzata da una continua ricerca di patroni disposti a ricompensare riccamente i suoi molteplici talenti, nel 1539 indirizzò ad esempio da Valchiusa un manoscritto di poesie al duca. A questo omaggio fece seguito la dedica di altri componimenti isolati e della raccolta a stampa, in prosa e in versi, de *Le tre parti del campo dei primi studii* (1546), con cui l’autore provò invano a entrare nelle grazie di Cosimo e ottenere una posizione stabile quale suo consigliere culturale.[[33]](#endnote-33) Ancora più bruciante dovette essere lo smacco subìto dal “flagello dei principi.” All’apice della sua notorietà, Pietro Aretino si illuse infatti di trovare presso il figlio del suo antico protettore, il condottiere Giovanni dalle Bande Nere, la disponibilità già manifestata da altri regnanti a rispondere con ricche ricompense alla promessa di lode o alla minaccia del biasimo della sua penna. Come testimonia il suo epistolario, egli dovette però alla lunga riconoscere l’indifferenza con cui Cosimo accolse le sue reiterate dichiarazioni di essere pronto a lasciare Venezia e farsi suddito del duca, se solo fosse giunto da lui un segno di interesse. Aretino si lamentò allora del fatto che il giovane signore si dimostrasse decisamente più generoso con gli autori di traduzioni dalle lingue classiche in volgare fiorentino piuttosto che con lui, che al contrario gli dedicava versi e testi teatrali originali.[[34]](#endnote-34) Il “flagello dei principi” evidentemente stentava a capire come l’oggetto della sua adulazione vedesse appunto nelle versioni il principale veicolo letterario di affermazione culturale del ducato, e questo nonostante Cosimo avesse da anni investito l’Accademia Fiorentina della funzione primaria di produrre testi che recassero “da ogni altra Lingua, ogni bella Scienza in questa nostra”, rendendo così accessibile a una vasta platea di artigiani e commercianti un ricco patrimonio di testi filosofici, tecnici o scientifici nelle lingue classiche.[[35]](#endnote-35)

Il Pilucca fu dunque uno tra i tanti scrittori incapaci di comprendere come il giovane signore di Firenze nutrisse scarso interesse per dei componimenti incentrati sulla sua persona. Ancorati a un modo di intendere il rapporto fra letteratura e potere che aveva avuto largo corso in età umanistica, secondo cui i regnanti avrebbero compensato con munificenza la fama eterna che solo i poeti avrebbero potuto conferire loro,[[36]](#endnote-36) questi personaggi furono insomma spiazzati da una certa freddezza di Cosimo nei confronti delle loro lodi in versi. Espressione di una diversa idea di come i letterati potessero risultare funzionali al rafforzamento dello stato, tale freddezza venne forse in parte anche alimentata dal sospetto che la straordinaria espansione della contemporanea platea dei poeti in volgare avesse avuto come effetto una qualche riduzione – per usare termini bourdesiani – dei ‘quarti di nobiltà culturale’ e dei livelli di ‘distinzione’ sociale un tempo riconosciuti alla categoria.[[37]](#endnote-37) In questo senso, lo stesso prosieguo della biografia di Geri oltre i suoi anni fiorentini diviene illuminante in merito ad alcune caratteristiche salienti del ducato cosimiano. Se il potere si costituisce come intreccio di forza e persuasione, è infatti degno di nota che un personaggio che non era riuscito a intercettare l’interesse del duca offrendo i propri servigi di artista e di poeta, in due ambiti che afferivano della costruzione del consenso e all’elaborazione dei linguaggi simbolici, riuscì infine garantirsi il favore di Cosimo attraverso delle prestazioni funzionali all’esercizio del suo dominio politico-militare. In un torno di anni in cui egli si trovò ad essere impegnato su più fronti per la difesa e il rafforzamento del ducato, a partire soprattutto dalla campagna per la conquista di Siena (1552-1559), il signore di Firenze perseguì del resto una generale politica di contenimento delle spese destinate alle iniziative culturali.[[38]](#endnote-38) La parabola professionale del Pilucca presenta in questo senso diversi punti di contatto con quella dell’architetto, ingegnere e letterato anghiarese Girolamo Maggi, che inserì parecchie ottave celebrative del duca di Firenze nel proprio poema epico *Cinque primi canti della guerra di Fiandra* (Venezia, Comin da Trino, 1551), ma succedette nell’impresa di essere chiamato a servire quel signore soltanto dopo avergli dedicato (1552) gli *Ingegni et invenzioni militari*, un trattato manoscritto sull’artiglieria.[[39]](#endnote-39)

Grazie alle lettere di Pietro Aretino, è in effetti possibile verificare come il Pilucca, trasferitosi in Veneto pochi anni dopo l’esperienza nell’Accademia degli Humidi, continuasse ancora per qualche tempo e senza troppo successo a tentare di affermarsi quale scultore e rimatore. Nella prima delle sue missive al Geri, del novembre 1545, il letterato doveva ad esempio rassicurare l’interlocutore che le critiche che avevano accolto alcuni suoi versi erano solo l’espressione di una diffusa invidia nei confronti della sua eccellente vena poetica.[[40]](#endnote-40) Un paio di anni dopo, il “flagello dei principi” registrava però già un deciso riorientamento delle ambizioni dell’artista, che aveva evidentemente dovuto imparare come non tutti gli scultori costretti a lasciare Firenze perché privi di committenze ducali andassero incontro ai favolosi guadagni descritti dai *Ragionamenti* di Cosimo Bartoli. Visto che l’esercizio della scultura non gli andava garantendo grandi introiti né la conquista della “laude dell’artificio”, mentre quello della poesia continuava a sollevare ironiche perplessità da parte di diversi contemporanei, il Pilucca avrebbe infatti cominciato – secondo il mittente – a praticare sempre più “le faccende de gli avvocati.”[[41]](#endnote-41) L’attenzione nei confronti della materia legale gli risultò forse di qualche utilità, dal momento che nel gennaio del 1553 Aretino indirizzava a Geri una lettera in cui gli professava tutta la propria stima per aver dato prova di possedere non solo una virtù rara nella scultura e nella poesia, ma anche un ingegno che lo faceva ormai distinguersi “ne gli interessi de i maneggi Ducali.” E laddove un decennio prima, rispondendo all’amico Danese Cattaneo che gli chiedeva consiglio se seguire la propria potente inclinazione a dedicarsi interamente all’attività di poeta oppure continuare a praticare il più redditizio mestiere di scultore, egli aveva consigliato di coltivare l’attività economicamente più remunerativa senza abbandonare il nobile esercizio della poesia,[[42]](#endnote-42) le considerazioni rivolte a un interlocutore che faticava a emergere tanto nella pratica dell’arte quanto in quella della scrittura erano improntate a un utilitarismo ancora più accentuato. Nella missiva a Geri, Aretino esortava così l’interlocutore a continuare ad adoperarsi nell’attività che fosse risultata per lui più vantaggiosa e lodevole, lasciando a intendere che questa coincidesse senz’altro con i “maneggi” per conto del duca. Manifestando una deferenza inedita nei riguardi dell’interlocutore, il mittente coglieva quindi l’occasione per ribadirsi servo del padrone cui Pilucca ora ubbidiva, e per raccomandarsi al “Signor Pero.”[[43]](#endnote-43)

Quali “maneggi” fossero quelli cui alludeva il letterato diviene chiaro dal carteggio che Geri scambiò a partire da questi stessi anni con quel “Signor Pero” cui l’Aretino porgeva i suoi ossequi, vale a dire il segretario residente fiorentino presso la Repubblica Veneziana Piero Gelido.[[44]](#endnote-44) Dai testi emerge come attività primaria fosse diventata per il Pilucca quella di trattare affari segreti per conto degli apparati medicei e operare al loro servizio quale informatore e agente dello spionaggio militare, nell’ambito delle contese tra forze francesi e imperiali che ebbero luogo sullo scacchiere italiano prima della pace di Cateau-Cambresis (1559). Senza dismettere la propria attività di scultore, che lo spinse a operare fra Venezia, Padova (dove nel 1554 ricevette l’incarico, mai portato a termine, di realizzare uno degli altorilievi per la cappella dell’Arca nella basilica di Sant’Antonio), e Brescia (dove si conservano, pur rovinate dalle intemperie, le sue tre figure marmoree di Acquari per una balaustrata della Loggia sansovinesca della città, avviate nel 1553: fig. XY),[[45]](#endnote-45) Geri la utilizzò soprattutto come canale di accesso privilegiato a informazioni da trasmettere al segretario mediceo. Le notizie di prima mano relative ai movimenti di contingenti nei territori compresi tra Veneto e Lombardia, raccolte grazie alla notevole mobilità che la sua professione comportava, fecero dell’artista una pedina significativa della capillare rete di *intelligence* di cui il duca Cosimo si avvalse a partire dallo scorcio degli anni Quaranta per rafforzare il controllo del proprio stato e garantire la sicurezza dei suoi confini.[[46]](#endnote-46) La consapevolezza che un servizio finalizzato al consolidamento del suo dominio sarebbe risultato più gradito al signore di Firenze di quello in precedenza offertogli tanto come scultore quanto come poeta informava del resto anche la missiva di autopresentazione professionale che Geri scrisse, nel luglio 1554, allo stesso Cosimo. Nell’introdurre al destinatario una dettagliata perizia tecnica su come allestire in rapidità un alloggiamento sicuro per i suoi soldati, l’artista osservava che i propri ritrovati in materia di arte militare gli permettevano finalmente di saldare in parte il debito della propria servitù con il duca – un risultato che egli dichiarava di avere già inutilmente sperato di ottenere “con qualche dolce et amoroso fingimento.”[[47]](#endnote-47)

*Venature polemiche nella riflessione bronziniana sulla corte medicea*

L’esempio del Pilucca non deve indurre a credere che gli sforzi per conquistare il favore di Cosimo, o per ottenere un miglioramento delle proprie condizioni di servizio presso di lui, informassero soltanto la produzione poetica di personaggi che stentarono a emergere nel contesto ipercompetitivo della scena artistica fiorentina. Anche tralasciando un caso come quello di Benvenuto Cellini, le cui rime sono notoriamente dense di accenti di polemica o accorata preghiera verso il duca, è infatti possibile registrare come delle considerazioni non del tutto in linea con il mito di un’età d’oro delle arti fiorita grazie al patrocinio cosimiano affiorino anche dalle composizioni di alcuni tra i più affermati artisti attivi alla corte di Firenze. Questi motivi hanno ad esempio un certo rilievo nei versi di Agnolo Bronzino, e delineano un profilo dell’autore in parte diverso da quello che prevale negli studi dedicati alla sua poesia. Questi hanno in effetti tipicamente rimarcato come molti fra i motivi encomiastici più sfruttati dalla propaganda letteraria e figurativa cosimiana siano presenti nei componimenti gravi del pittore. L’indagine si è in questo senso focalizzata sui testi con cui egli espresse la propria compartecipazione a frangenti critici della storia di casa Medici. Oggetto di interesse sono così stati gli epicedi scritti a seguito delle morti in rapida successione di Giovanni de’ Medici, del fratello Garzia e della madre Eleonora di Toledo, sul finire del 1562, o ancora i sonetti *Nell’infermità dell’illustrissimo et eccellentissimo signore il signor duca di Fiorenza e Siena*, che l’artista vergò aderendo a un codice di comportamento che prescriveva ai poeti operanti in contesti signorili di commentare con propri versi le principali occasioni dinastiche della famiglia regnante (lo stesso codice che avrebbe ad esempio indotto Accursio Baldi a comporre, nel 1579, un sonetto *Nelle felicissime nozze del Serenissimo Gran Duca di Toscana e della Serenissima Signora Bianca Cappello*, ovvero un omaggio letterario che andava a integrare le incisioni da lui preparate per il libretto che descriveva gli apparati per la celebrazione ufficiale del secondo matrimonio di Francesco de’ Medici).[[48]](#endnote-48) Oggetto di speciale attenzione sono poi state le tre “canzoni sorelle” in onore di Cosimo – una artificiosa quanto ambiziosa *summa* di *topoi* celebrativi della sua persona e del suo dominio politico – grazie alle quali l’artista ottenne di essere riammesso nell’Accademia Fiorentina dopo quasi vent’anni dalla sua espulsione (1566).[[49]](#endnote-49)

L’imprescindibile sottolineatura dell’importanza che questi temi rivestono nel *corpus* poetico del pittore, e che trovano sintetica espressione in quel sonetto *Se ben di mille palme, e mille accese* che cantava il duca Cosimo come glorioso instauratore di una moderna *aurea aetas* delle arti e delle lettere,[[50]](#endnote-50) necessita allora di essere integrata da un’indagine di ordine diverso, che assegni il giusto peso anche alle riflessioni che fecero da controcanto a quel discorso. Espresse per mezzo di una lingua e di un io poetico che risentono profondamente dei modelli di comunicazione e umana saggezza offerti dalle *Epistole* di Orazio e dalle *Satire* di Ariosto,[[51]](#endnote-51) simili notazioni delineano un ritratto meno monolitico del potere di Cosimo. Pur senza mai di smettere di professare la propria devozione nei confronti di un “padron” che gli aveva sempre garantito il sostentamento necessario, come l’autore dichiarava nel *Capitolo in lode del dappoco*,[[52]](#endnote-52) Bronzino affidò infatti ai propri componimenti anche diverse osservazioni circa i rischi e le difficoltà cui andavano incontro gli artisti che servivano un signore. Spesso tali rilievi si presentano come massime a carattere generale, alimentate da uno scetticismo di matrice ariostesca sulle folli ambizioni che avrebbero avuto il loro teatro d’elezione nel mondo della corte. Non sono tuttavia pochi i passaggi in cui Bronzino àncora esplicitamente tali osservazioni alla realtà fiorentina, arricchendole di più o meno velate allusioni alle circostanze della propria biografia professionale. La fiorente tradizione rinascimentale di versi in cui l’autore si rivolgeva al suo principale committente aveva del resto, sulla scorta di modelli classici come Orazio o Marziale, autorizzato l’espressione letterariamente mediata di osservazioni non integralmente positive sul potere del signore. Quella tradizione incoraggiava anzi a bilanciare la stesura di componimenti panegiristici con altri di diversa natura, sulla base dell’idea già quintilianea che gli eccessi non temperati di adulazione sortissero un effetto contrario e funzionassero da ironica critica al destinatario.[[53]](#endnote-53) Un decisivo caso di studio è a tal proposito offerto dalla poesia *Hor che voi siete, o mio signore, andato*, ad oggi rimasta ai margini della letteratura critica sul pittore-poeta.[[54]](#endnote-54)

*Forma e contenuto*

Il testo in questione si segnala innanzitutto per l’apparente anomalia metrica, in quanto unico capitolo in terzine incluso nel canzoniere lirico invece che nelle rime burlesche dell’autore. La singolarità si spiega tuttavia una volta che si osservi che il componimento si presenta sotto forma di lunga missiva in versi al duca, dal momento che la tradizione letteraria rinascimentale aveva da tempo accreditato l’uso di tale metro come possibile veicolo di una comunicazione di stampo epistolare.[[55]](#endnote-55) Poiché testi di tal genere venivano quasi sempre fatti realmente pervenire al dedicatario,[[56]](#endnote-56) è peraltro lecito sospettare che un simile carattere epistolare del componimento bronziniano non fosse una mera finzione. L’occasione alla base della stesura della lettera dovette essere una trasferta di Cosimo alla vòlta di Pietrasanta (designata nei versi iniziali con la perifrasi “la Pietra, che ben oggi / si può dir Santa al suo signore a lato”), intrapresa dal duca per ritemprarsi dalle preoccupazioni legate al governo di un ampio territorio (vv. 16-21), ma probabilmente anche per seguire i tentativi di estrazione dell’oro e dell’argento che si pensava fossero conservati nei giacimenti di quella zona (vv. 4-6). Tali notazioni non aiutano purtroppo a fornire più di un’indicazione di massima in merito alla cronologia della lirica, né a questo scopo risultano illuminanti quei versi conclusivi in cui il poeta – secondo il formulario tipico dell’epistolografia del tempo – invocava la protezione divina sull’interlocutore, su sua moglie e sulla sua prole. L’incrocio di questi dati permette infatti soltanto di circoscrivere la stesura del testo al ventennio compreso fra gli inizi degli anni Quaranta, quando Cosimo realizzò le prime di molte visite a quelle miniere di Pietrasanta che egli aveva fatto riaprire nel 1539,[[57]](#endnote-57) e la fine del 1562, quando il signore di Firenze restò vedovo. La difficoltà a individuare precisi termini cronologici per l’ideazione del componimento impedisce peraltro, ad oggi, di chiarire a quali circostanze storiche facciano riferimento le allusioni panegiristiche di cui Bronzino intesse la prima metà della missiva in versi. Al di là delle generiche considerazioni circa l’azione risanatrice che il duca aveva avuto sulle lotte che avevano insanguinato Firenze (vv. 31-39) e circa le innumerevoli virtù morali e amministrative che avrebbero contraddistinto la sua figura di regnante (vv. 28-30 e 40-54), non è ad esempio possibile comprendere chi fossero quegli esuli poveri e affamati che, cacciati dalla loro città, avevano trovato generosa accoglienza nel capoluogo del ducato – una circostanza che il poeta celebra lungamente come supremo esempio dell’“ardente” carità di Cosimo.

Questi problemi di inquadramento non ostano però alla comprensione della notevole struttura retorica della missiva in versi, che alla lunga esaltazione del destinatario fa seguire un discorso che avrebbe potuto risultare a lui sgradito. Il rischio che la seconda parte del testo indisponesse Cosimo è in effetti riconosciuto dallo stesso poeta, attraverso l’auspicio che il signore di Firenze volesse cogliere lo “spirto vero” e la devozione che ispiravano la poesia (vv. 22-27). La parte potenzialmente più problematica della lirica era del resto il vero fulcro della comunicazione. Il rimatore asseriva infatti di aver messo mano alla penna innanzitutto per parlare umilmente di sé al proprio signore, e che le inadeguate lodi del duca cui egli si era lasciato andare avevano costituito una divagazione rispetto a quell’obiettivo. Soltanto nella parte conclusiva del testo si chiarisce come scopo della missiva fosse quello di sollecitare la grazia, già altra volta richiesta (“pensai [...] ricordarvi / per la vostra bontà cortese, e pia, / quel ch’altra volta m’indusse a pregarvi”), di sovvenzioni materiali da parte di Cosimo. Prima di palesare la natura della sua petizione, il rimatore sviluppava infatti alcune considerazioni di teoria artistica che, in forma comica o più spesso satirico-sapienzale, si ritrovano disseminate anche in diversi dei suoi capitoli burleschi. In questa sorta di manifesto programmatico del suo modo di intendere l’esercizio dell’arte, Bronzino rivendicava al cospetto del duca la bontà di una pratica fondata sulla meticolosa messa a punto delle opere pittoriche e su una indifettibile cura per il dettaglio, lasciando però intendere che simili ideali di studio e diligenza tecnico-realizzativa stavano ormai diventando *démodés* nel contemporaneo scenario artistico. Una penosa consapevolezza dell’inattualità di quei princìpi informa così i passaggi in cui l’artista, ricordando al proprio destinatario di aver da tempo oltrepassato il dantesco traguardo della metà dell’esistenza umana, asseriva che il proprio “giusto, santo, e lodevole amore” nei confronti della pittura era divenuto motivo di felicità e tormento. Dopo aver identificato la sorgente della propria gioia nella possibilità di dedicarsi a “quelle diligenzie, e quelli studi” necessari a quella nobile attività, l’autore argomentava che quella letizia era per lui inscindibile dalla sofferenza derivante da una condizione di indigenza assoluta, ben più grave e intollerabile di un semplice stato di bisogno materiale. Egli lamentava poi che lo spettro della miseria lo avrebbe presto costretto a seguire l’indegna, rozza e sempre più battuta (“trita”) strada intrapresa da coloro che dipingevano opere illusorie e prive di fondamento (“fanno opre da sogno”), spinti ad abbandonare ogni dedizione all’onore nell’arte da un naturale istinto di autoconservazione.

In seguito a tali considerazioni, l’autore riconosceva quanto fosse per lui dolorosa la prospettiva di risultare, con le proprie richieste di aiuto, tanto molesto agli amici da venire da loro sfuggito, rivendicando quindi di essere immune da avarizia, vizio corruttore dei costumi e delle arti. Sostenendo che nessun “retto giudizio” potrebbe mai condannare chi cerchi quanto necessario a sfuggire l’indigenza, oltre che a preservare la vita, le amicizie e la condizione sociale acquisita (“grado”), il poeta avanzava al duca la richiesta di una qualche sovvenzione o rendita fissa che potesse garantirgli una tale basilare sicurezza fino alla fine dei suoi giorni (“ond’io chieggio, signor, tanto, ond’io prenda / mentre ch’io vivo al mio viver tal frutto, / che da necessità sol mi difenda.”) Qualora Cosimo avesse acconsentito – prosegue la petizione – l’autore lo avrebbe servito per tutto il resto della propria vita: dimenticata ogni cura, egli si sarebbe considerato ricco come il leggendario re Creso, e sarebbe tornato senza indugio a sobbarcarsi alle fatiche dell’arte, rimediando così a “qualche tempo inutilmente speso.” Dopo aver espresso la speranza di ottenere presto dal destinatario la commissione di “qualch’opra non vile”, che avrebbe fatto riverberare su Cosimo la duplice gloria di committente e benefattore, Bronzino asseriva che solo una assoluta necessità lo aveva altre volte costretto a disturbare l’interlocutore. Le terzine conclusive servivano quindi al poeta per sottolineare che le proprie parole non erano state ispirate da una sfrontata arroganza, ma da “reverenzia”, “fede” e “rispetto,” e che egli si rimetteva docile e devoto a ogni decisione che il signore di Firenze avesse voluto prendere. Il mittente tornava infine a esortare il destinatario a non adombrarsi per il messaggio, invocando poi la protezione di Dio su casa Medici e dichiarando di restare in attesa di “un sì” che potesse confortarlo.

*Nuclei ideologici della missiva*

Se, come ha osservato Philip Sohm, nella prima età moderna “most painters did not have the inclination, education, or luxury of time to philosophise about ‘value’, an elitist idea like ‘art’ itself, which elevates intangible qualities such as beauty, creativity, and expression over the material and tangible,”[[58]](#endnote-58) la missiva in versi si impone come un testo di centrale importanza per due ordini di motivi. In primo luogo, esso si configura appunto come uno degli scritti in cui il pittore fiorentino più esplicitamente teorizzò i valori che ispiravano la sua pratica professionale, riflettendo al contempo sul legame esistente tra le condizioni economiche dell’artista e la qualità dell’arte da lui prodotta. A rivestire uno speciale significato è in secondo luogo il fatto che il componimento – caso unico nel *corpus* delle rime del Bronzino – sviluppi tali motivi in una comunicazione di registro serio e rivolta allo stesso committente da cui primariamente dipendevano le sorti professionali dell’autore.

Lo stesso Sohm ha in effetti rimarcato come, a partire dalla metà circa del Cinquecento, il motivo della relazione che lega valori economici e artistici assuma una centralità inedita fra gli scrittori d’arte. Spesso in virtù del loro esercizio professionale delle discipline del disegno, questi autori avevano del resto potuto verificare in prima persona la coeva trasformazione delle condizioni di produzione delle opere figurative. Ad essere affrontata nelle fonti del tempo è così un’ampia gamma di problemi interrelati e fondamentalmente riconducibili a un’applicazione sempre più pervasiva delle leggi di mercato alla sfera della creatività artistica.[[59]](#endnote-59) Al fine di evidenziare il rilievo teorico della lirica bronziniana nel quadro di tale processo storico, è allora utile provare a metterne in evidenza i punti di contatto con altri testi del pittore, ma anche il rapporto dialettico che essa istituisce con riflessioni teoriche disseminate negli scritti di contemporanei.

Il lamento di un pittore che si dichiarava talmente attanagliato dall’indigenza da essere costretto a contemplare l’eventualità di rinunciare ai principî che avevano guidato il proprio linguaggio figurativo, abbattendo in un sol colpo tempi di realizzazione e qualità dei propri dipinti, tematizza innanzitutto il motivo dell’inconciliabilità della miseria con l’eccellenza nell’arte. Anche tralasciando la questione di quale fosse l’effettivo grado di povertà dell’artista all’altezza della stesura della lettera, considerato che tra 1540 e 1564 egli poté contare su un salario ducale, e il fatto che accorate professioni di miseria siano tra i principali *leitmotivs* delle centinaia di petizioni che pittori e scultori di corte scrissero a Cosimo,[[60]](#endnote-60) il documento tocca dunque un problema di primaria importanza. Contrariamente a certe posizioni idealistiche che volevano l’artista del tutto disinteressato ai soldi perché dedito in maniera esclusiva all’eccellenza dell’arte, sulla scorta del semileggendario modello antico di Protogene,[[61]](#endnote-61) l’assunto da cui Bronzino partiva era che la necessità di procacciarsi i mezzi per la sussistenza e per una qualche agiatezza materiale costituisse un movente tanto legittimo quanto naturale nell’esercizio delle discipline del disegno. Tale motivo ricorre in effetti più volte nella sua produzione burlesca. Nei due capitoli in lode *Del bisogno*, l’autore argomentava ad esempio che ogni forma di attivismo umano scaturisce dal desiderio di ovviare al “bisogno,” ovvero alla privazione di tutto ciò che serve non tanto a sopravvivere quanto a condurre una vita più comoda. Così, sosteneva il poeta assumendo a modello la teodicea del lavoro tracciata da Virgilio nelle *Georgiche* (I 118-46),[[62]](#endnote-62) solo durante l’età dell’oro gli uomini non avevano dovuto lavorare e si erano dedicati a un’esistenza di ozio, ignorando fra l’altro la pratica di tutte le arti (“[...] e la scuola e la bottega / ancor non erano in rerum naturae. / Non il martel, non l’ago e non la sega, / non il pennello o la squadra o ’l mazzuolo.”)[[63]](#endnote-63) Una volta che Giove aveva però stabilito che agli esseri umani occorresse un pungolo per uscire da quell’originario stato di inerzia, il bisogno era assurto ad autentico fondamento del vivere umano, e l’autore stesso riconosceva il ruolo centrale che un tale stimolo aveva nella propria pratica di pittore. In modo non troppo dissimile da quel Vasari che sosteneva che l’ufficio di piombatore apostolico avesse tolto a Sebastiano del Piombo ogni stimolo a dipingere, facendo piovere su di lui una ricchezza slegata dall’esercizio dell’arte,[[64]](#endnote-64) Bronzino lasciava allora intendere che il venir meno del “bisogno” lo avrebbe forse indotto a non creare più alcuna opera:

Qui nasce un dubbio e no ’l risolvo io stesso,

 che pensando dipinger senza lui,

 meco di me mi maraviglio spesso,

ché se ben fu ’l piacer più volte cui

 mi trasse a lavorar, non però senza

 bisogno sono o spero essere o fui.

Onde, volendo farne esperienza,

 bisognerebbe il bisogno levarmi,

 liberando in me l’atto e la potenza,

e veder poi se la virtù tirarmi

 potesse a lavorare e ’l piacer solo

 o pur mi risolvessi in tutto a starmi.[[65]](#endnote-65)

Se lo stimolo a migliorare la propria condizione veniva dunque riconosciuto come avente un effetto positivo sull’attività artistica, ben diversamente era presentato il caso in cui ad essere in pericolo non fosse l’agiatezza materiale ma la stessa sopravvivenza del pittore. In un’ottica che riconosceva come normale che gli artisti operassero anche sulla base di moventi economici, la più nera miseria non era per l’artefice segno di una dedizione incondizionata all’eccellenza delle proprie opere. Al contrario, essa rappresentava l’assillante cura materiale che lo avrebbe indotto a preoccuparsi più di come sfuggire a una morte per fama che della qualità delle proprie creazioni. Le notazioni della missiva in versi bronziniana consuonano allora, anche da questo punto di vista, con parecchie riflessioni del Vasari. Nel proemio alla terza parte delle *Vite* torrentiniane, l’aretino sosteneva ad esempio che soltanto “rarissimi ingegni” attanagliati da uno stato di materiale indigenza potessero conseguire risultati eccelsi nell’arte. E se gli artisti antichi avevano prodotto le loro ammirevoli opere “provocati con sì eccessivi premii e con tanta felicità,” l’autore si professava certo che i moderni avrebbero potuto ottenere risultati persino superiori, se soltanto i committenti si fossero decisi a sollevare molti fra loro dagli stenti, ricompensando il loro lavoro nella debita misura:

[...] se in questo nostro secolo fusse la giusta remunerazione, si farebbono senza dubbio cose più grandi e molto migliori che non fecero mai gli antichi. Ma lo avere a combattere più con la fame che con la fama tien sotterrati i miseri ingegni, né gli lascia (colpa e vergogna di chi sollevare gli potrebbe e non se ne cura) farsi conoscere.[[66]](#endnote-66)

Dopo Vasari, la tesi che solo una fondamentale sicurezza economica garantisse all’artista la possibilità di creare opere eccellenti sarebbe riaffiorata più volte nella trattatistica d’arte del secolo. In uno degli scambi del dialogo di Gregorio Comanini che lo vede eponimo protagonista (1591), il pittore Ambrogio Figino rivendicava ad esempio con orgoglio di non doversi affaticare per sfuggire alla fame, e di non essere pertanto “costretto dalla necessità d’avilir l’arte.”[[67]](#endnote-67) La missiva in versi del Bronzino è dunque improntata a un tipo di sguardo pragmatico sugli effetti della miseria in ambito artistico quale informa diversi altri scritti teorici dell’epoca. La congruenza ideologica tra queste fonti si estende in effetti al riconoscimento che, per sfuggire alla povertà, molti artisti cinquecenteschi avevano accantonato una prassi votata agli ideali di diligenza e cura realizzativa per incrementare a dismisura la produttività. Assecondando il desiderio dei committenti di vedere compiute le opere in tempi rapidi, questi personaggi avrebbero anzi trovato il modo non solo di garantirsi i mezzi per la sussistenza ma anche di imporsi sempre più sulla scena artistica, sbaragliando nella lotta per le commissioni i colleghi meno capaci di “prestezza.”[[68]](#endnote-68)

La maggioranza degli autori che discussero il fenomeno stigmatizzò la pressione verso ritmi di lavoro sempre più forsennati che in questo modo si determinava su quanti esercitavano le discipline del disegno, e in particolare sui pittori. Una tale pressione venne dunque più volte bollata come un’indebita estensione alla sfera artistica delle leggi che regolavano attività produttive di tipo meccanico e che legavano il compenso dei lavoranti a criteri meramente quantitativi. Già nelle *Vite* del 1550 Vasari deprecava così come, agli albori della sua carriera, Perin del Vaga fosse stato costretto dalla propria “infinita bassezza e povertà” a “lavorare a opere per quelle botteghe oggi con uno dipintore e domane con un altro, nella maniera che fanno i zappatori a giornate.”[[69]](#endnote-69) Secondo l’aretino, il Buonaccorsi sarebbe in un primo momento riuscito a conquistare l’eccellenza nell’arte grazie alla scelta di sottrarre metà del proprio tempo a quell’ignobile pratica, del tutto “disconveniente allo studio,” per dedicarla all’esercizio del disegno. Sul finire della carriera, la sete di guadagno sarebbe invece prevalsa su quella per la gloria delle opere. L’autore stigmatizzava in questo senso il ricorso che Perino fece a una schiera di collaboratori per realizzare i suoi cartoni per diverse cappelle gentilizie romane, rimarcando come tale modo di delegare l’esecuzione delle pitture facesse sì “piacere ai principi per dar loro l’opere presto,” ma risultasse esiziale per la qualità dei prodotti pittorici, dal momento che nessun collaboratore potrebbe mai avere per le opere altrui lo stesso amore nutrito per le proprie.[[70]](#endnote-70) A significativa conferma di ciò, Vasari riportava una pagina notoriamente poco luminosa della propria carriera d’artista. Indotto ad affidare ad altri la messa in opera dei propri cartoni per la sala della Cancelleria del romano palazzo di san Giorgio, “per aversi [le pitture] a fare con gran prestezza in cento dì,” egli sosteneva di aver dolorosamente constatato quanto la bontà originaria dei propri disegni fosse stata tradìta nell’esecuzione – una lezione da cui avrebbe appreso a non delegare mai più il lavoro sulle proprie creazioni.[[71]](#endnote-71)

Il ben noto e ricorrente apprezzamento che Vasari professava per la virtù tipica della “maniera moderna” della prestezza, che nella Giuntina gli faceva sottolineare con ammirazione che laddove “prima da que’ nostri maestri si faceva una tavola in sei anni, oggi in un anno questi maestri fanno sei,”[[72]](#endnote-72) conviveva dunque con l’episodico riconoscimento dei rischi insiti in una prassi del tutto sbilanciata a favore della velocità esecutiva. Secondo quanto evidenziato da Renzo Bragantini, almeno sul piano teorico-prescrittivo le *Vite* contemperavano in una certa misura gli ideali della “prestezza” e “facilità” con quelli della “diligenza” e “perfezzione,” espressione di un’estetica che orazianamente raccomandava un paziente *labor limae* per le creazioni tanto letterarie quanto figurative.[[73]](#endnote-73) Non occorre poi insistere troppo su quale profonda discrasia esistesse tra il livello della teoria e quello descrittivo delle prassi che Vasari adottò come artista. Una corposa tradizione critica ha infatti riconosciuto come lo straordinario successo – anche economico – che arrise al pittore aretino sulla scena della Firenze ducale fosse appunto strettamente legato a una mirabolante capacità produttiva, che, se spesso andò a scapito della cura realizzativa delle opere, gli permise al contempo di abbattere i costi per i committenti e di rispettare le scadenze con loro pattuite. è stato altresì messo in evidenza come simile capacità produttiva si fondasse, da un lato, sulla rapidità con cui egli riusciva a lavorare a livello individuale e, dall’altro, sulla sua oculata gestione del vero e proprio esercito di assistenti che operò sotto la sua supervisione nelle campagne decorative di più ampio respiro, quale ad esempio quella per gli ambienti di Palazzo Vecchio.[[74]](#endnote-74)

Assai più netta e conseguente risulta, in questo senso, la posizione del Bronzino. Il pittore propugnò l’idea che – come scriveva Plutarco a proposito dell’arte di Zeusi, alfiere di una pittura meticolosa di contro all’ideale di velocità realizzativa incarnato dal collega Agatarco – “ease and speed in doing a thing do not give the work lasting solidity or exactness of beauty” e che “the expenditure of time allowed to a man’s pains beforehand for the production of a thing is repaid by way of interest with a vital force for its preservation when once produced.”[[75]](#endnote-75) Un simile credo improntò con coerenza tanto la sua prassi lavorativa, che nel suo epistolario privato lo stesso Vasari presentava contraddistinta da un’esasperante lentezza,[[76]](#endnote-76) quanto i suoi scritti. Risulta in questo senso anzi degno di nota che nella sua produzione poetica manchino delle esplicite dichiarazioni teoriche circa la necessità di sfuggire il rischio dell’acribia e dell’eccesso di diligenza. L’assenza è rivelatrice perché simili avvertimenti, radicati in una diversa costellazione aneddotica antica che individuava nell’oltranza perfezionistica un ostacolo al raggiungimento dell’eccellenza in materia di pittura e scultura, erano presenti in altri scritti cinquecenteschi che pure polemizzarono contro l’elevazione della prestezza a norma suprema del fare artistico, dal *Libro di pittura* di Paolo Pino (1548) al *De’ veri precetti della pittura* di Giovan Battista Armenini (1587).[[77]](#endnote-77)

Asserendo che un’arte non più fondata sui tempi lunghi delle “diligenzie” e degli “studi” fosse inevitabilmente destinata alla rovina, la missiva in versi a Cosimo de’ Medici condensava una serie di motivi sviluppati anche nelle *Rime in burla* dell’autore. Riscontri stringenti sono ad esempio possibili con quei passaggi del già citato *Secondo capitolo delle scuse*, verosimilmente composto anni dopo la lirica al duca, in cui Bronzino prendeva a bersaglio le scuse più spesso accampate dai pittori per giustificare la discutibile qualità del loro lavoro. Come ha messo in luce Deborah Parker, il testo conduceva infatti una serrata polemica contro coloro che, spinti dall’avidità, esercitavano una pittura rapida e senza sforzo, e si erano anzi tanto abituati all’errore da non essere più capaci di produrre buoni lavori neppure quando operavano “adagio.” In questo senso, il motivo si intrecciava a doppio filo con la già richiamata difesa di una pittura improntata al lungo studio e alla strenua imitazione di Michelangelo.[[78]](#endnote-78) Di contro a quei contemporanei che sottolineavano come l’artista si ponesse talvolta a dipingere o scolpire con stupefacente prestezza,[[79]](#endnote-79) Bronzino associava infatti evidentemente quel modello alla pratica di un’arte condotta senza fretta. Le sue idee corrispondevano dunque a quelle cui Giovan Battista Giraldi Cinzio dava la più articolata e programmatica espressione in una novella degli *Hecatommithi* (1565), che identificava in Buonarroti l’esempio sommo di un artista che operava “con gran tempo [...], con gran studio,” e con la “molta diligenza” necessaria a portare le sue creazioni a perfezione:[[80]](#endnote-80)

Naturalmente certi penon poco

 in su l’opere lor, per più danari

 tirare a sé, che piace lor quel gioco.

E sonsi avvezzi per modo, i compari,

 che, quand’e’ voglion far adagio, fanno

 peggio che tosto e non son mica rari.

Lavoran lieti e non piglionsi affanno

 d’altro, che venir presto alla vernice,

 che solo il guadagnar per iscopo hanno.

Costor le scuse in sin dalla radice

 sbarbon, con dimostrar ch’a chi fa tosto,

 qualch’error comportar non si disdice [...].[[81]](#endnote-81)

Diversi passaggi del lungo *Capitolo del Bronzino pittore in lode del dappoco* sono altrettanto importanti, perché permettono di mettere in luce le probabili matrici teoriche delle rivendicazioni cui il pittore dava voce nella missiva in versi al duca Cosimo. Nel delineare un modello di vita ispirato agli ideali oraziano-ariosteschi di *aurea mediocritas* e di un frugale *vivere parvo*, l’autore assumeva a speciale bersaglio della sua satira l’avidità che spingeva molti contemporanei gravitanti attorno ai mondi della bottega e del palazzo signorile a lavorare giorno e notte fino allo sfinimento – personaggi che il poeta presentava come meritevoli di essere trasformati da Circe “in asini o ’n cavagli.”[[82]](#endnote-82) Che la polemica riguardasse in modo specifico anche un modo di esercitare la pittura alieno dalle proprie inclinazioni si chiarisce quando il Bronzino deprecava le volte in cui si era trovato a dover lavorare “a marcia forza,” spinto dalla necessità di procurarsi il pane.[[83]](#endnote-83) Rilevante era poi il brano apologetico in cui l’autore si giustificava di non voler dedicare più tempo del necessario alla vita di corte e ai suoi rituali, visto che quel tempo sarebbe stato sottratto da un lato al pensiero di qualche opera che continuamente “affatica l’anima e ’l cervello” di chi eserciti la pittura e dall’altro avrebbe attentato all’esigenza di “qualche ristoro” che un tale continuo rovello creativo imponeva. Assecondare il proprio processo creativo e dunque anche le proprie esigenze di riposo avrebbe peraltro – proseguiva il testo con accenti che ricordano la polemica vasariana contro il ricorso a collaboratori, ma che certo più di quella rispecchiano la prassi artistica adottata dall’autore – evitato al pittore di dover ricorrere per il completamento delle proprie creazioni a “fattori, / che soglion far mille abborracciamenti.”[[84]](#endnote-84) In conclusione del brano di più stretta pertinenza artistica del capitolo, Bronzino riconosceva però, ancora una volta, quanto un simile *modus operandi* fosse divenuto impopolare e poco redditizio – cosa che lo stesso aspetto sparuto del poeta avrebbe denunciato con evidenza.[[85]](#endnote-85)

Tale rifiuto di un abbrutente stakanovismo nell’ambito della pittura sembra echeggiare da vicino fondamentali riflessioni teoriche prodotte da artisti-scrittori delle precedenti generazioni. Pur raccomandando al pittore di “lavorare la istoria” con “prestezza di fare, congiunta con diligenza, quale [...] non dia fastidio o tedio lavorando,” Leon Battista Alberti aveva ad esempio sostenuto la necessità per l’artefice di non lasciarsi sopraffare da una tale “cupidità di finire le cose quale [...] facci abboracciare il lavoro,” e sottolineava come egli dovesse “qualche volta [...] interlassare la fatica del lavorare ricreando l’animo.”[[86]](#endnote-86) Sulla scorta di Alberti, Leonardo avrebbe similmente esortato coloro che esercitavano la pittura allo “spesso levarsi e pigliare un poco d’altro sollazzo”, sulla base dell’assunto che simili interruzioni avrebbero chiarito il loro “giudizio” sull’opera realizzata.[[87]](#endnote-87) E se un ritmo di lavoro tanto aderente alle oscillazioni dell’ispirazione da apparire talvolta desultorio e idiosincratico era parte della leggenda letteraria del pittore almeno dai tempi della rappresentazione di Buffalmacco nel *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti, nel Cinquecento esso divenne una caratteristica associata a diversi dei massimi nomi del *pantheon* artistico del secolo.[[88]](#endnote-88) Nelle fonti contemporanee, esso assurse però a speciale tratto distintivo del modo di lavorare leonardiano.[[89]](#endnote-89) Che poi in una di queste fonti – una celebre novella di Matteo Bandello (1554) – Leonardo asserisse che i committenti dovevano imparare a trattare i pittori “d’ingegni rari e sublimi” come “forme celestiali e non asini da vettura,”[[90]](#endnote-90) conferma quanto l’ostracismo bronziniano verso l’aspettativa che gli artisti sgobbassero come bestie da soma fosse radicato nella più illustre tradizione artistica fiorentina, e nella sua idea che l’aspetto intellettuale del fare pittorico prevalesse nettamente sulla fatica manuale.

I versi che Bronzino indirizzò a Cosimo condensano insomma temi di teoria artistica che rivestono un’importanza capitale nella produzione poetica dell’autore, e che presentano stringenti addentellati con problemi cui artisti e trattatisti d’arte attivi tra Quattro e Cinquecento avevano dedicato ampia attenzione. Poiché il pittore sviluppò tali motivi in una poesia dall’esplicita funzione conativa, che mirava a indurre il destinatario a una concessione economica cui egli non era forse troppo disposto, merita infine considerare come il duca si ponesse nei confronti delle argomentazioni e delle richieste avanzate nella poesia. è importante in questo senso segnalare i punti di contatto esistenti fra la lirica e una lettera-patente con cui il signore di Firenze concesse al Bronzino alcuni beni immobiliari. I riscontri servono infatti a dimostrare come le rivendicazioni a carattere programmatico del pittore trovassero una qualche corrispondenza nel genere di documenti ufficiali con cui Cosimo si rivolgeva a lui.

Con la patente, risalente all’ottobre del 1551 ed emanata in risposta ad alcune petizioni che l’artista aveva fatto pervenire al duca dall’aprile dello stesso anno, Cosimo accordava a Bronzino il beneficio di due proprietà situate nei dintorni di Firenze e già appartenute a Matteo delle Macchie, un funzionario mediceo che era stato da poco giustiziato per malversazioni.[[91]](#endnote-91) Fin dalle prime righe del documento, il duca presentava la sollecitata concessione del privilegio come segno della propria gratitudine nei confronti della rimarcabile qualità dell’arte (“picturae artificium”) con cui il ricevente aveva lungamente servito tanto Cosimo quanto la sua famiglia. è a tal proposito degno di nota che il signore di Firenze designasse Bronzino come “pictori ac ministro nostro.” La formula evidenzia infatti come egli tendesse ad accomunare i servizi prestatigli da un eminente artista di corte a quelli offertigli da cortigiani a lui molto prossimi o da funzionari che ricoprivano posti chiave nell’amministrazione del ducato. L’equiparazione trova conferma nel fatto che un frasario molto simile a quello della patente al pittore ricorra anche in documenti ufficiali con cui, nello stesso torno di anni, Cosimo ricompensò con proprietà immobiliari e altri beni materiali il fedele, amorevole e solerte lavoro di personaggi quali il primo auditore fiscale Iacopo Polverini o il cameriere segreto Sforza Almeni. Con il medesimo sintagma (“exactissimaque cum diligentia”) con cui il duca lodava l’inflessibile acribia nella riscossione dei tributi da parte di Polverini, egli poteva così designare anche l’attenta cura per il dettaglio dimostrata dal Bronzino nella sua attività di pittore di corte.[[92]](#endnote-92) Figure professionali in apparenza molto lontane tra loro erano in questo modo accomunate dal loro essere funzionali, con mezzi diversi ma nella condivisione di una medesima etica del lavoro, al potere del signore.

Fra i titoli di merito del destinatario, la patente per l’artista citava la devozione da lui dimostrata nei suoi reiterati omaggi al duca (“plurimave obsequia quae nobis cum exuberanti fide praestitisti atque hodie prestas in causa sunt ut tibi reddamur ad gratiam liberales”), e la terminologia adoperata lascia sospettare che il documento rispondesse specificamente a degli “ossequi” in forma scritta (delle lettere, o forse anche delle poesie) dell’artista. Coerente con i contenuti della missiva in versi del pittore è del resto il fatto che il duca concedesse esplicitamente le due proprietà immobiliari allo scopo di aiutare una persona virtuosa che versava in precarie condizioni economiche, e che poteva sperare di scampare alla miseria solo grazie al soccorso dello stesso Cosimo. Il documento si chiudeva quindi con l’invito al pittore ad accogliere il dono e a confidare che altri e maggiori ne sarebbero senz’altro arrivati da parte del duca, se il ricevente avesse continuato a dedicarsi con perseveranza alle sue opere adorne di virtù.

Per quanto la difficoltà a datare il componimento bronziniano impedisca di stabilire con sicurezza la cronologia relativa dei due documenti, i punti di contatto suggeriscono l’esistenza di un qualche rapporto genetico fra i testi. L’ipotesi più ottimistica è che la missiva del pittore possa essere uno degli elementi all’origine della patente ducale e che dunque l’artista, contrariamente al timore che esprimeva nei suoi versi, riuscisse a vedere le sue richieste accolte con munificenza dal suo principale committente. Una spiegazione meno edificante è però parimenti compatibile con i dati testuali. è infatti possibile che Bronzino mettesse mano alla lirica in un momento successivo alla concessione del beneficio da parte di Cosimo, forse quando cominiciarono a prospettarsi per lui problemi nell’usufrutto delle proprietà che gli erano state assegnate, oppure quando – agli inizi degli anni Sessanta – egli si trovò costretto a sollecitare più volte il pagamento di alcuni dipinti realizzati per il signore di Firenze.[[93]](#endnote-93) Se questo fosse il caso, l’autore potrebbe aver richiamato le espressioni contenute nella patente per fare indirettamente presente al signore di Firenze le sue passate promesse di generosità e, con queste, l’obbligo morale di soccorso economico che egli si era assunto nei confronti del pittore in difficoltà. L’artista avrebbe, in altre parole, utilizzato il mezzo poetico per fare leva sull’idea della reciprocità dei doveri di servizio o assistenza che vincolavano, secondo un codice morale che il mondo rinascimentale aveva mutuato da quello latino, il buon *patronus* e il suo fedele assistito.[[94]](#endnote-94)

 *Fra lode del signore ed autoesegesi d’artista*

 Tra le liriche che gli artisti attivi alla corte di Firenze composero in lode del loro principale committente, degno di nota per il peculiare forma in cui tale elogio si presenta è il sonetto di Domenico Poggini *Ben fu grande, e pregiato il tuo valore*. Encomiasticamente introdotto come prova letteraria “molto più da leggiadro Poeta, che da Scultore,” il testo veniva riportato da Girolamo Ruscelli a chiusura del capitolo su Cosimo de’ Medici del libro *Le imprese illustri con espositioni, et discorsi* (1566). A dire del poligrafo, l’artista aveva composto quei versi “a lode del Duca” e assumendo a oggetto una propria creazione figurativa,[[95]](#endnote-95) ovvero la medaglia-ritratto di Cosimo che reca sul rovescio un Apollo incoronante il Capricorno (figg. X e XY). Nel corso degli ultimi decenni, diversi studiosi hanno così fatto riferimento alla poesia per illustrare gli elementi costitutivi di quest’ultima immagine, il cui modello in stucco Lodovico Domenichi già descriveva nel *Ragionamento* sulle imprese (1556), lodando peraltro il motto oraziano che incornicia la figurazione (“Integer vite scelerisque purus”, citazione dai *Carmina* I xxii 1) come “conveniente molto alle ottime qualità di così virtuoso Principe.”[[96]](#endnote-96) In molti casi, gli stessi studi si sono anche richiamati al sonetto per chiarire l’iconografia della scultura marmorea che, con alcune sostanziali modifiche (quali la scomparsa della lira in mano al dio e la sostituzione del mostruoso serpente ai suoi piedi con una testa ferina, forse di lupo), lo stesso Poggini completò nel 1559 a partire dalla medesima invenzione: un’opera a lungo conservata nel Giardino di Boboli ed oggi visibile nell’adiacente deposito delle Pagliere (fig. XYZ).[[97]](#endnote-97)

Diversamente da quanto lascerebbero supporre le parole del Ruscelli, la lirica pogginiana non si presenta però come un aperto encomio di Cosimo, né menziona in modo esplicito l’esistenza di una creazione figurativa. Il fatto che, a una lettura slegata da una visione della medaglia, il sonetto perda buona parte del suo contenuto semantico e risulti quasi incomprensibile indica tuttavia quasi certamente che esso venisse concepito dall’artista per accompagnare materialmente l’oggetto cui si riferiva, magari come nuovo *xenion* o bigliettino poetico di accompagnamento dell’opera d’arte in occasione della sua consegna al duca.[[98]](#endnote-98) L’interpretazione della lirica che ritroviamo ne *Le imprese illustri* autorizza inoltre a ritenere che il nume immortalato sul rovescio della medaglia-ritratto fosse una delle tante divinità pagane con la cui immagine Cosimo, riprendendo una consuetudine propria di Augusto e altri imperatori romani, ambiva ad essere identificato.[[99]](#endnote-99)

Oggetto dell’apostrofe celebrativa che apre la poesia è Apollo Pizio, uccisore a Delfi del mostruoso serpente Pitone. L’evocazione verbale della sua gloriosa vittoria sull’“empia fera” che aveva terrorizzato l’umanità delle origini – una storia quasi sicuramente nota a Poggini attraverso il primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio (vv. 434–51), forse per il tramite della fortunata versione italiana delle *Trasformationi* di Lodovico Dolce (1553) – serve però all’artista da pretesto per illustrare i contenuti del rovescio della medaglia-ritratto di Cosimo. Funzionando a mo’ di raffinato supporto esegetico di una di quelle tanto enigmatiche quanto “argutissime inventioni et significationi” che Domenichi reputava tipiche delle creazioni del medaglista fiorentino,[[100]](#endnote-100) i versi dissipano infatti i possibili dubbi circa l’identità sia del giovane nudo che campeggia al centro dell’immagine, sia del serpente attorcigliato sotto il suo piede sinistro. L’apertura del sonetto chiarisce così che la faretra visibile sulla schiena del dio e l’arco deposto in terra erano gli strumenti attraverso cui egli aveva ottenuto la sua prima vittoria, e analoga valenza illustrativo-esegetica possiede anche il seguito della lirica. Il riferimento al “dorato stral” di Eros che aveva colpito il petto del nume, infiammandolo d’un amore non corrisposto per Dafne, sembra così inteso ad ascrivere un duplice significato alla freccia attorno a cui Pitone è avvolto sul verso della medaglia. Oltre che allusione alle mille saette con cui – secondo Ovidio (*Met*. I 443) – Apollo avrebbe trafitto il gigantesco serpente, la figurazione di quel dardo viene allora letta come richiamo anche al più famoso degli innamoramenti del dio (*ibid*., vv. 452–567). Il sonetto, che alla maniera di molti testi ecfrastici sviluppa in una sequenza lineare la discussione di quei costituenti di un’immagine che lo spettatore riesce a cogliere quasi istantaneamente con uno sguardo d’insieme all’opera d’arte,[[101]](#endnote-101) nelle terzine si incentra poi sulla metà sinistra della medaglia. Il focus è ora infatti sul gesto con cui Apollo ha appena posato una corona “d’oro e di gemme” sul capo del capricorno adagiato dietro di lui. Con un gioco di parole sulla natura dell’oggetto artistico del commento, che come la maggior parte delle medaglie rinascimentali interpreta il rovescio come “impresa” del soggetto ritratto, ovvero come figurazione simbolica di un suo proposito o di una sua linea di condotta personale giocata sul doppio versante della parola e dell’immagine,[[102]](#endnote-102) Poggini presenta tale incoronazione quale moderna e nobile “impresa” o azione eroica di Apollo. Secondo il poeta, con quell’atto il nume avrebbe dato prova di un valore superiore a quello dimostrato con le sue precedenti gesta, restituendo “oltraggio, e scorno” a certi innominati avversari del capricorno così da rendere l’animale tanto beato in cielo quanto già era sulla terra.

Il sonetto ci pone dunque davanti al caso di versi verosimilmente ideati da un artista per accompagnare e illustrare una delle proprie creazioni figurative. Destinatario privilegiato di tale esegesi era pertanto quel signore di cui la medaglia pogginiana intendeva offrire un idealizzante ritratto, condotto tanto sul piano fisico del profilo immortalato sul recto, quanto su quello politico-spirituale, con quella allegoria sul rovescio che il motto oraziano commentava sottolineando l’immacolata integrità che avrebbe informato la condotta del duca di Firenze.[[103]](#endnote-103) Seppure in una scala incomparabilmente più modesta, la poesia assolve così a una funzione in un certo senso analoga a quella di una lunga e ambiziosa opera in prosa quale i *Ragionamenti* di Giorgio Vasari.[[104]](#endnote-104) Nel libro, progettato a partire dal 1558 ma rimasto incompiuto alla morte dell’autore, l’aretino immaginava infatti di accompagnare il giovane principe Francesco de’ Medici in un percorso esplicativo della selva di allegorie mitologiche cui il pittore aveva dato vita nelle varie sale di Palazzo Vecchio, con un’esegesi che non perdeva l’occasione di soffermarsi sulle implicazioni celebrative di quelle immagini in rapporto al potere mediceo. I *Ragionamenti* paiono in effetti rappresentare il culmine di una certa tendenza degli artisti attivi nella Firenze del secondo Cinquecento ad affidare alla parola scritta l’interpretazione delle complesse iconografie sviluppate nelle proprie opere figurative, ma questa forma di autocommento era appunto tipicamente affidata ai generi della prosa: essa informa così non solo il dialogo vasariano, ma ad esempio anche in diversi brani tanto dell’autobiografia quanto dei *Trattati* di Benvenuto Cellini.[[105]](#endnote-105) Nel contesto mediceo di quegli anni, la scelta pogginiana di eleggere dei versi a strumento di esplicazione di una propria creazione artistica risulta dunque in certo senso un’anomalia, ma forse un’anomalia che incarnava una più diffusa aspirazione a sperimentare quel tipo di utilizzo del mezzo poetico. Merita infatti di essere rimarcato come il principale artista-scrittore attivo in Italia sul finire del secolo, Giovan Paolo Lomazzo, avrebbe riconosciuto nella possibilità di impiegare la poesia a quello scopo il principale vantaggio che un artefice poteva ricavare da una piena padronanza della penna. Dopo aver ricapitolato le tesi del leonardiano *Libro di pittura* relative alla maggiore efficacia rappresentativa dei pittori rispetto ai poeti e alla superiorità ontologica di un’arte del “fare” su una del “dir,” uno dei sonetti del secondo libro delle *Rime [...] ad imitatione dei Grotteschi* (1587) si chiudeva infatti con una sorta di composizione del paragone fra i due linguaggi, e con l’affermazione che soltanto chi padroneggiasse entrambi gli strumenti espressivi possedesse la chiave d’accesso all’apice della gloria. A dire dell’autore, solo quella duplice competenza avrebbe permesso al pittore di esporre soggetto e significato delle proprie creazioni.[[106]](#endnote-106) La poesia veniva in questo modo a configurarsi come il migliore dei modi con cui un artista poteva rendere conto, attingendo alle proprie ampie competenze in materia di storia e letteratura, della fondatezza delle proprie scelte figurative alla legittima curiosità del pubblico. Nella capacità di utilizzare i versi ai fini di un’esegesi della propria arte veniva così a culminare quel paradigma ideale di comunicazione fra un artefice e gli spettatori desiderosi di conoscere le ragioni della sua erudita figurazione che la trattatistica d’arte rinascimentale aveva ereditato dal *De Architectura* di Vitruvio.[[107]](#endnote-107)

è possibile, poi, che la scelta pogginiana di comporre un sonetto sull’impresa del rovescio della medaglia-ritratto del duca Cosimo venisse favorita dalla fortuna che in Italia arrise anche a un’altra forma simbolica fondata sull’integrazione e interazione tra codice verbale e codice iconico, quella dell’emblema, soprattutto all’indomani della stampa veneziana dell’*Emblematum libellus* di Andrea Alciato (1546). Laddove la codifica cinquecentesca del genere impresistico, inaugurata da Paolo Giovio col *Dialogo dell’imprese militari et amorose* nel 1551 e sviluppata negli anni immediatamente successivi dai trattati di Lodovico Domenichi e Girolamo Ruscelli, insisteva sulla strutturale bipartizione in figura e motto dell’oggetto, l’emblema si era infatti affermato come strumento comunicativo solitamente trimembre, che prevedeva spesso un arguto o sapienziale commento in forma di epigramma sottoscritto (*subscriptio*) a un nesso di immagine (*pictura*) e motto (*inscriptio*) (fig. XY).[[108]](#endnote-108) Sebbene i confini tra impresa ed emblema tendano nel Cinquecento talvolta a confondersi,[[109]](#endnote-109) un tratto che il sonetto mantiene di particolarmente tipico della retorica del primo genere è un carattere programmaticamente allusivo ed enigmatico. Pur trattandosi, infatti, di un testo illustrativo di alcuni aspetti dell’iconografia della medaglia ducale, il sonetto si limita a fornire un’esegesi condensata e frammentaria dell’oggetto. Esso identifica così gli elementi costitutivi della composizione, ma evita di fornire al lettore la chiave per penetrarne il significato recondito. La pluralità delle proposte avanzate dagli studiosi in merito allo specifico messaggio encomiastico che la medaglia, e il marmo da essa derivato, intendeva veicolare risulta da questo punto di vista significativa.

Se tutte le esegesi moderne hanno seguito Domenichi nell’identificare il Capricorno quale impresa astrologica del duca, mettendo in rapporto le creazioni pogginiane con la pervasiva presenza della fantastica creatura nell’arte fiorentina di metà Cinquecento e con la funzione propagandistica che quel simbolo rivestì nell’associare il potere di Cosimo con quello di Augusto e dell’imperatore Carlo V,[[110]](#endnote-110) alcune ipotesi hanno però insistito su una natura fondamentalmente polisemica del simbolo. Richiamandosi alla lettera che Poggini scrisse ai consoli dell’Accademia del Disegno per proporre un proprio progetto di sigillo per l’istituzione (1563), Hildegard Utz ha così letto nell’animale celeste un segno inteso a designare le tre arti del disegno, ma anche il generoso patrocinio ducale grazie al quale esse erano fiorite a Firenze.[[111]](#endnote-111) Molto diverse sono poi state le intepretazioni relative al significato degli altri elementi costitutivi della figurazione. Coprendo solo in parte lo spettro delle ipotesi formulate negli ultimi decenni, vi è stato dunque chi ha colto nell’oggetto che Apollo posa sul capo del fantastico animale di volta in volta il riferimento al diadema (“mazzocchio”) ducale oppure quello alla costellazione della corona di Arianna.[[112]](#endnote-112) Similmente, la rappresentazione di Apollo in veste di uccisore del Pitone è stata interpretata come allusione panegiristica alle capacità profetiche di cui Cosimo avrebbe dato prova in occasione del vittorioso assedio a Siena (1554-1555) ovvero, con rimandi più stringenti a testi e altri oggetti figurativi prodotti nello stesso contesto della medaglia, alla campagna di bonifica delle paludi pisane che egli aveva promosso dalla fine degli anni Quaranta.[[113]](#endnote-113)

Più o meno convincentemente legate all’orizzonte intellettuale entro cui Poggini operava, le varie ipotesi avanzate per decifrare il messaggio panegiristico dell’impresa risultano in effetti tutte virtualmente compatibili con l’autocommento in versi dello stesso medaglista. Né è da credere che tale diffrazione delle proposte esegetiche sia, in questo caso, frutto della distanza temporale e culturale che separa gli studiosi moderni dai loro oggetti di indagine. Nel suo essere sospeso tra dichiarazione degli elementi costitutivi dell’iconografia e silenzio sui significati ad essi ascritti, il sonetto del medaglista rispettava infatti una delle cinque principali norme che Paolo Giovio aveva individuato per l’invenzione impresistica: quella che prescriveva che essa dovesse essere “oscura di sorte, c’habbia mistiero della Sibilla per interprete à volerla intendere; né tanto chiara, ch’ogni plebeo l’intenda.”[[114]](#endnote-114) Oltre a mettere al riparo i contenuti di un elevato messaggio dal contaminante scrutinio del volgo (un’idea su cui, un paio di decenni dopo, Luca Contile avrebbe insistito asserendo che le arcane forme dell’impresa fungevano da “maravigliosi velami della sapientia, usati in confusione dell’ignorantia e della profanità, conciosia che le vitiose nature sieno d’intendere i concetti divini lecitamente indegne”),[[115]](#endnote-115) il mantenimento di un determinato tasso di insondabile *obscuritas* risultava funzionale all’ideale tipo di fruizione previsto per oggetti come la medaglia pogginiana. Con la sua interazione con l’immagine e il motto del rovescio dell’oggetto, la breve ed enigmatica lirica dell’artista sollecitava infatti un gioco intepretativo che avrebbe indotto i riguardanti, primo fra tutti il signore di Firenze, a formulare una varietà di ipotesi per decifrare il preciso messaggio encomiastico dell’impresa. Tale prassi ermeneutica programmaticamente aperta e plurale, che aveva il suo ambiente d’elezione nel mondo intellettuale delle corti del tempo,[[116]](#endnote-116) trova del resto riscontro in numerosi passaggi dei dialoghi dedicati all’epoca a questo genere di creazioni. Tipicamente, gli eruditi partecipanti alle conversazioni al centro di tali opere disquisivano infatti delle imprese di alcune fra le più eminenti personalità del tempo con una profusione di formule dubitative (“forse”, “s’io non m’inganno” etc.), a sottolineare il carattere speculativo delle loro spesso divergenti proposte.[[117]](#endnote-117) La diffrazione delle ipotesi interpretative era d’altra parte spesso il riflesso tanto di una visione che mirava a enfatizzare la maestà del potere signorile per mezzo dell’alone di mistero che avvolgeva quei messaggi dal carattere iniziatico, in linea con l’antica idea che “omne ignotum pro magnifico est,” quanto della polisemia e del “disinvolto possibilismo mentale” iscritti fin dalla concezione in simili oggetti.[[118]](#endnote-118) Indicativa a tal proposito è ad esempio la lettera che Giovan Paolo Poggini, fratello di Domenico e medaglista all’epoca attivo alla corte di Filippo II, avrebbe inviato al duca Cosimo pochi anni dopo la creazione dell’impresa con Apollo e il Capricorno. Al documento l’artista accludeva una medaglia celebrativa della conquista spagnola del Messico e del Perù, spiegando come egli intendesse le personificazioni del rovescio dell’opera in modo diverso dall’eminente funzionario di corte che aveva con lui collaborato all’invenzione dell’opera.[[119]](#endnote-119)

Occorre infine sottolineare come quella impresistica si configurasse come una retorica doppiamente elitaria. Essa non solo escludeva dalla fruizione di quei nessi iconotestuali il vasto pubblico dei profani per indirizzarsi a chi fosse tanto “dotto, et scientiato” da riuscire – secondo le parole di Scipione Ammirato – a “penetrar [...] ne i lor alti, et profondi concetti,” ma esigeva da parte dei creatori un livello di ingegno e competenza culturale che era perlopiù considerato appannaggio dei migliori letterati.[[120]](#endnote-120) “Officio d’huomini non solamente dotti, ma capricciosi anchora,”[[121]](#endnote-121) capaci di concertare con abilità i possibili messaggi che scaturivano dalla dinamica interazione fra immagini intrisecamente polivalenti e parole di antiche o moderne *auctoritates* che dovevano in parte orientarne la lettura in senso allegorico, l’invenzione delle imprese era in effetti nel Cinquecento spesso commissionata ad alcuni fra i poeti e scrittori più in vista e attivi a corte. Guido Arbizzoni ha così sottolineato come fossero tipicamente queste le personalità cui il principe rivolgeva la richiesta di escogitare un messaggio iconico e verbale capace di restituire le doti personali o il progetto politico su cui egli intendeva battere l’accento, o il successo che egli mirava a enfatizzare: ad essi spettava quindi l’importante funzione di rappresentare il signore “non nella sua materialità fisica, ma in una sorta di astrazione che vuol palesare la sostanza interiore, pacifica o minacciosa, sempre comunque virtuosa, sulla quale intende fondare la sua legittimazione e proiettare all’esterno una sorta di sintetico programma di governo.”[[122]](#endnote-122) Attraverso la messa a punto delle imprese di signori di vario ordine e grado, gli uomini di lettere avevano conquistato una posizione egemonica in uno degli spazi figurativi dove all’epoca più apertamente si giocava la problematica dell’*ut pictura poësis*. Come sottolineava Paola Barocchi, quei congegni comunicativi si fondavano infatti su un inedito modo di armonizzare l’universalità e la capacità di sintesi che gli artisti rinascimentali avevano più volte rivendicato come prerogativa del linguaggio figurativo, con la durevolezza e immaterialità che i letterati riconoscevano come appannaggio del linguaggio poetico.[[123]](#endnote-123) L’impresa pogginiana sembra allora una spia dei nuovi e importanti spazi creativi che, nell’Italia di secondo Cinquecento, potevano aprirsi agli artisti in grado di padroneggiare la penna. Non è dato sapere se anche il medaglista abbia creato la sua opera in risposta a una richiesta del duca o non piuttosto per un libero atto inventivo, presumibilmente teso a intercettare il favore del signore di Firenze. L’autocommento in versi che egli produsse su tale invenzione pare tuttavia escludere, o quantomeno programmaticamente occultare, l’eventuale partecipazione di un letterato alla messa a punto dell’iconografia: *doctus artifex* e poeta egli stesso, Poggini si presentava infatti come detentore in prima persona del genere di competenza bifocale necessaria a ideare uno strumento retorico complesso come quello impresistico.

1. On this dialogue from *I Marmi* see the contribution of Carmen Menchini in Rizzarelli 2012, pp. 3-26. On Alfonso de’ Pazzi see *supra*, n. #; on Fortunato Martinengo, who was probably the subject of a famous portrait by il Moretto that is now preserved in the National Gallery of London, see Bizzarini and Selmi 2018, with further references. [↑](#endnote-ref-1)
2. Quote from Doni 2017, II, pp. 93-94.

 [↑](#endnote-ref-2)
3. For the encomiastic character and recurrence of the “cosmic” motif in Florentine cultural production of the age see esp. Cox-Rearick 1984, pp. 281-82; Crum 1989 and Rosen 2004. [↑](#endnote-ref-3)
4. Doni 2017, II, p. 95. [↑](#endnote-ref-4)
5. On the ideological inconsistencies and dissonances that characterize the dialogues of the book see the considerations of Giovanna Rizzarelli and Carlo Alberto Girotto in Doni 2017, I, pp. xiii-xix. [↑](#endnote-ref-5)
6. The impact that these biographical circumstances had the *Marmi* are discussed ivi, pp. xi and xix. [↑](#endnote-ref-6)
7. On Bartoli’s argument in the *Ragionamenti* see *supra*, p. ###. [↑](#endnote-ref-7)
8. Doni 2017, II, p. 403-06. [↑](#endnote-ref-8)
9. The passage from *I Marmi* can be read here, II, pp. 548-49. The hypothesis that the discussion was intended to construct a sarcastic paraetimology of duke Cosimo’s family name is put forward by Rizzarelli and Girotto ivi, I, p. xviii. For more extensive treatments of the subtle ways in which Doni articulated his criticism of the Medici power see esp. the contribution of Salvatore Lo Re in Rizzarelli 2013, pp. 171-97: 178-86. [↑](#endnote-ref-9)
10. See Cole 2011, pp. 11-12. A few contemporaries of Duke Cosimo didn’t miss the link between his use of a brutal force against his enemies and his attentive cultural patronage. Consider, for instance, the observations of the *Relazione di Firenze* of the Venetian ambassador Lorenzo Priuli, of 1566: “è principe molto altiero, vendicativo e severissimo, la qual severità gli è però tornata a bene, usandola verso quelli che gli macchinavano contra nello stato [...]. Ama i letterati e li ajuta, e così fa di ogni sorte di artefici più eccellenti, massime della scultura e pittura” (quote from Albèri 1841, pp. 76 and 78). [↑](#endnote-ref-10)
11. A thorough treatment of classical and early modern ideas on the functions of literary praise is Hardison 1962. We might note that, while single encomiastic compositions addressed to Duke Cosimo and his family are often mentioned in the ever-growing bibliography on the cultural world of Medici Florence, no comprehensive study on the most recurring motifs of the genre exists. Useful indications come from the works devoted to other literary genres that centred on the praise of the lord of Florence, for instance funeral orations, on which see Giachino 2008, 1-72. [↑](#endnote-ref-11)
12. Quote from Barocchi 1974, III, p. 1382. The words from the *Memoriale* apply to a direct engagement with poetry the more general motif of the artist who, thanks to his literary education, gets not only access to the city’s most exclusive intellectual and social circles but is also able to win his patrons’ favour. Compare for instance the remarks in the Torrentino biography of Ambrogio Lorenzetti (Vasari 1550, II, 1966, 181-82): “fu grandemente stimato Ambruogio nella sua patria non tanto per esser persona nella pittura valente, quanto per avere dato opera agli studî delle lettere umane nella sua giovanezza. Le quali gli furono tanto ornamento nella vita, in compagnia della pittura, che praticando sempre con lit[t]erati e studiosi, fu da quegli con titolo d’ingegnoso ricevuto e del continuo ben visto, e fu messo in opera dalla Republica ne’ governi publici molte volte e con buon grado e con buona venerazione.” [↑](#endnote-ref-12)
13. Information on the artist’s biography is based on the research and archival discoveries of Corrado and San Martino 2012, with further bibliography on the topic. [↑](#endnote-ref-13)
14. Giannotti 2007, 108, mentions Paolo Geri in the context of a wider discussion of Tribolo’s association with the world of Florentine literati. Three different stories by “il Lasca” feature the artist as one of the main characters – namely, the third *novella* of the first *Cena* and the fourth and sixth *novella* of the second *Cena*: see Grazzini 1976, pp. 38-49; 200-32 and 254-70; the texts are discussed at some length in Corrado and San Martino 2008, pp. 151-162, and see also Dubard de Gaillarbois (in press), 63. [↑](#endnote-ref-14)
15. On Grazzini’s literary representation of artists as witty and often cruel pranksters, which informs many *novelle* of the *Cene* and is rooted in the Trecento models of Boccaccio’s *Decameron* and Franco Sacchetti’s *Trecentonovelle*, see, along with the works of Corrado and San Martino, Riccò 1985, pp. 102-103; Mauriello 2005 and Dubard de Gaillarbois 2013.

 [↑](#endnote-ref-15)
16. Grazzini 1976, p. 201 (II 4). [↑](#endnote-ref-16)
17. See Plaisance 2004, 39. [↑](#endnote-ref-17)
18. The letter, dated November 20, 1540, is transcribed ivi, pp. 119-21 (the quote is from p. 121.) The Accademia had been founded on November 1, 1540, and had taken the name of “Humydi” on November 14 (see here, p. 57). [↑](#endnote-ref-18)
19. In the manuscript BNCF, Fondo Nazionale II.IV.1, which contains the *Capitoli, Compositioni, et Leggi della Accademia degli Humydi di Firenze*, “Il Pilucca scultore / Paulo Geri Lo Scoglio” is listed in a scheme with the identities of the twelve *Primi Fondatori della Academia Humyda* (c. VIv): this makes it clear that, although he was enrolled slightly later than the other eleven names of the list, the artist was indeed considered one founding members of the institution. Plaisance 2004, p. 186, records that Geri was also one of the academicians who were expelled from the institution in 1547. [↑](#endnote-ref-19)
20. See here, p. #. [↑](#endnote-ref-20)
21. The poems can be read in BNCF, Fondo Nazionale II.IV.1, cc. 8v (on Dante, *incipit: Col pensar giunsi al loco de’ dannati*), 10v (on Petrarch, *incipit: Tutti i miei giorni in dar lode a colei*), and 14v (on Boccaccio, *incipit: Felici marmi, ch’in voi ascondete*.) [↑](#endnote-ref-21)
22. Plaisance 20004, pp. 71-75, who examines some of the poems for the Duke and the most recurrent tropes within this set of compositions. [↑](#endnote-ref-22)
23. Ivi, p. 73: “Paolo Geri, sculpteur et architecte, présente plus clairement que les autres ses offres de service.” [↑](#endnote-ref-23)
24. Developing motifs present in the poetry of such classical authors as Martial and Ovid, a number of Quattrocento humanists had experimented in the systemic cross-fertilization between the poetic discourses of the praise of the beloved and that of the patron: a relevant case is that of Giannantonio Campano’s use of elegiac love motifs in his poetry for Cardinal Giacomo degli Ammannati, which is discussed in de Beer 2013, pp. 120-28. [↑](#endnote-ref-24)
25. The solar metaphor for the beloved woman – present in several passages of Petrarch’s *Canzoniere* (e.g. 135, v. 55 and 141, v. 5) – is, for instance, the overarching refrain of the Petrarchist canzoniere *La gelosia del sole* (1519), by the Lucan poet Girolamo Britonio. In some of his compositions, references to the obscurity produced by the “sun” in the author’s spirit designate the effects of the woman’s indifference towards him: see Britonio 2016, p. 480 (sonn. 387). [↑](#endnote-ref-25)
26. Spitzer 1946 discusses the problem of the relationship between poetic and empiric “I”, with reference to the European lyrical traditions of the Middle Ages. [↑](#endnote-ref-26)
27. Gianfranco Contini was the first scholar to use the label of “autobiografismo trascendentale” for the kind of autobiographic experience that is at the core of Petrarch’s *Canzoniere*: see Contini 1970, p. 178. For an illuminating analysis of the distinguishing features of this poetic mode of expression and of its pervasive presence in the pre-modern lyrical genre see Mazzoni 2005, esp. p. 112. [↑](#endnote-ref-27)
28. Consider, among other possible examples, the sonnets 34, ll. 12-14 and 37, extensively discussed in Cellini 2014, pp. 92-94 and 100-101. [↑](#endnote-ref-28)
29. Such is the interpretation of Corrado and San Martino 2012, p. 114: “Degli anni dell’Accademia degli Umidi restano di Geri prove poetiche concettose nelle quali Cosimo I, nuovo duca dei toscani, è assimilato a un sole fruttifero colmo di più tangibili aurei doni.” [↑](#endnote-ref-29)
30. Giannotti 2015. [↑](#endnote-ref-30)
31. Plaisance 2004, p. 74: “les avances faites par les Humidi à Côme ne rencontrent aucun écho [...]. D’apres ce que l’on sait, Côme était peu sensible à la flatterie et assez peu prodigue de son argent.” On the Duke’s little interest in literary adulation see also Cochrane 1973, p. 86: “Too many writers were being tempted to let flattery take the place of work, in spite of Cosimo’s efforts to resist the flattery”. [↑](#endnote-ref-31)
32. Plaisance 2004, pp. 75-76 and Stumpo 2008. [↑](#endnote-ref-32)
33. Parnotte 2018. [↑](#endnote-ref-33)
34. On Aretino’s relationship with the Medici family, and Duke Cosimo in particular, see Mulas in 1995, pp. 535-72: 567-68. [↑](#endnote-ref-34)
35. The quote is from the Duke’s deliberation that officially founded the Accademia Fiorentina (February 23, 1541): for the whole text see Rilli 1700, pp. xxi-xxii. For the centrality of translations in the cultural politics of the institution, see the considerations of Antonio Ricci in Eisenbichler 2001, pp. 103-119: 113, with reference to the volumes that were printed by the ducal impressor Lorenzo Torrentino in the 1540s: “the preponderance of vernacular titles reflects [...] his specific function within the cultural machinery that revolved around the Accademia Fiorentina, the institution designed to organize Florentine intellectuals and the best expression of Cosimo’s cultural politics. The purpose of the Academy, defined gradually but explicitly in a series of reforms enshrined in its statutes, was to promote and publicize the virtues of the Florentine language and its literature. In pursuit of their mission, the academicians gave lectures, most often on Dante and Petrarch, composed works in the vernacular, and translated classical texts into Tuscan [...]. The translation of works into the vernacular, for example, linked it to a characteristic feature of Florentine culture under Cosimo, the ‘emphasis on the dissemination and popularization of learning’ [Cochrane 1973, p. 85] that sought to make learning available to a wider public which included artisans and other laymen traditionally excluded by their lack of Latin and Greek. Its promotion of the vernacular rendered the academy a political instrument, for the glory of the Tuscan language and its literature, and the cultural hegemony that had accrued to them, favoured the prestige and authority of the duke and his house.” On Cosimo’s project to establish a linguistic hegemony for Florence as a means for fostering its cultural and political hegemony see also Bertelli 1976. [↑](#endnote-ref-35)
36. On the humanistic idea that poetry is the most effective medium to grant immortality on both human beings and their endeavours or creations see Murphy 1997. De Beer 2013 (see esp. pp. 4-11), then, takes Giannantonio Campano, who served some of the most prominent patrons of Quattrocento Italy, as a representative case study of how this argument was one driving force for the development of a thriving system of literary patronage in Renaissance Italy. Adopting the categories laid out in Bourdieu 1977, she examines how the idea provided poets with a level of cultural capital that was a valuable currency of exchange with patrons, who would reward the poetic celebrations they received by drawing on their economic and social capitals. [↑](#endnote-ref-36)
37. Bourdieu 1984, esp. chapters 1 and 2 (pp. 9-256.) The idea that, due to the ever growing number of its practitioners, contemporary poetry had seen the lowering of its average standards of quality and had therefore lost the intellectual and economic recognition that prominent patrons used to attach to it underpins the works of a number of Florentine writers of the mid-decades of the sixteenth century. Relevant, in this sense, are the letter of Nicolò Martelli to Selvaggio Ghettini of November 1, 1545 (Martelli 1546, cc. 65v-66v) and several dialogues from Doni’s *Marmi*. See esp. Doni 2017, I, pp. 336-37 (*Ragionamento della poesia* between Baccio del Sevaiuolo and Giuseppe Betussi, which deplores the abundance of maladroit rhymesters at the time) and ii, pp. 549-51 (an exchange among the characters of Savio, Pazzo, Viandante and Spedato), in which Pazzo ironically argues that contemporary patrons no longer appreciated the untrustworthy as well as excessive praise coming from poets: “Così son disprezzati i poeti ancor per questo da’ loro signori, perché [...] lor donano un libro a qualche bacalare ‘eccellentissimo’ o ‘reverendissimo’ o ‘illustrissimo’ o ‘magnifico’ o ‘ricco;’ subito colui che è donato legge la pìstola e, quando che egli vi trova dentro ‘liberale, cortese, stupendo, virtuoso’, o ‘eccellente, nobile, gentile, reale, splendido, benefattor de’ virtuosi, raro d’intelletto’ [...], subito egli dice: ‘Costui mente per la gola; perché, da i beni che mi son dati dalla fortuna in fuori, io sono un asino’ [...]. Si trovano pochi poeti [...] buoni, et assai cattivi: [...] ciascun vuol poetare [...].’” [↑](#endnote-ref-37)
38. Several contemporary sources testify to this trend. Particularly relevant is the testimony of a writer as favourable to Cosimo as Vasari, who several times in the *Vite* recorded his military campaigns’ negative effect on his artistic patronage. In the collective Giuntina biography dedicated to the Della Robbia family, for instance, he recorded in the following terms the destiny of the last exponent of the dinasty, Girolamo [Vasari 1568, 1971, III, 58]: “si trovò solo e senza nessuno de’ suoi; per che, risolutosi di tornare a godersi nella patria le ricchezze che si aveva con fatica e sudore guadagnate, et anco lasciare in quella qualche memoria, si acconciava a vivere in Fiorenza l’anno 1553, quando fu quasi forzato mutar pensiero; perché vedendo il duca Cosimo, dal quale sperava dovere essere con onor adoperato, occupato nella guerra di Siena, se ne tornò a morire in Francia. E [...] restò l’arte priva del vero modo di lavorare gl’invetriati [...].” On Cosimo’s wars see now the assessment of Talini 2019 (67-161 for the war of Siena.) [↑](#endnote-ref-38)
39. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Mss. It., cl. IV. 42 (=5364): on the manuscript and Maggi’s adventurous biography see Carpané 2006. [↑](#endnote-ref-39)
40. See Aretino 1957, 2, p. 114: “Le stanze uscite de lo ingegno di voi, messer Paolo scultore, sono degne di chi si voglia ispirito famoso di poesia. E se fino a i vostri amici ci torcono il ciglio, non vi paia strano: imperoché anco i figliuoli invidiano i padri, quando da loro sono avanzati di laude.” Corrado and San Martino 2012, pp. 116-17 discuss in depth Aretino’s letters to the artist. [↑](#endnote-ref-40)
41. The reference to Pilucca can be read in the author’s letter of January 1548 to Gianfrancesco Franchini (Aretino 1957, p. 192): “Egli che di poeta et di scultore faceva professione, avedutosi che ne l’andar drieto ai marmi e dinanzi agli inchiostri, da questi ritraeva un poco di pane senza laude dell’artificio, e da questi non sò che udienza circa l’ingegno ridicula; ne le faccende de gli avvocati si essercita, con sopportatione del Petrarca e di Fidia.” [↑](#endnote-ref-41)
42. Ivi, 1, pp. 216-17 (July 1542): for a discussion of the document and its implications of the professional parable of Cataneo see Rossi 1995, pp. 7 and 44-45. [↑](#endnote-ref-42)
43. Aretino 1957, 2, pp. 422-23: “Io credevo, caro messer Paolo, che [...] vi bastasse la vertù che vi fa raro ne la scoltura e in la poesia, qual si legge e si vede ne le carte e nei marmi: ma che passate con lo ingegno più oltre mi sforza a confessarlo lo essercitarvi negli interessi dei maneggi ducali [...]. Del che mi rallegro, sì perché vi amo, sì perché del padron che ubidite son servo. Sì che attendete a operarvi in quello che più vi risulta di beneficio e di laude. Intanto conservatevi sano, e del signor Pero, me conservando in la grazia.” [↑](#endnote-ref-43)
44. The most important passages from this body of letters, which remains largely unpublished in the Archivio di Stato of Florence, are quoted or synthetized in Corrado and San Martino 2012, pp. 117-20. [↑](#endnote-ref-44)
45. On these commissions see ivi, pp. 114-16. [↑](#endnote-ref-45)
46. For Cosimo’s reliance on an extensive networks of spionage in his foreign policy see Iordanou 2019, p. 40, with further references.

 [↑](#endnote-ref-46)
47. See the artist’s letter to the Duke of July 7, 1554 (first published in Gaye 1840, 2, pp. 399-400 but newly transcribed from the digital reproduction of the document in the database EpistolART): “[...] Signor Duca [...], là ove io mi sperava con qualche dolce et amoroso fingimento cerchare in parte satisfare a quella debita servitù, che come fedel subdito io debbo a l’eccelsa vossignoria, al presente in lor vece mi sia stato forza rivolger l’animo et la mente a l’arte militare, per ritrovar difensivi et bellici strumenti, sicome al presente potrà comprendere l’alteza vostra per questo disegnio, che io le mando [...]. Anchora, ò giudicato conveniente cosa il mandarle il modo del formar questo sicurissimo alloggiamento [...]. Di Vostra Eccellenza e per natura sudito e per volontà buon servitore Paolo Geri, detto il Pilucca, sculptore.” [↑](#endnote-ref-47)
48. For discussions of the volume *Feste nelle nozze del Serenissimo Don Francesco Medici Gran Duca di Toscana; et della Serenissima Sua Consorte la Signora Bianca Cappello* (Florence: Giunti, 1579), which contained a description of the festivities by Raffaello Gualterotti and sixteen engravings by Accursio Baldi and Sebastiano Marsili, see at least Ricci 1916; Philippe Morel in Gentili 1993, 2, 285-333; the entry by Jacqueline Marie Musacchio in Bayer 2008, 272-74; Annamaria Testaverde in Genet 2015, [↑](#endnote-ref-48)
49. On Bronzino’s verse panegyrics for the Medici and on their adherence to the genre conventions of poetic praise see the considerations of Stefania Pasti in Strinati 2010, p. 228: “Non si deve però credere che si tratti solo di piaggeria cortigiana [...]: si tratta anche qui, piuttosto, di un genere letterario che ha tradizioni antiche, che a sua volta il poeta deve dimostrare di conoscere. Le tre canzoni che gli valgono la riammissione all’Accademia Fiorentina nel 1566 sono un modello di genere, in cui tutti i topoi dell’encomio letterario vengono sfruttati e montati con estrema abilità, dai paragoni biblici a quelli mitologici, dai Medici veri medici di Firenze di cui curano tutte le piaghe, al sorgere del nuovo Sole e della nuova Età dell’oro, dalla benedizione del popolo di Firenze alla rinascita delle arti.” On these texts see also Geremicca 2013, pp. 50-58 and 69-72; and Chiummo 2016, pp. 266-68. The fundamental work on the topic is, however, Parker 2003, which takes the *Canzoni sorelle* as a point of departure for a wider discussion of the author’s so-called “poetry of patronage.” One fundamental exception to this scholarly trend, which has generally focused on the encomiastic dimension of the painter’s, is Parker 2000, pp. 109-12, which discusses the most critical passages on the strains of court life in the artist’s *Capitolo in lode del dappoco.* Commenting on the poem, Parker (p. 111) thus observes: “Although he is grateful for the patronage of the Medici, the painter is hard-pressed to meet all their demands. The court artist must produce – and quickly – or trust the vagaries of inept apprentices.” For more on the *Capitolo*, see infra. [↑](#endnote-ref-49)
50. For the fortune of the encomiastic motif of the “golden age” in the arts and literature sponsored by the Medici see Cox-Rearick 1984, *passim* (on the period up to Cosimo I), and Hansen 2017, pp. 73-74 (on later developments of the topos), with bibliography. [↑](#endnote-ref-50)
51. Bronzino’s overarching imitative stance, within his *Rime in burla*, towards the models of Horace and Ariosto clearly emerges from the thorough and illuminating exegetical work of Latini 2015, which focuses on five of the author’s *Capitoli*. With reference to the author’s *Capitolo del dappoco*, this quality is also underlined by Chiummo 2016, p. 261. [↑](#endnote-ref-51)
52. Compare Bronzino 1988, pp. 149-50 (*Capitolo in lode del dappoco*, ll. 193-95): “E del mio esser lo lodo e ringrazio / el mio padron, che fa ch’io mi mantenga / con tanto pan, ch’ogni giorno mi sazio?” [↑](#endnote-ref-52)
53. Compare for instance Quintilian, *Institutio Oratoria*, VIII. vi. 54-55: “In eo vero genere quo contraria ostenduntur, ironia est [...]. Quae aut pronuntiatione intelligitur aut persona aut rei natura; nam, si qua earum verbis dissentit, apparet diversam esse orationi voluntatem. Quamquam in plurimis id tropis accidit, ut intersit, quid de quoque dicatur, quia quod dicitur alibi verum est. Et laudis adsimulatione detrahere et vituperationis laudare concessum est.” On the place that these arguments had in the development of the Renaissance poetry on patronage see De Beers 2013, 176-83; on the underlying assumption that didactic and exhortative texts should balance praise and blame see Hardison 1962, 30-31. For an analysis of the trend in the literature of classical antiquity see the discussion of the concept of “safe criticism” in Ahl 1984. Vasari articulated related ideas in his 1568 biography of Bandinelli (Vasari 1568, V, 257), after criticizing the sculptor’s program for the tombs of pope Leo X and Clement VII: “Mostrò in questa fabbrica Baccio o poca religione o troppa adulazione, o l’uno e l’altro insieme [...]; volendo lodare et onorare qualunche persona, giudico che bisogni raffrenarsi e temperarsi, e talmente dentro a certi termini contenersi, che la lode e l’onore non diventi un’altra cosa, dico imprudenza et adulazione, la quale prima il lodatore vituperi, e poi al lodato, se egli ha sentimento, non piaccia tutta il contrario.” For Mitchell 1975, 162, these words would demonstrate that the author “was convinced that a just historian must not give a one-sided view of even the greatest men”, and that his general mode of representing the Medici in the *Vite* would be informed by such a belief: “Direct expressions of praise are surprisingly limited; instead, the reader is shown the Medici patron in action and allowed to come to a favourable conclusion himself.” [↑](#endnote-ref-53)
54. Concise discussions of the poem can be read in Tanturli 2004b, p. 209, and Geremicca 2013, p. 72. [↑](#endnote-ref-54)
55. Along with several letters in *terzine* or “lettere in capitoli” by Berni and his imitators (on which see Longhi 1983, p. 182), relevant examples of the genre include Vittoria Colonna’s letter to Ferrante d’Avalos, her husband at that time (1512) held captive, *Eccelso mio Signor questa te scrivo*, and Antonio Tebaldeo’s *Non aspettò già mai cum tal desio* (first published in 1520). [↑](#endnote-ref-55)
56. Longhi 1983, pp. 182-85. [↑](#endnote-ref-56)
57. On Cosimo’s trips to Pietrasanta in the early 1540s, see Fasano Guarini 1984. On his initiatives to restore the minerallurgic activities of the local mines, specialized in the extraction of iron and silver, see Targioni Tozzetti 1752, pp. 218-19; Romano 1991, p. 299; Baracchini and Russo 1995, p. 14; as well as the contribution of Magda Fabretti and Anna Guidarelli in Spini 1980, pp. 139-217. [↑](#endnote-ref-57)
58. Quote from Philip Sohm’s introduction to Spear and Sohm 2010, p. 2. [↑](#endnote-ref-58)
59. Ibid. [↑](#endnote-ref-59)
60. Information on the payments that Bronzino received as a salaried painter to the Duke can be found in Elena Fumagalli’s contribution in Fumagalli and Morselli 2014, pp. 95-136. Fumagally documents (p. 97) that the artist’s salary was initially of 6 scudi monthly, and that the sum was raised to 11 scudi in 1543 and to 12.5 scudi in 1547. While she argues that “this remained his salary for the rest of his life”, evidence has come down to us that, for at least some months in 1564, the painter found himself excluded from the Medici payrolls. On April 15 that year, the painter wrote a deferent letter to Cosimo, in which he warmly thanked the addressee “dell’havermi fatto pagare li danari di quel salario, che la bontà e amorevolezza vostra più tempo fa mi hordinò, del quale sono stato al tutto pagato, cagione che per la di vostra grazia e magnificenzia, io doverrò per al presente por fine a tutti li miei affanni.” The document then goes on stating that the artist had been informed by Tommaso de’ Medici “che tal salario non mi corre più,” and then humbly solicit Cosimo to find occasions to re-employ of the artist. For the full text of the letter see Gaye 1840, III, pp 134-35 (another transcription is in Cox-Rearick 1993, p. 342); for a discussion of this source see Parker 2003, pp. 230-31. The collection of letters put together by Gaye amply demonstrates how common were similar professions of poverty among the artists who served Duke Cosimo: consider, among others, Cristofano dell’Altissimo’s letters to the Duke of 1553 and 1554 in Gaye 1840, III, pp. 389-92 and 401-02. On the problematic trustworthiness of similar complaints, which appear to have been rather common throughout early-modern Europe, see the considerations of Wittkower 1963, pp. 253-280: 255-56: “Perhaps the least reliable basis for assessing their earnings are the artists’ own declarations [...]. It can scarcely be doubted that many a petitionary letter was written with the sole purpose of moving the recipient’s heart and opening his purse.” [↑](#endnote-ref-60)
61. Early modern sources transformed the ancient painter into the paradigm of the frugal and perfectionist artist, who is indifferent to money: see Sohm in Spear and Sohm 2010, p. 5. [↑](#endnote-ref-61)
62. Bronzino’s reasoning closely follows that of the Latin poet, who had presented *egestas* (“bisogno”) as the most effective civilizing power in human history and the greatest spur to human activity. Vergil’s main literary model for the first *Georgic*, Hesiod’s *Works and Days* (esp. ll. 112-19), had instead lamented how the end of the golden age had forced men to undergo the fatigue of work. [↑](#endnote-ref-62)
63. Bronzino 1988, p. 282 (*Del bisogno capitolo primo*, ll. 69-72.) [↑](#endnote-ref-63)
64. Compare Vasari 1568 (1984, V, pp. 95-96, but the text was almost identical in the 1550 edition): “il Papa [...], perché così la virtù di Sebastiano meritava, ordinò che esso Bastiano avesse l’ufficio [...]. Laonde Sebastiano prese l’abito del frate, e sùbito per quello si sentì variare l’animo: perché vedendosi avere il modo di potere sodisfare alle sue voglie, senza colpo di pennello se ne stava riposando, e le male notti et i giorni affaticati ristorava con gli agi e con l’entrate; e quando pure aveva a fare una cosa, si riduceva al lavoro con una passione che pareva andasse alla morte.” Remarkable is the antithetical interpretation that Benvenuto Cellini offered of the wealth that such offices could bestow on Renaissance artists. In his autobiography (Cellini 1996, I. 56, p. 206; the passage is also mentioned in Wittkower 1963, pp. 254-55, following the observation that “The notion that genius thrives best in penury was also a convenient excuse used by tight-fisted patrons long before the Romantics had thought of poverty-in-a-garret as the most fertile atmosphere for generating masterpieces”), the author recounts having requested Pope Clement VII one “ufizio del Piombo,” and in this way records the witty exchange that ensued with his patron: “Al [...] Papa non sovvenendo più di quella ismania [...] mi disse: ‘L’ufizio del Piombo rende più di ottocento scudi, di modo che se io te lo dessi, tu ti attenderesti a grattare il corpo, e quella bell’arte che tu hai alle mane si perderebbe, et io ne arei biasimo’. Subito risposi che le gatte di buona sorte meglio uccellano per grassezza che per fame: ‘Così quella sorte degli uomini dabbene che sono inclinati alle virtù, molto meglio le mettono in opera quando egli hanno abundantissimamente da vivere; di modo che quei prìncipi che tengono abundantissimi questi cotali uomini, sappi Vostra Santità che eglino annaffiano le virtù: così per il contrario le virtù nascono ismunte et rognose.’” [↑](#endnote-ref-64)
65. Bronzino 1988, p. 290 (*Del bisogno capitolo secondo,* ll. 79-90.) The passage is briefly discussed in Chiummo 2017, p. 232. [↑](#endnote-ref-65)
66. Vasari 1550 (1976, IV, p. 12.) [↑](#endnote-ref-66)
67. Quote from Barocchi 1962, III, p. 377. Commenting on the passage, Sohm (in Spear and Sohm 2010, p. 5) speaks of an acknowledgment of “the realities of poverty without glamorizing its benefits”, as well as of the reality that “money liberates artists from the tyranny of production at the expense of quality.” [↑](#endnote-ref-67)
68. In discussing how the seventeenth-century “entrepeneurial society where painters engaged in business was etched with psychological complexities,” Sohm (ivi, p. 3) cites a testimony from Baldinucci’s biography of Carlo Dolci in his *Notizie de’ professori del disegno.* A significant portion of the text (Baldinucci 1681, pp. 507-08) revolves around the abysmal crisis of self-doubt that would have affected the slow and meticulous Carlo after Luca Giordano had ironically remarked that his diligence would have led him to starve to death – a crisis that only got worse when Dolci saw a dazzling painting that his Neapolitan colleague would have completed in a handful of days. [↑](#endnote-ref-68)
69. These and the following quotes are from Vasari 1550 (1984, V, p. 111); relevant is here the comparison with a passage from the Giuntina’s *Life* of Francesco Rustici (ivi, p. 475), where the author claimed that those artists “che hanno per ultimo e principale fine il guadagno e l’utile [...] rade volte [...] riescono eccellentissimi,” adding that “il fare [...] per bisogno dalla mattina alla sera, è cosa non da uomini che abbiano per fine la gloria e l’onore, ma da opere, come si dice, e da manovali.” On the thematic focuses of Perino’s biography see Parma Armani 1986, pp. 237-43; Rubin 1995, pp. 33, 75, 93, 109 and 120-22; and esp. the contribution of Giovanna Sapori in Agosti *et alii* 2012, pp. 75-89: 75, which emphasizes the special significance that this *Life* has within the Torrentiniana “per il risalto che acquista la figura dell’artista, per il fatto che la biografia di una parte rispecchia vari aspetti della attività di Vasari, delle sue esperienze artistiche e professionali, dei suoi rapporti con i committenti, del suo *status* di carriera alla svolta del 1550, e dall’altra rispecchia le sue idee in merito alla pittura moderna.” Sapori also calls attention (p. 79) to the main topics that the author tackles in the text, namely, the figure of the artist, “le qualità innate e lo studio – indispensabile – che le accrebbe e le sviluppò; il ruolo del disegno; il successo e l’etica della professione a cui sono collegate le osservazioni sulla pratica e l’organizzazione del lavoro, sull’uso e abuso di collaboratori”, as well as the question of artistic patronage. [↑](#endnote-ref-69)
70. These and the following quotes are from Vasari 1550 (1984, V, p. 155.) [↑](#endnote-ref-70)
71. On Vasari’s paintings in the Sala dei Cento Giorni and on his self-criticism in the two editions of the Lives see at least the recent works of De Girolami Cheney 2012, pp. 231-66: 234-35; Agosti 2013, pp. 68-72; Sohm 2015, pp. 107-08; Williams 2017, pp. 200-01, and Biow 2018, pp. 85-88, with bibliography on the topic. [↑](#endnote-ref-71)
72. Quote from the *Proemio* to third age of arts in Vasari 1568 (1976, IV, p. 10.) [↑](#endnote-ref-72)
73. See Renzo Bragantini’s nuanced treatment of the topic in Cassiani and Figorilli 2014, pp. 15-30: 17-20, as well as Pozzi and Mattioda 2006, 215-19 (particularly 219: “Vasari teorico insomma mantiene un saldo equilibrio: non loda la prestezza eccessiva, non dovuta a piena assimilazione del disegno.”) One early and influential treatment of the theme of *prestezza* in Vasari’s *Lives* is that of Previtali 1964, pp. 21-27, which strongly emphasizes the positive connotations of the idea in the work. The important discussion of Cerasuolo 2017 (pp. 101-14) similarly underlines how the idea is presented in the most favourable light and as an “all-positive value” (p.101) within the *Lives*. Biow 2018, pp. 80-108, on the other hand, proceeds along similar lines as those of Bragantini’s essay (which the author, however, does not mention), and stresses the ambivalence inherent in Vasari’s prevailingly positive discussions of *prestezza* in the following terms (pp. 88-89): “Two views about *prestezza*, then, each with a clear upside and downside, are set before us throughout the *Lives* [...]. On the upside, *prestezza* can signal effortless facility and virtuosity coupled with a remarkable ability to get things done in a timely and businesslike manner [...]; *prestezza*, on the downside, can all too easily lead to shoddy workmanship, no matter how excellent the underlying *disegno* is or how dexterous and competent the supervising master is.” On Vasari’s critiques, in the *Lives*, to the artists who worked slowly see Parker 2004, p. 166. [↑](#endnote-ref-73)
74. See, among others, the remarks of Sohm in Spear and Sohm 2010, p. 5, arguing that, for Vasari, economic considerations inspired “an awesome rate of production, but not a concordant quality of art,” and that such an astonishing productivity was made possible by the artist’s capitalization “on a technique, studio organization, and societal network that enabled him to become conspicuously rich.” On the role that these factors, which “the economy of late Renaissance Italy with its booming court culture, its keen investment in nascent state building, and its equally keen appetite for conspicuous consumption,” played in the Aretine’s career see also Biow 2018, esp. p. 89. Cerasuolo 2017, pp. 110-11, underlines how the *Lives* document over and over again that, throughout his career, Vasari made a “massive use of assistants”, and explains in the following terms the contradiction between this practice and the arguments he presents in the *Life* of Perino: “This contradiction can be explained by the fact that Perino’s *Vita*, already present in the Torrentiniana edition, was written soon after the execution of the paintings in the Cancelleria (1546), and in a certain sense Vasari in the heat of the moment declares himself dissatisfied with the result [...]. In order therefore in part to preserve his dignity, and maybe also driven by a genuine desire to redeem himself, Vasari probably chose Perino’s *Vita* as an opportunity for self-criticism, while putting forward all possible arguments to excuse himself.” [↑](#endnote-ref-74)
75. The quote is from Plutarch 2012, p. 76 (*Life of Pericles*). [↑](#endnote-ref-75)
76. Giorgio Vasari, letter to Vincenzio Borghini of September 22, 1565, on the preparation of the ephemeral apparati for the wedding of Francesco I de’ Medici and Giovanna d’Austria: “Bronzino va piano al solito” (Frey 1930, II, p. 210, quoted and discussed in Emiliani 1960, p. 89; Pilliod 2001, p. 234; Parker 2004, p. 169, who emphasizes Vasari’s ambiguities in presenting the work of Bronzino.) [↑](#endnote-ref-76)
77. A most typical and influential ancient anecdote is that of Apelles, who according to Pliny’s *Naturalis Historia* (XXXV 80), would have criticised the excessive diligence of Protogenes. As the story goes, even though Apelles admired his colleague, he asserted he had overcome him in just one quality, namely, the ability to understand “when to take his hand away from a painting.” Quoted or indirectly alluded to in numerous art-historical writings of the early modern period, the anecdote was also evoked in one of the most pivotal passages of Castiglione’s *Book of the Courtier* (I 28): in discussing the necessity for the courtier to avoid *affettazione* and to always practice *sprezzatura*, the character of Count Ludovico da Canossa linked the former vice with Apelles’s critique of Protogenes’s excessive diligence. For more on this, see at least Valeska von Rosen’s contribution on the early modern fortune of the motif of “celare artem” in Pfisterer and Seidl 2003, pp. 323-50, and Emison 2004, pp. 41-44, while Cerasuolo 2017, p. 100, n. 45, discusses some other Plinian anecdotes of artists who were excessively diligent (e.g. Callimachus) or, conversely, could complete their works in the swiftest way (e.g. Nicomachus of Tebes.) Cerasuolo (pp. 100-01) also emphasizes that “both Pino and Dolce in their writings censure an exaggerated diligence, the former inviting the artist to ‘moderate diligence’, and the latter to beware of ‘excessive diligence’; at the same time, however, excessive speed is denounced as an ‘imperfection;’” and subsequently discusses (pp. 102-14: 102) Armenini’s generally negative view of “prestezza”, which is nonetheless balanced in a few passages by a focus on its capacity to foster “immediacy, freshness in colouring, manifest virtuosity.”

 [↑](#endnote-ref-77)
78. Parker 2004, p. 162. [↑](#endnote-ref-78)
79. For contemporary accounts on Michelangelo’s prestezza in working marble, the most explicit of which is a text by the French humanist Blaise de Vigenère, see Clements 1954, p. 304 (the article, as a whole, is an important assessment of the artist’s mixed and evolving approach to matters of speed in the process of artistic creation, which could entail a slow and deliberate work at the stage of composition as well as a hasty realization.) [↑](#endnote-ref-79)
80. This *novella* (Giraldi 1833, VII.10, pp. 2083-86: quote from p. 2084) recounts the story of an alleged Greek, young pupil of Buonarroti, Alazone, who would have presumed to surpass his master in virtue of his capacity to paint hastily, and eventually had to learn from Michelangelo that perfect art requires a long gestation, much study and the utmost diligence. Among the few scholarly works that discuss the *novella*’s important implications in matter of aesthetics are the studies of Clements 1954, pp. 306-07 and Bragantini 2014, p. 25. [↑](#endnote-ref-80)
81. Bronzino 1988, p. 195 (*Delle scuse capitolo secondo,* ll. 106-17), on which see Parker 2004, p. 162. [↑](#endnote-ref-81)
82. Ivi, p. 146 (*Capitolo del Bronzino pittore in lode del dappoco*, ll. 67-72): “Chi è dappoco, oltr’allo stare in agio, / scampa mille pericoli e travagli, / che soglion dar la bottega e ’l palagio; / lavoran dì e notte – dagli, dagli! – / certi, che Circe arebbe fatto bene a trasformarli in asini o ’n cavagli.” [↑](#endnote-ref-82)
83. Ivi, p. 147 (ll. 97-105): “Ben lo sai tu che tal volte con ira / mi vedi porre a lavorare e follo / per marcia forza e perch’el pan s’adira. / Ma s’io potessi, senza lui, satollo / la sera andare a lletto e riposarmi, / scoterei volentier dal giogo il collo. / E se bene in cert’opre affaticarmi / vedi ch’io ho’n fastidio, pel bisogno / lo fo, ti dico: i’ non voglio scusarmi.” On the passage, see Parker 2000, p. 109, who observes: “The admission that economic necessity obliges him to work on irksome projects underscores Bronzino’s pragmatism.” [↑](#endnote-ref-83)
84. Ivi, p. 149 (ll. 160-76): “I proprii cortigian tanto conforto / posson pigliar quant’egli avanza loro / di tempo e tutto spenderlo in diporto, / ma noi, che sempre abbiàn qualche lavoro, / che ci affatica l’anima e ’l cervello / – e pur bisogna aver qualche ristoro – / sappiam che quanto tempo dassi a quello, / che forse invan si perde, se ne toglie / alle nostre opre [...] /. Così, tardi o non mai, fornir convienti / l’opere o farle condurre a fattori, / che soglion far mille abborracciamenti.” Commenting on these lines, Parker 2000 (p. 111-12) mentions some passages from a letter that the painter addressed to Duke Cosimo to request an increase in his stipend up to the sum of 20 scudi for month – a request that he justified with his necessity to hire “uno et alle volte più garzoni che lo aiutino, et massime che oltre all’impresa delle *Storie* [the cartoons for the tapestries of the *Stories of Joseph*] se li aggiunge quella di tutti i fregi” (the original document is published in Tosi 1907, pp. 8-9, and dated and discussed in Cox-Rearick 1993, p. 156.) In examining Bronzino’s work on the cartoons for the tapestries, Cox-Rearick 1993, pp. 46-47, also quotes a set of other contemporary letters that document the painter’s use of a limited number of assistants when he was working on the cartoons. Particularly relevant is the letter (transcribed and examined ivi, pp. 289-91) he addressed to Duke Cosimo on April 30, 1548, in which he requested the permission to hire Raffaello dal Borgo (i.e. Raffaellino dal Colle) to help him work on the project of the tapestries, “per essermi dattorno tutti questi maestri de / panni con pregarmi, ch’io solleciti.” Cox Rearick also specifies (p. 47) that Bronzino’s collaborators generally only held a limited role in the execution of the task: “while the cartoons were painted with the help of assistants, the preliminary design drawings for the tapestries [...] are all attributable to Bronzino himself.” [↑](#endnote-ref-84)
85. Bronzino 1988, p. 149 (*Capitolo del Bronzino pittore in lode del dappoco*, ll. 178-83): “Pare a qualcun ch’i’ danari e’ favori / non vadan dietro a chi fa come noi / e par ch’il volgo assai manco l’onori; / e tu per prova conoscer lo puoi, / che spesso hai visto la cappa e ’l saione / ir balzellando o negli sciugatoi.” [↑](#endnote-ref-85)
86. Quote from the vernacular redaction of the *De Pictura* (Alberti 2011 [III. 240], p. 318). This text doesn’t seem to have known a manuscript circulation in the fifteenth and sixteenth centuries, which explains why Ludovico Domenichi chose to provide the first Italian translation of the Latin version in 1547 (see Francesco Furlan’s contribution in Furlan *et alii* 2019, pp. 139-59: 147). For this reason, the strikingly similar usage of then rare words such as “abborracciamenti” and “abborracciare” in Bronzino and Alberti’s writings is probably not the result of a textual memory in the later poem (Domenichi’s translation of the passage, on the other hand, runs as follows [Alberti 1547, p. 42v]: “in fornire l’opra vi metteremo quella diligenza, la quale sia congiunta a la prestezza del fare, la quale il fastidio non spaventi da proseguirla; né ’l desiderio di fornire la precipiti.”) On Alberti’s prescription to the painter to temper *prestezza* with *diligenzia* see at least the commentary of Barocchi 1960, I, p. 416, which quotes these words in relation to Paolo Pino’s discussion of the risks of *prestezza* and links it to Leonardo’s negative view of hastened work; the same scholar’s commentary to Vasari’s *Life of Michelangelo* (Vasari-Barocchi 1962, II, pp. 184-86), which traces its influence on a number of other sixteenth-century sources; and Sonia Maffei’s commentary to Giovio 1999, p. 255, with reference to Alberti’s re-use of Plinian motifs. On the longue durée and extra-Italian ramifications of the debate on the opposite artistic values of *prestezza* and *diligenzia* see, most recently, Suthor 2010, pp. 113-63. [↑](#endnote-ref-86)
87. Leonardo 1995, II, pp. 301-02 (n. 407: *Del giudicare il pittore la sua pittura*). [↑](#endnote-ref-87)
88. Relevant are the novella 169 of Sacchetti’s *Trecentonovelle*, recounting the visual prank that Buffalmacco would have devised to punish the inhabitants of Perugia, who after “eight or ten days” from the beginning of the works had started pestering him to finish the painting of their patron, St. Ercolano; and esp. the novella 199, in which the painter devises a prank against his industrious master Tafo, who requested him to paint day and night (on these stories, see at least Ciccuto 1990, pp. 113-55: 137-39; Simon 1993, pp. 459 and 476-78; Zaccarello 2009, pp. 135-37; Barolsky 2010, pp. 18-23.) For a number of other anecdotes on early-modern artists’s “creative idleness” see Wittkower 1963, pp. 59-63; for the discussion of a mid-sixteenth-century medical treatise that thematized the motif of the oscillations in the desire to work, with reference to the working practices of such artists as Michelangelo and Titian, see the contribution of Ulrich Pfisterer in Riedmatten et alii 2015, pp. 151-66. [↑](#endnote-ref-88)
89. Ivi, p. 161, with references on the topic. [↑](#endnote-ref-89)
90. Bandello 1934, I, p. 649 (novella I.58, on which see Land 2006; De Marchi 2007 and Cotensin 2013.) On the author’s interest in the courtly role of visual artists see the contribution of Enrico Mattioda in Anselmi and Menetti 2012, pp. 129-43. [↑](#endnote-ref-90)
91. Given the letter’s significance, I provide here a new, full transcription of the document, based on the original in the State Archive of Florence (ASF, *Auditore delle Riformagioni,* I, cc. 28r-29r; a copy of the same text is at cc. 43r-v; the letter was first published by Tanfani Centofanti 1897, pp. 3-4, which however based its transcription on a copy of the document in Pisa; it has then been re-published, but with several misreadings due to the difficult handwriting of the Florentine source, in Pilliod 2001, p. 219): “Cosmus Medices Dei gratia Florentie Dux secundus. Angelo Cosmae, alias Bronzino, pictori ac ministro nostro nobis dilectissimo, salutem et omne bonum. Gratum tue picture artificium, in quo diu appud nos ac in beneficium nostrum nostraeque Medices domus in diversis occasionibus, et tam intus quam foris, assidue te exercuisse ac summa cum affectione exactissimaque cum diligentia exercere non desinis, plurimave obsequia quae nobis cum exuberanti fide praestitisti atque hodie prestas, in causa sunt ut tibi reddamur ad gratiam liberales. Cum itaque nonnulla immobilia bona que Mattias olim de Macchis exactor quondam decimarum ecclesiasticarum acquisieret a monasterio, capitulo et conventu fratrum Sancti Pancratii, vel quo ad directum, vel saltem quo ad utile dominium, in populo sanctae Mariae de Peretola comitatus nostre ducalis civitatis Florentie, et quedam alia bona que ipsemet Mattias prefatus per successionem acquisierat in populo Sancti Blasii de Petriolo comitatus predicti inter cetera pervenerint, quo ad iura quae ipse Mattias in illis habebat, in fischum nostrum nostramque cameram ducalem ex generali confischatione bonorum que de patrimonio suo facta fuit per capitalem sententiam que ob nonnulla enormia per eum crimina commissa in ipsum per illius sindicos dicta est; cumque nos animadvertamus ad debilem patrimonium tuum, et ad pondus tuae rei domestice quod quotidie sustines, et quod, ni tibi a nobis succurratur, semper in paupertate viveres et post mortem tuam parum vel nihil posteris tuis relinquerest, et nostre intentionis semper fuerit et sit hodie quam maxime illos remunerare [qui] virtute sua et operibus bene meritos se exhibuerunt. Hinc est quod dictis de causis moti, et a prenarratis meritis tuis excitati, tibi omnia iura que quomodlibet in prenarratis bonis habemus, et que nobis, seu camere nostre ducali in illis quomodlibet competierunt atque hodie competunt vigore iam dicte confiscationis bonorum, et pariter ipsa bona, quo ad iura prefata, motu proprio ac ex certa scientia et de plenitudine nostre ducalis potestatis in remunerationem prefatorum tuorum meritorum ilari fronte animoquo prompto inrevocabiliter et inter vivos donamus ex titulo et causa inrevocabilis donationis inter vivos, in te tuosque heredes et successores transferimus et translata esse volumus atqe mandamus, ita quod effectus sit ut de dictis iuribus et quo ad dicta iura de prelibatis bonis disponere possis et valeas ad libitum tue voluntatis. Accipe igitur, Bronzine noster, munus Principis tui, et spes te certissima foveat, maiora a nobis te esse consequturum, si in operibus tuis, virtute preditis perseverabis, sicuti iam incepisti. In quorum fidem has nostras patentes litteras, nostra manu firmatas, exarari fecimus per infrascriptum secretarium nostrum iussimusque nostri soliti sigilli plumbei appensione muniri. Datum Florentie in ducali palatio nostro. Die 6 ottobris anni Domini 1551 et ducatus nostri anno XV.” On Matteo delle Macchie’s execution see Segni 1805, p. 338. [↑](#endnote-ref-91)
92. The full text of the Ducal patent for Jacopo Polverini (April 1548), which was probably issued in response to a plea in which the bureaucrat had lamented his dire financial condition, is preserved in the same archival folder (ASF, *Auditore delle Riformagioni* I, cc. 124r-125r.) In the document, Cosimo addressed his servant as “dilectissimo,” and awarded him some properties formerly in the possession of Alessandro di Giovanni de’ Rondinelli, who was among those Florentine patricians who had been beheaded for their opposition to the new Duke in 1537. Similarly to the one addressed to Bronzino, the patent singled out the qualities that Cosimo intended to reward, praising how Polverini had served him “diu et assidue [...], cum incomparabili affectione, solertia non mediocri, ingenti fede, constantia summa ac exuberanti studio, reverenter,” and that he continued to work “exactissima cum diligentia.” From other documents preserved in the same folder, it appears that among the late 1540s and the early 1550s the Duke issued a number of similar letters for other courtiers and high officials of his state, including one to Sforza Almeni, who was rewarded with land properties for his faithful and dutiful service, as well as for the “diligentia” he had demonstrated in his role of *cameriere segreto* (ASF, *Auditore delle Riformagioni,* I, cc. 126r-127v.) [↑](#endnote-ref-92)
93. On these circumstances see Emiliani 1960, pp. 85-86 and Tazartes 2003, p. 67. [↑](#endnote-ref-93)
94. A useful discussion of how Renaissance writers and intellectuals modelled their ideas of patronage after those that were elaborated in Roman antiquity is in De Beer 2013, 1-22, with further bibliography. [↑](#endnote-ref-94)
95. See the text that introduces the sonnet in Ruscelli 1566, p. 172: “L’impresa del Capricorno si vede scolpita in molte medaglie di questo Duca, & alcune se ne veggon bellissime con un’altra Impresa d’un Apollo, fatta per mano di Domenico Poggini, Scultore, & antiquario rarissimo de’ sempi [sic] nostri, sopra la qual gli stesso a lode del Duca, suo Signore, fece questo Sonetto, molto più da leggiadro Poeta, che da Scultore.” We might compare Poggini’s choice to use the poetic medium to comment on some of his medallic creations, such as the portrait-medals for Cosimo I de’ Medici and for Benedetto Varchi, with a number of significant antecedents in other cultural contexts. The case of the Dutch sculptor, medallist and poet Johannes Secundus (Johann Nico Everaerts, 1511-1536) is particularly interesting in this regard, as the artist commented in Neo-Latin poetic composition several of his ca. 35 medals: see Pfisterer 2008, 108-09, with further references. [↑](#endnote-ref-95)
96. See Giovio and Domenichi 1556, pp. 120-21: “et io m’era scordato dirvi di due belle imprese del S. Duca Cosmo formate amendue dal mio carissimo amico, et eccellentissimo artefice, et Maestro di zecca di Sua Eccellenza, Domenico Poggini; l’una in acciaio, et l’altra di stucco [...]. La seconda ha per rovescio uno Apollo, il quale mette la mano in capo al Capricorno, felicissimo ascendente di sua Ecc. e un piede sopra il serpente Fitone [sic] con l’arco e’l turcasso. Il motto è quel verso d’Horatio, conveniente molto alle ottime qualià di così virtuoso Principe: Integer vitae scelerisque purus.” Scholarly works that have mentioned or quoted the sonnet in their discussion of the iconography of the medal include Kriegbaum and Middeldorf 1928, p. 11; Toderi and Vannel 2000, II, pp. 737-38; Attwood 2003, I, p. 339, Eike Schmidt’s entry in the catalogue Capecchi *et alii* 2003, p. 516, and Claudia Rousseau’s contribution in Campion and Zahrt 2018, pp. 63-85. [↑](#endnote-ref-96)
97. For the iconographical differences between the two works see ibid. Among the main discussions of the iconography of the marble as related to the sonnet are Kriegbaum and Middeldorf 1928, p. 11; Utz 1976, p. 68; Van Veen 2006, p. 31, and Rousseau in Campion and Zahrt 2018, pp. 63-85. [↑](#endnote-ref-97)
98. The sonnet that Poggini composed over his portrait-medal of Benedetto Varchi undoubtedly functioned as a *xenion*: see *supra*, p. ##, with further references. [↑](#endnote-ref-98)
99. Richelson 1978, pp. 36-38, examines how the two works by Poggini fit in Cosimo’s visual propaganda, which extensively drew on a number of Augustan iconographies. The study also lists some of the ancient monuments (e.g. the Palatine Temple of Apollo in Rome) that promoted an association between Augustus and the solar god. See also Jonietz 2017, p. 174, which considers the case of Poggini’s marble within the framework of a larger fortune, among sculptors who were active in sixteenth-century Florence (e.g. Giovan Francesco Rustici, Vincenzio Danti, and Pietro Francavilla), of the specific motif of the *Apollo Pythius*. [↑](#endnote-ref-99)
100. Giovio and Domenichi 1556, p. 122: “Vi potrei ragionare d’infinite altre medaglie fatte dal Poggino, con argutissime inventioni et significati.” [↑](#endnote-ref-100)
101. On this distinguishing feature of ecphrastic texts see esp. Baxandall 2003, pp. 112-13. [↑](#endnote-ref-101)
102. See at least Pfisterer 1998 and the contribution of Kristen Lippincott in Scher 2000, 75-96, for two discussions of the central role of *imprese* in fifteenth-century medals. Attwood 2002, 35-36 (with further references) offers a concise assessment of the role of devices in sixteenth-century medallic production, while Torre 2012, pp. 35-40, discusses some of the most relevant Cinquecento writings that examined such an association. In addition, the essay of Alessandro Benassi in Genovese and Torre 2019, 113-46, provides a useful synthetic overview of the burgeoning scholarly literature that, in the last decades, has focused on emblems and *imprese*, along with a summary of some of the most influential early modern writings on these genres. [↑](#endnote-ref-102)
103. On the sub-genre of princely devices in the Italian Renaissance, on its propagandistic functions and most typical features, see at least the contribution of Guido Arbizzoni in Bertolini *et alii* 2015, 373-99, and Bondi 2016. [↑](#endnote-ref-103)
104. On the book see at least the contributions of Paola Tinagli in Rogers 2000, pp. 189-96; of émilie Passignat in Gahtan 2014, pp. 151-62, and the dense monograph of Jonietz 2017. [↑](#endnote-ref-104)
105. Two cases in point are the author’s detailed illustrations of the iconography he had devised for his *Saltcellar* (1540-1543), now preserved in the Kunsthistorisches Museum Wien, in both his autography (II.2) and in his treatise on goldsmithery (ch. 12.) In the *Descrizione dell’opere di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino*, which is the second to last section of the 1568 edition of the *Vite*, Vasari similarly inserted several iconolographic/iconologic analyses of his own works, for instance the elaborated *Allegory of the Immaculate Conception* (1540) that he had painted for the family chapel of Bindo Altoviti in the Florentine church of Santissimi Apostoli (Vasari 1568, 1984, VI, pp. 380-81.)  [↑](#endnote-ref-105)
106. See Lomazzo 2006, p. 138 (son. II.82, *Paragon de la pittura con la poesia*, my emphasis): “Quel che rappresentar pônno i pennelli, / Ch’è tutto ciò che qui contempla e mira / L’occhio mortal, la penna poi sospira, / Che formar non lo puote al par di quelli. // La Poesia e suoi versi ornati belli / Si senton soli; e l’altra a veder gira, / Sì come a principal: onde con ira / Van contro lei tutti i poeti snelli. // Non è di pareggiar il dir al fare, / Perché è come ombra al corpo, il qual si vede / Pur ch’uomo sappi l’invenzion trovare, // *Ma chi la penna co’l pennel possiede, / E ciò che pinge sa co’l dir spiegare, / A questo ognun la gloria e ’l vanto cede*.”) The sonnet’s main gist seems to develop the line of reasoning on the necessary compresence of poetic and pictorial ispiration, which the author developed in the sixth book of the *Trattato dell’arte della pittura* (Lomazzo 1974, II, pp. 244-45; on the argument see *supra*, n ##.)

 [↑](#endnote-ref-106)
107. Compare the passage in which the Roman treatisist recommended a remarkable historical knowledge for the archictect, for such a knowledge would have allowed him to answer the beholders’ questions on the subjects of the decorative elements of his buildings (Vitruvius 1997 I.iii.5, p. 14): “Historias autem plures novisse oportet, quod multa ornamenta saepe in operibus architecti designant, de quibus argumentis rationem cur fecerint quaerentibus reddere debent. Quemadmodmum si quis statuas marmoreas muliebres stolatas, quae caryatides dicuntur, pro columnis in opere statuerit et insuper mutulos et coronas conlocaverit, percotantibus ita reddet rationem.” Vitruvius’s recommendations underpin, among others, one important passage in Gauricus’s *De Sculptura* (1504), in which the author prescribed for the sculptor an extensive antiquarian knowledge (Gauricus 1999, I.7, p. 136): “[...] Ac mille eiusmodi, quorum omnium causas, sculptor tenere debebit, ut quum quaeratur, quid sibi velit ille in Thessalia tres oculos habet Iuppiter, respondeat sic [...].” The motif of the *doctus artifex* who can enlighten an inquisitive audience on the iconographical choices underpinning his savvy visual creations is well-attested across a variety of literary genres in medieval and early modern Italy. One relevant example is an anecdote on Giotto that we read in the Anonimo Fiorentino’s commentary to the *Divine Comedy* (late 14th/early 15th century.) As the story goes, the painter was able to wittily answer a Cardinal, who asked him to account for the way in which he had represented some bishops in a chapel in Bologna, while also ridiculing the clergy’s ignorance of the holy writs (see Falaschi 1972, 13 and Baldassarri 1997, 385-86.) [↑](#endnote-ref-107)
108. On these sixteenth-century theoretical writings on *imprese* see, among others, Arbizzoni 2002, pp. 11-36; Arbizzoni 2015; Caldwell 2004, pp. 3-42; Savarese 2006, 3-48; on the typical tripartition of emblems see at least Daly 1998, p. 7, as well as Daly 2014, 3-6 (all these studies with further references.) [↑](#endnote-ref-108)
109. Typical of the *impresa* is nonetheless the individual character of the references resulting from the integration between the *pictura* on the reverse of Poggini’s medal and the words (*motto* and poem) that accompany it, intended to celebrate Cosimo’s spotless virtues. Among the differences in the rhetoric of emblems and *imprese*, Caldwell (2004, xii) underscores that while emblems “convey a universal moral message [...], imprese were seen as expressing ideas in the mind of the individual. The emphasis on imprese as personal statements of thought or sentiment was absolutely central to the way in which they were defined and served to distinguish them from other badges of identity, such as familial coat of arms.” On this difference between *imprese* and emblems see also the introductory remarks of Lina Bolzoni to Allegranti 2004, 8, emphasizing how the devices were meant to visualize their bearer’s intention and how, on different levels, they sometimes tended to partially overlap with emblems; Arbizzoni (2002, 23-26), on the other hand, stresses how Girolamo Ruscelli criticized Paolo Giovio for not setting clear boundaries among these genres; on the blurred boundaries between *imprese* and other visual or textual products of the fifteenth century see Pfisterer 2008, 117. [↑](#endnote-ref-109)
110. Kriegbaum and Middeldorf 1928, p. 11; Richelson 1978, pp. 36-38; Toderi and Vannel 2000, II, pp. 737-38; Attwood 2003, I, p. 339; Van Veen 2006, p. 31; Schmidt in the catalogue Capecchi *et alii* 2003, p. 516, and Rousseau in Campion and Zahrt 2018, pp. 63-85, *passim*. [↑](#endnote-ref-110)
111. See Utz 1976, p. 69 (“Hence the Capricorn symbolized, in Poggini’s iconology, the Disegno as the generator of the three arts: Architecture, Sculpture, and Painting [...]. In addition it symbolized Duke Cosimo I, respectively his virtue, force, and force, and patronage of the fine arts.”) after quoting the following letter (text from Bottari and Ticozzi 1822, I, pp. 265-66): “Avendosi a fare il Sigillo per questa onoratissima Accademia del Disegno, e considerando quanta e quale sia la cortesia e benignita dell’Ill. et Ecc. sig. Duca, unico signore e padron nostro, e come egli ne sia fautore a benefattore, mi pare a proposito, seconde il mio debol giudizio, trovare una invenzione, la quale esprima che queste tre arti sono sostenute, favorite e difese da S. E. Illustrissima. Però ho finto che Minerva, Dea delle scienze, abbracci queste tre Arti, le quali, benchè il Disegno sia un solo nome, è però necessario sprimerle e significarle con tre modi e nomi. E perchè tutte e tre si partono da un solo gambo e da una sola scienza, figuro ch’ella si riposi e regga sul Capricorno, come virtù di S. E. Ill.; e nello scudo, che Minerva tiene nel braccio sinistro, formo l’arme di S. E. Ill., col quale scudo ella si difende, e guarda da chi volesse offenderla, siccome questa compagnia si regge, si guarda e si difende con la virtù, forza e favore di S. E. Ill. Questo è, quanto al suggetto, che a me pare che sia a proposito, rimettendomi però al molto giudizio, che in ciascuno de’ vostri eccellentissimi ingegni si trova. E quello, ch’è finto a modo di vaso colle tre Arti sopra, e preso da me per S. E. Ill., la quale dà e porge vigore, forza e nutrimento colle sue sustanze a queste arti, come chiaramenteper ognuno s’intende e conosce. Questo è quanto m’occorre dirvi sopra tal cosa, non passando più oltre il mio ingegno e giudicio. E con tal fine a tutti voi altri eccellentissimi ingegni umilmente mi raccomando. Iddio nostro Signore ci presti santa pace e felicità.” The letter, whose original appears to have gone lost, is undated but is certainly from 1563, when twenty-three artists (Giovannangelo Montorsoli, Benvenuto Cellini, Francesco Salviati among them) took part in the famous concourse for the selection of a novel seal for the newly-established academic institution: on this, see, most recently, the contributions of Luigi Zangheri in Nova and Zangheri 2013, pp. 85-97: 94-97; of Alessandro Vezzosi in Meijer and Zangheri 2015, I, pp. 175-83, as well as Pierguidi 2016. [↑](#endnote-ref-111)
112. For the former proposal, see Van Veen 2006, p. 31; for the latter, see Rosseau in Campion and Zahrt 2018, pp. 63-85. [↑](#endnote-ref-112)
113. The former hypothesis is formulated ibid., the latter in Jonietz 2017, 175. Jonietz makes reference to Bernardo Davanzati’s funerary eulogy of Cosimo de’ Medici, which compared the ducal campaigns for the reclamation of the terrains around Pisa to Apollo’s killing of Python (Davanzati 1754, 147). This interpretation of the myth inspired a number of figurative products in Medici Florence. Ferretti 2015, 21-22, for instance, records how Cosimo’s enterprise was celebrated on the occasion of his funeral in the church of San Lorenzo (1574) with a frescoed scene representing Python slayed by several arrows. [↑](#endnote-ref-113)
114. Quote from Giovio’s *Dialogo dell’imprese militari et amorose*, in Giovio and Domenichi 1556, 6. [↑](#endnote-ref-114)
115. Quote from the author’s *Ragionamento [...] sopra la proprietà delle imprese* (Contile 1574, c. 30r); on the book see at least Caldwell 2004, esp. 98-110. [↑](#endnote-ref-115)
116. See the introduction by Lina Bolzoni to Allegranti 2004, pp. 7-10, as well as the remarks on the special value that several fifteenth-century and early sixteenth-century sources already ascribed to the plurality of interpretations made possible by the visual and textual enigmas encapsulated in imprese in Pfisterer 2008, 106-29: esp. 112-13. On the courtly destination of the majority of Cinquecento devices see Manning 2004, 76. [↑](#endnote-ref-116)
117. Such phrasing is particularly recurrent in Domenichi’s *Ragionamento*; compare for instance one such passage from his work (Giovio and Domenichi 1556, 101): “Ar[lenio]: Et quale intentione credete voi che fosse quella di Sua Eccellentia in questa Impresa? Lo[dovico]: Io non so, se sarà presuntione a voler mettermi a indovinare, e a penetrare ne gli altissimi concetti de’ Principi; pur con questo proposito di non saper nulla di certo vi dico, che a mio giudicio egli ha voluto mostrare [...].” [↑](#endnote-ref-117)
118. The latter quote is from Paola Barocchi’s introduction to the chapter on *imprese* in Barocchi 1974, III, 2401. The belief underpinning the exchange mentioned in the previous note, that the heights of the prince’s intellect remain unattainable to his subjects, was articulated in numerous political treatises and dialogues written during the Counter-Reformation. In several instances, the authors of these writings also argued that the prince should shroud his ideas and actions into darkness, because such darkness would increase his power on his subjects. Relevant is one passage from the commentaries on Tacitus by Filippo Cavriani, one of Duke Cosimo’s posthumous biographers, that mantained “che la maggior parte degl’huomini tengono in molto maggior parte degl’huomini tengono in molto maggior pregio quelle cose, le quali essi non veggono, che quelle che agl’occhi loro son presenti [...]. Da ciò mosso Tacito nostro disse: ‘Omne ignotum pro magnifico habetur’ [Tacitus, *Agricola*, I 30, with *est* instead of *habetur*] [...]. Possi dalle parole dell’autore nostro comprendere, che’l Principe non debbe mai troppo con i suo sudditi, o con altri domesticarsi, se egli vuole la riputazione sua mantenere” (Cavriani 1600, 184-85.) [↑](#endnote-ref-118)
119. The artist’s letter was first transcribed and discussed, in relation to the medal’s iconography, by Kubler 1964 (see esp. the passage from the document at p. 149: “La donna [...] è fi[g]urata per la India provincia, come piace al s[igno]re Gonzalo Peres. Ma io l’atribuisco alla fortuna o providenzia, secondo il motto suo; e detta invenzione fu prima mia, dipoi conferitola col s[igno]re Gonzalo Per[e]s mio s[igno]re e buono amico, parendoli buona invenzione, s’è afaticato in farli l’anima e parte del corpo con il consiglio di molti litterati di questa Corte, et così l’ò missa in opera.”) On the manufact, see also the considerations of Joanna Woods-Marsden in Scher 2000, 52, and Markey 2016, 70-71. [↑](#endnote-ref-119)
120. The quote is from the author’s dialogue *Il Rota overo dell’imprese* (Ammirato 1562, 143: “Il volgo dilettisi nella pittura; dalle parole cavi quel senso, che può; faccia i sentimenti a suo modo, che noi di ciò non ci curiamo; pur che non ci forzi sotto questa legge, che del tutto ci habbiamo a far intender da loro. Che così somigliantemente fanno i poeti; le corteccie de quali come son note, et patenti, così la midolla è segreta, et occulta. Et bene conviene esser dotto, et scientiato colui, che penetrar possa i lor alti, et profondi concetti”). The passage is discussed by Arbizzoni 2002, 52-53. Compare also Bolzoni’s introduction to Allegranti 2004, 7, which stresses that sixteenth-century *imprese* are “in genere inventate da un letterato perché richiedono, oltre che una buona cultura, ingegno, capriccio, fantasia. Si tratta di ricordare i versi dei poeti, di triturarli, di ridurli in frammenti in modo tale che producano accoppiamenti – più o meno giudiziosi – con una immagine.” [↑](#endnote-ref-120)
121. Quote from Domenichi’s *Ragionamento*, in Giovio and Domenichi 1556, 131: “Lo[dovico]: Io o fatto poche Imprese a instantia altrui, perché [...] questo è ufficio d’huomini non solamente dotti, ma capricciosi anchora.” [↑](#endnote-ref-121)
122. Arbizzoni in Bertolini *et alii* 2013, 373-99: 381. [↑](#endnote-ref-122)
123. Barocchi 1977, III, 2755. [↑](#endnote-ref-123)