Gli studiosi della cultura europea della prima età moderna hanno da tempo sottolineato il rilievo che in quel panorama intellettuale ebbe il *doctus artifex*, l’artefice che alle competenze realizzative in campo figurativo o architettonico ne affiancava molte altre, spesso radicate nel canone delle discipline liberali. I loro lavori hanno evidenziato, in particolare, quanto tale figura operasse da potente catalizzatore di quel lungo processo di ascesa sociale degli artisti che rappresentò uno dei fenomeni distintivi dell’epoca. Grande attenzione è stata così data alla portata che nel quadro di tale dinamica storica assunsero, soprattutto in ambito italiano, gli scritti letterari di coloro che esercitavano primariamente le arti del disegno.[[1]](#endnote-1) Almeno a partire dai capitoli dedicati a Rinascimento e Manierismo nella *Kunstliteratur* di Julius von Schlosser (1924), al centro della scena critica è stata la produzione in prosa di quegli autori, scandagliata nelle sue varie declinazioni di genere (storico-biografico, autobiografico, memorialistico, dialogico, trattatistico o periegetico).[[2]](#endnote-2) L’opera in versi di quella stessa categoria di scriventi è rimasta invece oggetto di un interesse episodico e, tutto sommato, marginale. A risultare in questo modo sottostimate sono state le implicazioni di un’argomentazione ricorrente in quelle scritture prosastiche fatte oggetto di approfondito studio. Quei testi rivendicavano infatti tipicamente lo statuto liberale dell’attività artistica richiamandosi a un’antica costellazione di idee che ne asseriva l’analogia con la poesia, dal principio oraziano dell’*ut pictura poësis* a quello simonideo della pittura come “poesia muta,” arrivando talvolta a desumere da quegli enunciati il postulato che pressoché ogni pittore fosse dotato di un certo talento creativo in ambito poetico.[[3]](#endnote-3)

In forza del prestigio del loro autore, le *Rime* di Michelangelo sono state i primi componimenti di un artista rinascimentale a ricevere un interesse critico non epidermico. La crescente attenzione per quei versi, sviluppatasi negli ultimi anni nel senso di una sempre più penetrante indagine dei loro rapporti con l’arte figurativa del “Divino”,[[4]](#endnote-4) ha quindi favorito l’uscita dal cono d’ombra della produzione poetica di altre personalità di artisti-scrittori del Rinascimento italiano. I sonetti e poemi epici dello scultore, medaglista e architetto carrarese Danese Cattaneo, attivo nel contesto veneto a partire dagli anni Trenta del Cinquecento e fino alla morte (1572) in contatto con i più illustri letterati di quell’ambiente, hanno ad esempio offerto materia per una sofisticata analisi delle interferenze che potevano determinarsi fra esercizio dell’arte e della poesia in un affermato professionista delle discipline del disegno.[[5]](#endnote-5) In tempi recenti sono stati però soprattutto i versi di alcuni importanti pittori e scultori della Firenze di Cosimo I a conoscere una certa riscoperta critica. Suddiviso nei due versanti di un canzoniere lirico di marca petrarchista e di una cospicua raccolta di componimenti in burla, il ricco corpus poetico del Bronzino ha costituito l’oggetto di gran lunga privilegiato di questo rinnovato interesse.[[6]](#endnote-6) Le prime edizioni critiche e commentate delle poesie di Giorgio Vasari e di Benvenuto Cellini, nonché alcuni contributi mirati sulla produzione in versi di scultori e orefici quali Vincenzo Danti e Domenico Poggini, hanno quindi rivelato quanto significativi potessero essere quei testi in merito ai contatti intellettuali, agli interessi culturali, e agli ideali che avevano ispirato le creazioni figurative dei loro autori.[[7]](#endnote-7) Nel caso delle *Rime* del creatore del *Perseo*, è stato inoltre messo in luce quanto la scrittura in versi rappresentasse per l’artista l’impegno letterario più duraturo e una fucina in cui vennero messi a punto i principali motivi polemici, autoapologetici e autobiografici che innervano tanto la *Vita* quanto i *Due Trattati* e i *Discorsi* sulle arti.[[8]](#endnote-8) Nonostante questa fioritura di lavori dedicati alla produzione poetica di singoli pittori o scultori del Rinascimento italiano, e la pubblicazione di brevi ma preziosi contributi che hanno fatto il punto sullo *status quaestionis* per l’ambiente fiorentino tra Cinque e Seicento, manca ad oggi un tentativo di disamina critica più organica della funzione che l’esercizio della poesia rivestì per coloro che all’epoca esercitavano primariamente le professioni del disegno.[[9]](#endnote-9)

Non basta però la volontà di colmare una tale lacuna a motivare la necessità di intraprendere questo tentativo. Come ha osservato Guido Mazzoni in una lucidissima disamina delle traiettorie evolutive della poesia moderna, tutte le ricostruzioni di fasi pregresse della storia della letteratura tendono a soffrire “di feticismo: anche nei saggi più accurati [...], i testi che l’interprete prende in considerazione rappresentano una percentuale bassissima delle opere composte in un certo spazio culturale e in una certa epoca.”[[10]](#endnote-10) L’ambizione di fornire un quadro più organico di un fenomeno che, in termini quantitativi, interessò solo uno sparuto numero di protagonisti della scena artistico-letteraria italiana della prima età moderna obbedirebbe quindi in fondo a una oziosa curiosità da eruditi se la produzione scrittoria in oggetto non fosse, come questo libro cercherà di dimostrare, rappresentativa di dinamiche che incisero in profondità sugli assetti di quel sistema di cultura. Tale tentativo si impone d’altronde anche per superare due e interrelati limiti dell’approccio invalso alle prove poetiche degli artisti dell’Italia del Rinascimento. Si tratta di errori di prospettiva che tendono a proiettare sul passato una concezione della poesia che è tipica della modernità, e che fanno coincidere tale forma letteraria con quello che è oggi il genere lirico.[[11]](#endnote-11)

In primo luogo, il disinteresse o la scarsa considerazione con cui molta letteratura accademica continua a trattare i versi di questa tipologia di scriventi deriva dal tacito assunto che lo spazio poetico sia quello della manifestazione di un io ripiegato su se stesso, intento allo scandaglio dei propri pensieri e sentimenti più intimi. Corollario di tale assioma è infatti l’idea che i componimenti in esame non possano dire alcunché di rilevante in merito alla pratica e agli interessi professionali dei loro autori, e che essi siano liquidabili come alieni all’autentico spirito della poesia qualora invece lo facciano. Indicativi sono ad esempio, da un lato, il silenzio sui generi poetici nell’agile monografia di Bernd Roeck sulle scritture d’artista nella prima età moderna e, dall’altro, le pagine dedicate a questa tipologia di testi nello studio di Francis Ames-Lewis sulla vita intellettuale dei professionisti delle arti nel primo Rinascimento.[[12]](#endnote-12) Discorrendo brevemente di opere rimate quali la *Cronaca* del pittore urbinate Giovanni Santi (ca.1478-1494), padre di quel Raffaello che pure non disdegnò di dedicarsi saltuariamente alla composizione di sonetti, o le *Antiquarie prospettiche romane* dell’anonimo “Prospettivo Milanese Dipintore” (ca. 1500), l’importante e acuto lavoro di Ames-Lewis propendeva ad assecondare il giudizio di coloro che avevano bollato come grezze e impoetiche quelle prove.[[13]](#endnote-13) Pur rilevando che simili testi forniscono talvolta spunti significativi sulla vita artistica del tempo, lo studioso sembrava inoltre collocare altrove il loro principale motivo di interesse: egli enfatizzava così come i versi degli artisti rinascimentali tradissero più di ogni altra cosa il desiderio dei loro autori di conquistare il prestigio tradizionalmente riconosciuto ai poeti.[[14]](#endnote-14) L’universo letterario cui quei componimenti appartenevano si fondava però su un’idea di “poeticità” molto diversa da quella affermatasi a partire dal periodo romantico. A fronte di una poesia moderna che privilegia le forme soggettive ed introflesse, improntate a un’espressione di sé propriamente individualistica ed egocentrica (ovvero quella che Adorno chiamava l’“individuazione senza riserve” della creazione lirica), le forme estroflesse e riferite alla realtà esterna rivestivano ancora un ruolo capitale nella poesia italiana del Rinascimento.[[15]](#endnote-15) Pur in un tempo in cui i *Fragmenta* petrarcheschi esercitavano una potente influenza normativa sulla scrittura in versi, la gamma dei soggetti poetabili si era così mantenuta più ampia rispetto a quella cristallizzata in quel paradigma. Era dunque perfettamente ammissibile per chi in quel contesto scriveva poesia trattare contenuti che noi oggi riferiremmo senz’altro al territorio della prosa.[[16]](#endnote-16) Come emergerà più volte anche nelle pagine di questo libro, era inoltre per quegli autori altrettanto ammissibile comporre versi che esplicitavano il proprio radicamento in circostanze storiche ai nostri occhi sostanzialmente impoetiche.

In secondo luogo, il recente interesse per i versi di singole personalità di rilievo del panorama artistico italiano di epoca rinascimentale ha spostato il pregiudizio moderno a favore di una poesia soggettivistica su un altro piano. Restituendo spesso l’immagine del genio isolato operante entro un vuoto culturale, gli studi dedicati a quegli autori hanno anche perso di vista il fatto che la scrittura poetica fosse al tempo una pratica di solito tutt’altro che monologica. Soprattutto a partire dai decenni centrali del Cinquecento, in concomitanza con quell’espansione della società letteraria che è stata oggetto di un magistrale contributo di Carlo Dionisotti,[[17]](#endnote-17) essa tendeva anzi ad essere attività dialogica e frequentemente corale. Tale dimensione comunicativa si specificava perlopiù come colloquio con una cerchia più o meno estesa di sodali, teso a rinsaldare rapporti personali di stima o amicizia attraverso reciproci attestati di apprezzamento, solidarietà ovvero comunanza ideale in ambiti quali la sensibilità politica o estetica. In qualche caso essa si specificava al contrario quale attacco dell’autore ad avversari rei di sostenere posizioni diverse in quegli stessi campi.[[18]](#endnote-18) Poiché la stragrande maggioranza degli artisti-poeti dell’Italia del Rinascimento partecipò appieno a questo processo storico di socializzazione della poesia, uno studio che ambisca a fornire una ricostruzione più articolata delle loro pratiche scrittorie deve restituire il giusto rilievo alle forti istanze dialogiche che le caratterizzarono.

*Geographical and chronological scope of the book, and a prospect of the history of artist-poets in Renaissance Italy.*

Fatte queste premesse, occorre rimarcare che sebbene questo libro si prefigga di tracciare un quadro più organico della produzione poetica di personaggi che esercitarono primariamente le professioni del disegno, esso non ha la pretesa di essere esaustivo in merito alle articolazioni di quel *corpus*. L’assunto su cui esso si fonda è però che la selezione operata possa essere indicativa di alcune delle principali linee di tendenza che contraddistinsero un fenomeno storico di più ampia portata. Il principio di sineddoche, ovvero di focalizzazione su una parte per il tutto, che ha orientato questa scelta è stato duplice – geografico e cronologico.

In senso geografico, il libro si concentra sulla scena fiorentina. Rimangono così esclusi più contesti locali che in epoca rinascimentale videro all’opera singole personalità di artisti-poeti, come ad esempio l’ambiente urbinate entro cui operò Giovanni Santi, oppure quello milanese in cui nacquero i *Sonetti* di Donato Bramante.[[19]](#endnote-19) Restano però fuori dal campo di indagine anche delle realtà che registrarono il crearsi di piccole comunità di pittori, scultori, architetti o orefici dediti alla poesia nello stesso torno di anni. Uno dei più antichi *milieux* di questo tipo sembra essere stato quello bolognese degli inizi del sedicesimo secolo.[[20]](#endnote-20) A dimostrarlo è la presenza, fra gli autori dei componimenti editi in una silloge plurilingue in morte del poeta Serafino Aquilano (1504), di due artisti attivi in quel contesto: il docente di diritto allo Studio di Bologna, letterato, antiquario ma anche apprezzato orefice Tommaso Sclarici del Gambaro e l’ancora non sicuramente identificato “Hercule depintore bolognese,” i cui versi si affiancano a quelli di un eminente scultore e medaglista al tempo al servizio di Isabella d’Este a Mantova, Gian Cristoforo Romano. Il novero dei professionisti delle arti che nella scena bolognese di quegli anni si dedicarono alla scrittura poetica può forse poi essere arricchito dal nome del più affermato pittore di quell’ambiente, Francesco Francia. A lui Carlo Cesare Malvasia attribuisce infatti, nella *Felsina Pittrice* (1678),[[21]](#endnote-21) un sonetto che celebrava nel giovanissimo Raffaello un sovrannaturale modello di eccellenza pittorica. Al pari di altri testi poetici ascritti ad artisti nelle pagine dell’opera di Malvasia, su tutti un programmatico sonetto riferito ad Agostino Carracci che stilava il canone dei pittori da imitare per conseguire la grandezza nell’arte, l’attribuzione resta tuttavia non altrimenti comprovata e ad oggi assai controversa tra gli studiosi.[[22]](#endnote-22)

Un secondo contesto che pare aver registrato una precoce fioritura di artefici dediti all’esercizio della poesia è quello romano nel periodo di poco precedente al traumatico Sacco della città (1527). Della produzione in versi di tale *coterie* è però a noi pervenuta soltanto una testimonianza indiretta. Nella propria autobiografia, Benvenuto Cellini riferisce così di aver a quel tempo fatto parte di una “compagnia di pittori, scultori, orefici, li meglio che fussino in Roma,” che aveva l’abitudine di riunirsi in circostanze conviviali e dedicarsi, fra le altre cose, a intrattenimenti musicali e poetici.[[23]](#endnote-23) In occasione delle sue goderecce riunioni, quel consesso di artisti – fondato dallo scultore senese Michelagnolo di Bernardino e comprendente personalità del calibro di Giulio Romano, di Giovan Francesco Penni e del Bachiacca – poteva trovarsi ad esempio a comporre all’impronta sonetti che venivano poi affidati a fogli volanti e fatti leggere agli altri commensali.

A pratiche poetiche meno estemporanee rimandano invece le lettere di Pietro Aretino, nei numerosi passaggi che menzionano con lode l’impegno letterario di professionisti delle arti. Tali menzioni fanno la loro comparsa nel suo epistolario a partire dallo scorcio degli anni Trenta, e riguardano un ventaglio di nomi oggi spesso poco noti ma che risultano all’epoca essere stati attivi in ambiente veneto. Accanto agli elogi alla produzione in versi di un artista di primo piano quale Danese Cattaneo, si leggono allora quelli alla poesia degli orefici Alessandro Caravia, Paolo Crivelli e Battista Baffo, del pittore Gigio Artemio Giancarli da Rovigo, o ancora dello scultore fiorentino Paolo Geri.[[24]](#endnote-24)

Risale poi al 1560 la creazione a Milano di un’accademia letteraria, quella della Val di Blenio, entro cui diverse personalità di artisti-poeti rivestirono ruoli preminenti.[[25]](#endnote-25) Tra i fondatori e primi cancellieri dell’istituzione, programmaticamente votata alla produzione di una rustica poesia in dialetto lombardo, vi era ad esempio il pittore, intagliatore, e gettatore in bronzo Ambrogio Brambilla. A lui sarebbe nel 1568 succeduto nella carica il pittore e futuro teorico d’arte Giovan Paolo Lomazzo. Almeno un altro dei professionisti delle arti che furono membri dell’accademia, l’architetto Girolamo Maderno, coltivò con una qualche assiduità la scrittura in versi. A testimoniare l’impegno poetico di tali autori restano oggi alcune prove confluite nei *Rabisch* (1589), la raccolta dei componimenti dialettali di Lomazzo, il quale aveva dato prova delle sue ambizioni di poeta in lingua italiana nella monumentale edizione di *Rime [...] ad imitatione de i Grotteschi* del 1587.[[26]](#endnote-26) Per asseverare la tesi che uno “spirito di poesia” fosse quasi necessariamente presente in ogni pittore, nelle pagine del *Trattato dell’arte della pittura* (1584) lo stesso Lomazzo aveva peraltro fatto riferimento anche alle pratiche poetiche di artisti attivi a Milano nei decenni precedenti. Il pantheon che egli stilò dei più illustri pittori-poeti del Rinascimento annoverava così i nomi di Gaudenzio Ferrari e Bernardino Luini accanto a quelli di Bramante, Leonardo (arruolato nell’elenco in funzione dell’erronea attribuzione di una poesia del conterraneo Antonio di Meglio e di altri non meglio specificati “sonetti, che sono difficili a ritrovare”), Michelangelo e Bronzino.[[27]](#endnote-27) Non è ad oggi dato sapere se le prime due menzioni fossero storicamente più attendibili di quelle relative ai fantasmatici componimenti leonardiani, ma quel che più conta ai nostri fini è il riferimento a una tradizione lombarda di professionisti delle arti abituati a frequentare le muse della poesia.[[28]](#endnote-28)

Dal punto di vista cronologico, questo libro si concentra su una porzione della plurisecolare traiettoria storica della figura dell’artista-poeta in ambiente fiorentino. Se le sue propaggini si sarebbero diramate fino a personalità di spicco della cultura italiana del Novecento, come ad esempio quella di un pittore e letterato del calibro di Ardengo Soffici,[[29]](#endnote-29) gli inizi di tale traiettoria presentano contorni fumosi. Le lacune documentarie rendono infatti ancora una volta arduo distinguere fra i dati di realtà e i tasselli di una fortunata costruzione mitografica, incentrata sul modello esemplare dell’artefice cólto e dotato dal cielo di una molteplicità di talenti. Significativamente, il primo professionista delle discipline del disegno cui viene intestato un componimento poetico è colui cui la tradizione storiografica fiorentina attribuiva la gloria di aver inaugurato la moderna rinascenza delle arti. Tre quattrocentesche sillogi di poesia, prevalentemente di ambito fiorentino, sono i testimoni manoscritti che assegnano a Giotto una canzone contro quell’esaltazione della povertà che allignava negli ambienti del francescanesimo spirituale del secolo precedente.[[30]](#endnote-30) Per quanto i copisti che assemblarono due di questi codici mostrassero i segni grafici di una cultura di stampo umanistico, la notizia di una supposta attività poetica del pittore non sembra aver avuto una significativa circolazione nel Rinascimento.[[31]](#endnote-31) La riscoperta critica della *Chançon Giotti pintori de Florentia* ha poi avuto luogo solo nel diciannovesimo secolo, avviando un dibattito sull’attribuzione che in anni recenti propende ad accettare l’illustre paternità esibita dal titolo del componimento.[[32]](#endnote-32)

A partire dal *Libro di Antonio Billi* (1506-1530 ca.), sono invece diverse le menzioni di età rinascimentale relative all’esercizio della poesia del pittore, scultore e architetto Andrea di Cione, detto l’Orcagna.[[33]](#endnote-33) Quella fonte riferiva infatti al poliedrico artista trecentesco una sequenza sonettistica in cui diversi studiosi moderni hanno identificato ventisei “Sonetti delorcagnolo” a noi pervenuti manoscritti – alcuni dei quali sono componimenti dal grande interesse storico-letterario in quanto fra i più antichi testi “alla burchia,” la maniera poetica comica che sarebbe divenuta celebre con il Burchiello.[[34]](#endnote-34) Anche in questo caso, l’attribuzione delle poesie resta però controversa. Non pochi studiosi hanno infatti sostenuto la proposta di identificare l’“Orcagnolo” loro autore non con Andrea di Cione, bensì con il pittore suo nipote Mariotto di Nardo,[[35]](#endnote-35) il che riporterebbe comunque a un altro precoce esempio fiorentino di artista-poeta.

I dibattiti critici sull’attendibilità di molte delle testimonianze relative all’impegno quali rimatori di protagonisti della scena artistica italiana della prima età moderna hanno accompagnato anche le notizie che Antonio Manetti fornisce su un Filippo Brunelleschi autore di alcuni attacchi poetici *ad personam*.[[36]](#endnote-36) Il più approfondito studio di tre sonetti che in alcune sillogi manoscritte di poesia vanno sotto il nome dell’architetto inclina tuttavia a dare credito alle affermazioni del suo principale biografo,[[37]](#endnote-37) rafforzando così l’ipotesi che il creatore della Cupola di Santa Maria del Fiore non disdegnasse di ricorrere alla scrittura in versi per condurre delle polemiche di ordine tanto intellettuale quanto professionale. Degno di nota è peraltro il fatto che uno di questi testi si richiamasse programmaticamente al magistero stilistico dell’Orcagna,[[38]](#endnote-38) quasi a voler forgiare una specifica linea di fedeltà tra artisti-poeti fiorentini di diverse generazioni.

Dopo le sporadiche e talvolta dubbie emersioni tre e quattrocentesche, la speciale fortuna cittadina della figura del professionista delle arti dedito all’esercizio della poesia si afferma però soltanto a partire dai decenni centrali del sedicesimo secolo. Questo libro si focalizzerà allora sull’inedita fioritura delle vocazioni poetiche che ebbe luogo tra gli artisti operanti a Firenze in epoca propriamente rinascimentale, nel periodo compreso tra l’ascesa al potere del duca Cosimo I de’ Medici (1537) e la morte di suo figlio, il granduca Francesco I (1587). Una cospicua serie di contributi critici ha del resto chiarito come quella fioritura proseguisse anche in età barocca, seppur ormai quasi esclusivamente nel versante della produzione burlesca. I pittori Andrea Boscoli, Cristofano Allori, Andrea Commodi, Giovanni da San Giovanni, Francesco Furini, Baccio del Bianco, Sebastiano Mazzoni, Lorenzo Lippi, gli scultori Giovanni Angelo Lottini e Agostino Ubaldini, l’ingegnere e architetto Cosimo Lotti sono infatti titolari di un *corpus* di testi eterogeneo per qualità, quantità e ambizione letteraria, ma ad ogni modo indicativo del rilievo che la scrittura poetica aveva ormai assunto nel profilo intellettuale di molti artisti di quel contesto.[[39]](#endnote-39) Abbandonato il duplice impegno nei territori della prosa e della poesia che era stato tipico di tanti loro colleghi delle generazioni precedenti, la militanza letteraria di questi protagonisti della scena artistica fiorentina del Seicento si concentrò quasi solo su quel genere di produzione in versi. è anzi possibile che l’importanza al tempo riconosciuta a quel tipo di scritti comici favorisse non solo il consolidarsi di *topoi* critici come quello della bizzarria dell’artista,[[40]](#endnote-40) ma anche la creazione di veri e propri falsi documentari. è forse questo il caso del poema di stampo eroicomico *La guerra dei topi e dei ranocchi*, traduzione italiana in ottave dalla pseudo-omerica *Batracomiomachia*, pubblicato per la prima volta nel 1788 con l’attribuzione ad Andrea del Sarto e l’indicazione che il testo fosse stato per la prima volta recitato nel 1519 davanti alla fiorentina Compagnia del Paiuolo. Un attento scrutinio del componimento ha indotto però il legittimo sospetto che esso potesse essere uno dei tanti falsi letterari seicenteschi usciti dallo scrittoio di un poliedrico intellettuale quale Francesco Redi.[[41]](#endnote-41)

*Nature of the sources; specifics and relevance of the cultural context under consideration.*

Le pratiche poetiche tra gli artisti italiani della prima età moderna si incanalarono quasi sempre negli alvei di una circolazione manoscritta. Lungi dall’essere necessariamente la spia di un approccio disimpegnato alla scrittura, il dato si spiega considerando come quegli autori si confrontassero soprattutto con quelle tipologie di versi di scambio, occasionali, burleschi o licenziosi che più spesso venivano all’epoca affidate a una *scribal dissemination*.[[42]](#endnote-42) Come ha osservato Massimiliano Rossi, questo suggerisce ad ogni modo l’opportunità di avviare in futuro un censimento delle tante prove letterarie che sicuramente restano ad oggi insondate nei fondi manoscritti di diverse biblioteche europee.[[43]](#endnote-43)

Partendo appunto da una ricognizione che ha portato alla luce molti materiali inediti relativi al contesto in esame, e da un attento ripensamento di altre fonti spesso poco note, il presente libro si è dunque focalizzato su un segmento della più lunga e geograficamente articolata storia della poesia degli artisti italiani della prima età moderna. La scelta di concentrarsi sulla scena fiorentina di pieno Cinquecento non è stata però arbitraria, dal momento che quel contesto riveste un interesse unico ai fini della comprensione del ruolo delle pratiche poetiche nella vita intellettuale di tale categoria di autori. La Firenze di Cosimo I e Francesco I de’ Medici rappresentò infatti il *milieu* rinascimentale contraddistinto dalla più diffusa tendenza fra pittori, scultori, architetti e orefici a utilizzare la scrittura come strumento di *self-fashioning* e nobilitazione intellettuale dell’esercizio dell’arte.[[44]](#endnote-44) Nell’ambito della prosa, essi produssero così alcune delle opere che più hanno plasmato la moderna comprensione della cultura artistica dell’epoca. Le *Vite* giuntine e i *Ragionamenti* di Giorgio Vasari; l’autobiografia, i *Due Trattati* e i discorsi sulle arti di Benvenuto Cellini; il cosiddetto *Diario* di Jacopo Pontormo; il *Trattato delle perfette proportioni* di Vincenzio Danti; i *Ragionamenti delle regole del disegno* di Alessandro Allori e la *Lettera agli Accademici del Disegno* di Bartolomeo Ammannati sono i frutti più cospicui di questo loro straordinario impegno con la penna.[[45]](#endnote-45) Che la maggior parte di questi autori, assieme a numerosi altri protagonisti della scena artistica cittadina del tempo, componesse anche poesia offre allora l’opportunità di osservare da una prospettiva nuova il modo in cui la riflessione sulla pratica dell’arte informasse i loro scritti.

Nel quadro del loro sistemico commercio con la parola scritta, è certo che a favorire il maturare tra questi artisti di tante vocazioni alla poesia fosse una convergenza di diverse linee di sviluppo del campo culturale in cui essi operavano. Innanzitutto, quello fiorentino fu senz’altro uno dei maggiori epicentri del fenomeno di apertura della società letteraria italiana che toccò il suo apice negli anni del Concilio di Trento (1545-1563), e che interessò soprattutto categorie di scriventi come le donne e, appunto, i professionisti del disegno.[[46]](#endnote-46) Secondo la persuasiva ricostruzione di Dionisotti, tale fenomeno si legava a doppio filo al contemporaneo consolidarsi di un’industria editoriale sempre più intraprendente e orientata a conquistare nuove fette di mercato.[[47]](#endnote-47) Si può allora considerare come il moltiplicarsi di quegli strumenti a stampa che puntavano a rendere la scrittura poetica una tecnica accessibile a sempre più vaste platee (rimari, glossari, manuali di metrica etc.) potesse fornire anche ad artisti magari non letterariamente attrezzatissimi i rudimenti necessari a vergare qualche sonetto, soddisfacendo così quella che era divenuta un’aspettativa quasi imprescindibile per chi ambisse a vedere socialmente riconosciuto il proprio ingegno.[[48]](#endnote-48) Un’altra tendenza che sembra aver promosso la diffusione della figura del pittore o dello scultore dedito alla poesia è un’istanza imitativa nei confronti di illustri paradigmi antichi. Molteplici erano ad esempio gli aneddoti in cui Plinio il Vecchio, nella *Naturalis Historia*, riferiva dei versi con cui artisti del calibro di Zeusi, Apollodoro e Parrasio avrebbero esaltato la propria arte o attaccato quella dei rivali.[[49]](#endnote-49) Come si vedrà, alcune spie testuali danno motivo di sospettare che diversi artefici fiorentini del Cinquecento avessero familiarità con quelle storie, e le assumessero anzi a modello per il proprio uso autoapologetico o polemico del mezzo poetico.

Se i due fattori appena considerati ebbero un rilievo che andava al di là della scena medicea, altri elementi di più specifica pertinenza locale concorsero alla creazione in quel contesto di una folla di versificatori tra i professionisti del disegno.[[50]](#endnote-50) Primo fra tutti, l’intensificarsi di quegli stretti contatti fra artisti e uomini di lettere che contraddistinguevano il panorama culturale di Firenze almeno dal secolo precedente.[[51]](#endnote-51) Risultarono in questo senso determinanti la presenza, dalla fondazione nel 1541 fino alla riforma dell’istituto del 1547, di molti pittori e scultori fra i membri dell’accademia letteraria cittadina, fianco a fianco con tutti i principali esponenti dell’intelligentsia medicea. L’Accademia Fiorentina sembra in effetti aver favorito in quel torno di anni il rafforzamento a livello locale di “trading zones,” nel significato che a questa espressione ha dato la storica Pamela Long. Essa intensificò, in altri termini, il tasso di comunicazione e di circolazione di diverse competenze fra personaggi dotati di una tradizionale formazione universitaria e altri che invece si erano perlopiù formati nel mondo delle botteghe.[[52]](#endnote-52) Non privo di un certo grado di conflittualità, l’interscambio sarebbe risultato parimenti fruttuoso per entrambi i gruppi di interlocutori. Se è verosimile infatti che diversi artisti affinassero le proprie competenze di scrittori grazie al confronto con gli uomini di lettere dell’Accademia, è altrettanto plausibile che questi ultimi derivassero da quei colloqui un meglio informato interesse per l’attività artistica, e magari una più spiccata propensione a un impegno dilettantesco in ambito figurativo. Infine, lo speciale culto che tanti protagonisti della scena artistica fiorentina nutrirono per Michelangelo sembra essersi tradotto in una loro diffusa volontà di imitare la sua scelta di farsi poeta.[[53]](#endnote-53)

*Purpose and structure of the book.*

Central to my research has been the concern to understand how the practice of art shaped the poetic voices of the painters, sculptors, architects and goldsmiths here under scrutiny, distinguishing them from within the proliferation of verse-writing that occurred in late Renaissance Italy. In this regard, my work builds upon an argument first set forth by the literary scholar Christian Bec, who identified in a high degree of professional reflectivity the most defining feature of the writings of fifteenth- and sixteenth-century Italian artists.[[54]](#endnote-54) The present book thus breaks new ground by sorting out the ways in which a group of practitioners of the arts of drawing exerted its agency on the poetic medium – adapting, transforming, and appropriating it in order to tackle issues that were central to its primary activities. Drawing on the critical acquisition that Italian poetry was at that time mainly conceived as an interpersonal pursuit, the study also gives due emphasis to the social dimension that was deeply embedded in these authors’ compositions. The reconstruction of the relational framework and discursive communities within which their verse originated will result, it is hoped, in a more organic and fine-grained picture of how context-specific cultural debates, patterns of power, and lines of artistic evolution informed such a literary output.

Aiming to shed light on the intersections of artistic and poetic practices in the milieu at issue, the book tackles afresh a set of crucial yet previously unexplored questions. What does the poetry that these artists penned reveal about their key intellectual reference models and networks of communication? What about their relations within their professional community and with Medici patronage? Each chapter addresses one salient aspect of this nexus of problems, unraveling its implications at both the literary and art-historical levels. Close textual analyses of these writers’ verse compositions represent the foundational building blocks of the monograph’s critical discourse, as well as the unifying thread running through its four sections. The appendix that closes the volume, then, provides the edition of the texts under consideration.

The first chapter considers the extent to which Medicean artists engaged in verse-writing to fashion for themselves intellectual personae in the image of Michelangelo, the most revered poet-artist of the Renaissance, as well as to participate in the heated contemporary debates on the artistic imitation of that paradigm. This section of the book is grounded in a variety of intermedial sources (e.g. paintings, written testimonies by Florentine literati etc.), as well as in the poems that these writers dedicated to the “Divine” artist. Methods of analysis that have already proven fruitful for the study of other painters and sculptors from early modern Italy will help lay bare how an imitative stance towards the towering model of Buonarroti, who remained voluntarily absent from Florence over the final three decades of his life (1534-1564), shaped these Medicean authors’ identity-construction both as artists and as writers. As well as on René Girard’s mimetic theory, the inquiry will rely on scholarly works that have elucidated how the desire of several sixteenth-century artists to outwardly project a Michelangelesque image was predicated on ideals discussed in earlier Renaissance controversies on literary *imitatio*, which also provided the conceptual foundations for early-modern disputes over artistic imitation.

The second chapter concentrates on the compositions that Medicean practitioners of the arts exchanged with one of the most distinguished members of the intellectual elite of Ducal Florence – the philosopher, man of letters, and art theorist Benedetto Varchi. As is suggested by his soliciting the written responses of eight artists to his momentous 1547 academic enquiry on the relative merits of painting and sculpture, Varchi advocated for the participation in the literary arena of such professional figures. This section of the monograph will reveal that it was especially in the domain of poetry that he endorsed these authors’ engagement with writing, to the point that his verse of correspondence is the richest testimony of the diffusion among them of poetic practices. From these exchanges it will emerge that Medicean painters, sculptors, architects, and goldsmiths found in Varchi not only an authoritative interlocutor who gave recognition to their intellectual aspirations, but also an educated art-lover who appreciated their professional capacities, and a cultural broker who could facilitate their bid for ducal commissions. Scrutiny of these materials will mainly draw upon the findings of literary scholars on the role of poetry in cementing ideal and material solidarity among writers of the age. Along the lines of recent developments in word and image studies, but also of theories on how literary representations filter historicity, the acknowledgement of the high level of conventionality of several exchanges between Varchi and Medicean artists will also lead to probe how these texts’ use of long-established poetic topoi on artworks could intersect with real contemporary practices of art production.

The third chapter has two interrelated focuses. On the one hand, it concentrates on the poems that exponents of the local artistic community wrote to praise or lampoon the visual creations of fellow members of the same professional circle. On the other hand, it takes into account verse that these authors seem to have penned to defend their own artworks from vitriolic poetic attacks. Drawing on specific argumentations that Benvenuto Cellini developed in his prose writings, my discourse will initially cast light on the strategic functions that an artist from that milieu could ascribe to those forms of poetic discourse. The discussion will show that the central role attributed to the encomiastic or vituperative texts penned by colleagues was predicated on ancient and Renaissance aesthetic theories about the legitimacy of artistic judgment. More specifically, it was grounded in theories that identified in the practitioners of the arts the most qualified evaluators of an artwork’s quality, in contrast with those sixteenth-century literati who contended that they held the scepter of the best judges of art. Having established such a critical framework, the chapter will move on to closely inspect a number of these verse compositions. Their scrutiny will point out that this textual corpus offers a privileged cross-section of the alliances and rivalries that oriented the “horizontal” relations within the Florentine arts community of these years. The relevance of these materials as understudied sources on artistic allegiances often born out of workshop genealogies, as well as on clashes among competing aesthetic options in that scene, will thus be given due attention.

The fourth chapter focalizes on a selection of poems that our authors addressed “vertically” to the ruler and supreme arts patron of the city. This part begins with the assessment on duke Cosimo’s artistic and literary patronage that we read in one of the age’s most insightful writings on the society of mid-Cinquecento Florence, namely, Anton Francesco Doni’s *I* *marmi* (1552-1553). The work’s depiction of the ducal cultural policy of those years, which undermines its many panegyrical remarks on Cosimo’s generosity with some oblique allusions to his thriftiness and to the hardships that the best artists faced in his duchy, paves the way for a discussion of the similarly ambivalent picture of Medici patronage that emerges from the artists’ own verse. It will become clear that this production complicates one of the most recurring and influential motifs of the visual and textual propaganda of ducal Florence, the idea that a new *aurea aetas* of arts flourished under the egis of Cosimo. The verse of the Florentine sculptor and academician Paolo Geri will for instance reveal a struggling artist’s (losing) attempt to win the duke’s favour by poetic means, as well as a lyrical presentation of Cosimo’s munificence that was more hortatory than descriptive. A poorly-known poem that Bronzino addressed to the duke will then allow to delve into the painter’s articulated reflection on the nexus between the quality of art produced and the conditions of economic support that artists enjoy – a hotly debated topic in sixteenth-century artistic literature. Notwithstanding the author’s fame as visual and verbal eulogist of the Medici power, the analysis will highlight how Bronzino’s reflection was tinged with protest against a perceived decadence in contemporary painting that also Cosimo’s patronage seemed to promote. The last section of the chapter will move its focus to a sonnet that the sculptor Domenico Poggini addressed to the duke. The artist’s literary communication with his patron was in this case functional to a celebration of his merits that was also a means of introducing an encomiastic artwork created for him. What will emerge as particularly noteworthy is here a use of the poetic medium that seems to concretize several sixteenth-century ideas about the model of the *doctus artifex*, as well as about a competence in verse composition as a most desirable cultural asset for the practitioners of the arts.

On the whole, the book aims to challenge the long-standing marginalization of poetry in scholarly discourse about the intellectual ambitions and literary endeavours of Italian Renaissance artists. By disclosing how verse represented a strategic factor of the engagement with the written word of many painters, sculptors, architects and goldsmiths from Ducal and Granducal Florence, the monograph will illuminate an aspect of these authors’ literary activity that has not yet received the attention it deserves. The study will also demonstrate that these poetic materials provide many precious new insights on art-theoretical debates, patronage questions, workshop cultures, issues of professional identity, and networks of social relations in one of the most lively arts scene of sixteenth-century Italy.

1. Valuable introductions to the interrelated themes of artists’ education, intellectual ambitions, and literary endeauvours in early-modern Europe include, to name just a few major works, Wackernagel 1938, 363-68; Wittkower 1963, 14-16 and 93-96; Dempsey 1980; Rossi 1980; Rubin *et al.* 1984; André Chastel in Garin 1988, 237-69: 253-63; Thea Vignau-Wilberg in Fučíková 1997, 179-88; Ames-Lewis 2000; Guthmüller *et al.* 2006, and Damm *et al*. 2013. The intellectual education of Renaissance artists, between ca. 1450 and 1550, is the topic of the monographic treatment of Dressen, forthcoming. The widespread use of the Latin expression *doctus artifex* in recent scholarly literature derives from the concise and influential work of Białostocki 1984, which took as a focus the libraries of several European artists of the sixteenth and seventeenth century. [↑](#endnote-ref-1)
2. See Schlosser 1924, 85-406. In his book, Schlosser did examine a handful of poetic works by Italian Renaissance artists. In particular, he paid some attention to Giovanni Santi’s *Cronaca Rimata* (ca. 1478-1494), to the *Antiquarie prospetiche Romane* by the so-called “Prospectivo Milanese depintore” (published in 1500), to Francesco Lancillotti’s *terza rima* composition of the *Lamento della pittura* (published in 1509), and to Giovan Paolo Lomazzo’s poetic autobiography and anthology of the *Grotteschi* (1587). On the whole, however, this typology of artists’ writings remains a peripheral subject in his paramount monograph on the sources of art history. [↑](#endnote-ref-2)
3. For the ancient sources of these ideas see in order Horace, *Ars Poetica*, l. 361, and Plutarch, *Moralia* (*De gloria Atheniensium*), 346f. A vast scholarly literature, which is impossible to survey here, has addressed the revival of these notions in artistic literature of the Italian Renaissance. Suffice here to mention just the classic study of Lee 1940, the elegant treatment of Barkan 2013, and the recent overview of relevant sources in Passignat 2017, 76-78 and 273-78, with further bibliography. In the *Trattato dell’arte della Pittura* (1584), Giovan Paolo Lomazzo claimed that nearly every painter possesses a poetic talent and inclination: for a discussion of his argument see *infra*, n. #. One of the indirect consequences of the centrality of *ut pictura poësis* in early modern artistic literature is also the fact that a number of recurrent motifs in biographical accounts on artists’ lives were modelled after those typical of prominent poets’s biographies: on this, see Soussloff 1997, 47-61, and Bartuschat 2004. [↑](#endnote-ref-3)
4. Among the most illuminating monographic treatments of Michelangelo’s poetry and its relation to the artist’s oeuvre are Cambon 1985; Folliero-Metz 2004; Barkan 2011; Schiavone 2013; Campeggiani 2015; Prodan 2018, and Moroncini 2019, as well as the magisterial critical and annotated edition of Michelangelo 2016, by Antonio Corsaro and Giorgio Masi. [↑](#endnote-ref-4)
5. Rossi 1995. On Cattaneo’s poetic activity see also Rosa Maria Galleni Pellegrini in Baldissin Molli *et al*. 2013, 320-45, and Artico 2017. [↑](#endnote-ref-5)
6. Such a renewed interest came in almost equal measure from literary scholars and art historians. See at least the editions of Bronzino 1988 and 1998, as well as the critical treatments of Parker 1997, 2000, 2003, and 2004; Brock 2002, 7-17 and *passim*; Wolf-Dietrich Löhr in Frangeberg 2003, 48-100; Tanturli 2004b and 2011; Campbell 2004 and 2011; Stefania Pasti in Strinati 2010, 201-37; Massimiliano Rossi in Falciani and Natali 2010, 177-93; Geremicca 2013, 2017b and 2019; Lingo 2015; Chiummo 2016 and 2017; Hendler 2016. The new critical and annotated editions of the painter’s lyrical verse and of a selection of five burlesque compositions are also the object of the unpublished doctoral dissertations of Celi 2018 and Latini 2016. [↑](#endnote-ref-6)
7. See in order Enrico Mattioda’s critical and annotated edition of Vasari 2012 and my own work on Cellini (Cellini 2014.) For the poetic production of Danti and Poggini see in order Cole and Gamberini 2016 and Gamberini 2016, with further references. [↑](#endnote-ref-7)
8. Along with the commentary to Cellini 2014, relevant works include Stimato 2008, 154-83; Guassardo 2016; the contributions of Marcello Ciccuto and Antonio Corsaro in Sacchi 2017, 89-99 and 101-19, and Rizzarelli 2019. [↑](#endnote-ref-8)
9. Two insightful assessments on the presence of artist-poets in the Florentine context are the essays by Massimiliano Rossi in Fumagalli and Rossi 2011, 27-31, and in Falciani 2015, 149-55. The only broad-ranging monographic work on the poetry of artists in Renaissance Italy dates back to over one century ago, but is of a compilatory and descriptive rather than critical nature: see Berti 1907. In many passages, Berti’s book closely follows the historical reconstruction that we read in the preface of Furno 1902 (3-25), the first monograph devoted to Bronzino’s literary activity. On a more personal note, the realization of the serious limits of available research in the field and of the heuristic possibilities inherent in a more organic exploration of it became clear at the end of my monographic study of Cellini’s poetry, and first led me to envision the present project. [↑](#endnote-ref-9)
10. Mazzoni 2005, 17.

    [↑](#endnote-ref-10)
11. For how widespread is this mistaken assumption among critical discussions of premodern poetry, see esp. Giunta 2002, 16-30, and Mazzoni 2005, 36-42. In their analyses, both Giunta and Mazzoni explicitly build upon a set of ideas that Theodor W. Adorno first articulated in his concise and influential *Rede über Lyrik und Gesellschaft* (1951), which underlined that the modern idea of lyric poetry has little corrispondence with pre-modern examples of the genre. See esp. Adorno 1991, I, 38-40: “The lyric work hopes to attain universality through unrestrained individuation [...]. But the manifestations in earlier periods of the specifically lyric spirit familiar to us are only isolated flashes, just as backgrounds in older painting occasionally anticipate the idea of landscape painting. They do not establish it as a form. The great poets of the distant past [...] whom literary history classifies as lyric poets are uncommonly far from our primary conception of the lyric. They lack the quality of immediacy [...] which we are accostumed, rightly or not, to consider the criterion of the lyric and which we trascend only through rigorous education.” [↑](#endnote-ref-11)
12. Roeck 2013 and Ames-Lewis 2000, 168-72. [↑](#endnote-ref-12)
13. On the art-historical relevance of Giovanni Santi’s *Cronaca* see at least the recent discussions of Kim E. Butler in Mochi Onori 2009, 38-43; on the five surviving autograph sonnets by Raphael and their main literary models, see now the analysis by Lucia Bertolini and Francesco P. Di Teodoro in Faietti and Lanfranconi 2020, 287-93 (with further references); on the *Antiquarie prospettiche* and their debated attribution to Bramante see the edition by Agosti and Isella 2006 and the considerations of Giontella and Fubini 2006. [↑](#endnote-ref-13)
14. Consider in particular the remarks of Ames-Lewis 2000, 168-69: “some Renaissance painters sought to exercise their inventive abilities by writing poetry themselves. They sought recognition as poets because, in spite of Alberti’s defence of painting and Leonardo’s arguments for the painter’s affective superiority, throughout the early Renaissance poets were more highly regarded than painters in intellectual circles [...]. Some early Renaissance artists themselves aspired to write poetry, although their early products should perhaps be described as ‘verse’ rather than ‘poetry.’” According to Ames-Lewis, the only literary accomplished poetic compositions by early Renaissance artists are those by Raphael, Bramante, and the young Michelangelo. A more neutral evaluation of the poetic production of early Renaissance artists, spanning from Andrea Orcagna to Bramante and Raphael, is that of Hessler 2014, 228-30. Rather than focusing on the supposed unpoeticity of these text, Hessler’s discussion emphasizes the extent to which such works reflect their authors’ aspirations to be recognized as learned and universal artists. [↑](#endnote-ref-14)
15. The fortune of such extroflected forms of poetry dates back to the first centuries of Italian literature, and represents the unifying thread of the broad-ranging study of Giunta 2002 on the poetic traditions of medieval Italy. Compare also Mazzoni 2005, 212: “L’egocentrismo della poesia moderna non ha equivalenti in nessun’altra forma letteraria, neppure nell’autobiografia posteriore a Rousseau [...]: i poeti moderni di solito scrivono in uno stile distante dalla frase di grado zero, prestando poca attenzione all’aspetto reale del mondo che la voce descrive. Le opere in versi degli ultimi secoli sembrano incapaci di porre dei limiti all’io [...]. L’immagine del mondo che la maggior parte delle poesie moderne rinvia al lettore è di tipo *narcisistico*.” For Adorno’s remarks see *supra*, n. 11.

    [↑](#endnote-ref-15)
16. Consider for instance Giunta 2002, 225, which discusses some Medieval examples of “identità di funzione e conguaglio della poesia sulla prosa” after observing, with reference to the subjects of the poems by Giovanni Dondi dall’Orologio (ca. 1330-1388): “il messaggio può [...] essere quello banale, privato, quotidiano, privo di qualsiasi valore e intenzione artistica che normalmente (vale a dire in un’altra età della poesia: quella presente, ad esempio) verrebbe giudicato incompatibile coi versi.” [↑](#endnote-ref-16)
17. See the essay *La letteratura italiana nell’età del Concilio di Trento*, in Dionisotti 19712, 227-54. [↑](#endnote-ref-17)
18. On sociability as one of the most defining features of sixteenth-century Italian poetry, see at least Ferroni 1999, xi-xxi and *passim*, Di Benedetto 2006, 179-80; Chiodo 2007, as well as the assessment by Richardson 2009, 95-137. Richardson stresses the centrality of such a feature in connection with his analysis of manuscript culture in Renaissance Italy, as this form of production and dissemination was the one typically associated with discursive verse. Once again, this social dimension of poetic production found an antecedent in the medieval tradition, for which which see Giunta 2002, 71-266. [↑](#endnote-ref-18)
19. On Bramante as a poet see at least Carlo Vecce’s introduction to his edition of the artist’s 25 preserved sonnets (Bramante 1995), Luciano Patetta in Patetta 2001, 77-81, as well as Isella 2005, 27-37. [↑](#endnote-ref-19)
20. The following considerations on the poet-artists who were active on that scene are indebted to Giovanna Perini’s contribution on the topic in Frangenberg 2003, 3-28. The focus of Perini’s essay extends up and including three Baroque Bolognese painters who also penned verse – namely, Lionello Spada, Giovanni Luigi Valesio, and Agostino Mitelli. [↑](#endnote-ref-20)
21. The text of the sonnet *All’Excellente Pictore Raffaello Sanxio, Zeusi del nostro secolo*, whose incipit runs *Non son Zeusi, né Apelle, e non son tale*, was first published in Malvasia 1678, 1, 46. [↑](#endnote-ref-21)
22. For the poem (incipit: *Chi farsi un buon pittor cerca, e desia*), see ibid., 159. For a review of the modern critical debate on both the sonnet that Malvasia attributed to Francia and the one he ascribed to Agostino Carracci see Perini in Frangenberg 2003, 8-9. [↑](#endnote-ref-22)
23. The detailed account of the gatherings of this group can be read in Cellini 1996, 105-09 (*Vita* I 30): 105 for the quote. [↑](#endnote-ref-23)
24. For exact references to these letters by Aretino, see here chapter 1, n. #. [↑](#endnote-ref-24)
25. An updated discussion on the place of artists, and poet-artists, within the Academy is offered by Tramelli 2011, with further references on the institution. [↑](#endnote-ref-25)
26. For the *Rabisch*, see Dante Isella’s edition of Lomazzo 1993; for the *Rime*, which include the *Vita del auttore descritta da lui stesso in rime sciolte* and a second book largely devoted to the celebration of sixteenth-century artists, see Alessandra Ruffino’s edition of Lomazzo 2006. A useful introduction to Lomazzo’s poetic activity is that of Taddeo 1997. [↑](#endnote-ref-26)
27. Consider what the author writes in the second chapter of the text, with regards to the matter of pictorial compositions (Lomazzo 1974, II, 244-46): “E se pure in parte alcuna si vuol variare, si ha d’avvertire alla convenevoleza et anco all’accrescimento dell’effetto, ad imitazione de’ poeti, a quali i pittori sono in molte parti simili, massime che così nel dipinger, come nel poetare, vi corre il furor di Apolline, e l’uno e l’altro ha per oggetto i fatti illustri e le le lodi de gl’Eroi da rappresentare. Onde soleva dir alcuno che la poesia era una pittura parlante e la pittura era una poesia mutola. Anci pare, per non so quale conseguenza, che non possa essere pittore che insieme anco non habbia qualche spirito di poesia; e di rado s’è ritrovato pittore che abbia potuto cosa alcuna dipingere, che subito anco non sia stato indotto dal genio naturale a cantarla puramente in versi, ancora che per aventura non sapesse leggere né scrivere. Sì come tra gli altri fa fede quello enimma de i dadi di Bramante, che così dice [...]. Così si trova che il dotto Leonardo da Vinci soleva molte volte poetare, e fra gli altri suoi sonetti, che sono difficili a ritrovare, si legge quello: *Chi non può quel che vuol, quel può voglia* [...]. Se ne leggono anco de gli altri gran pittori gimnosofisti [here in the sense of ‘savvy’, ‘learned’], come furono il Buonarotti, il Ferrari, il Lovino et il bernesco Bronzino [...].” On Lomazzo’s attribution to Leonardo of Antonio di Meglio’s sonnet see here chapter 1, n. #. [↑](#endnote-ref-27)
28. It is perhaps worth of noting the apparent absence of Southern cities among the Italian centres that, in the Renaissance, witnessed a flourishing of poetic vocations among visual artists. This absence is all the more relevant if we consider that the most prominent poet-painter of Seicento Italy, Salvator Rosa, was of Neapolitan origin, although his famous *Satires* mostly date to the artist’s sojour in Florence. On Rosa’s literary activity see at least Ferrari and Ulivi 1975; Conte 2014, II; De Liso 2018. [↑](#endnote-ref-28)
29. On Soffici as a poet see, among others, Pierpaoli 2003. [↑](#endnote-ref-29)
30. For a detailed discussion of the manuscript transmission of the poem, a critical editon of its text, and a review of the scholarly literature available on it, see Baldassarri 1997. [↑](#endnote-ref-30)
31. The only notable exeption to this general silence seems to be a mention of Giotto’s poetic activity in Giovan Battista Armenini’s *De’ veri precetti della pittura* (1586). See Armenini 1988, 237: “Ma quel pittore che fu quasi un miracolo, che accompagnò con l’architettura e con l’istorie la pittura, la musica e la poesia fu primieramente Gi<o>tto fiorentino, dal quale si vide uscire la prima luce da quelle orrende tenebre in che sepolta era.” [↑](#endnote-ref-31)
32. Baldassarri argues for the reliability of the poem’s attribution (see ibid., 387-89). The same position is articulated by two of the few other modern studies of the composition, Ciccuto 1996 and Schwarz and Theis 2004, I, 63-69. [↑](#endnote-ref-32)
33. See Billi 1991, 72, for which Orcagna “Dilettossi di comporre, e ancora si truova de’ sua sonetti.” Starting from the first edition of the *Vite* (1550), Vasari drew on this source for ascribing to Andrea di Cione a familiarity with poetic composition. For a discussion of the passage, see here, chapter 1, n. #. [↑](#endnote-ref-33)
34. For the most recent and philologically thorough assessment of the tradition of the poems see Carboni 2009, which concludes that the author of the texts was indeed Andrea di Cione. As reconstructed by Carboni in his overview of the debate on the paternity of the compositions (see ibid., 113-14), of the same opinion were Trucchi 1846, 2, 24; Lanza 1989, 337 and 365-66; Orvieto and Brestolini 2000, 189, and Kreytenberg 2000, 13-14. [↑](#endnote-ref-34)
35. Among the studies that uphold this thesis are Rossi 1938, 265; Gordon 1956, 128-29; Bausi 1994, 277, and Cursietti 2002. [↑](#endnote-ref-35)
36. Manetti mentioned Brunelleschi’s use of the sonnet as a means for conducting diatribes in two passages of his biography of the artist. In the first, he was reconstructing the origins of an enmity between the architect and Donatello, on the occasion of the completion of the latter’s sculptural works for Brunelleschi’s Old Sacristy in the Florentine basilica of San Lorenzo. See Manetti 1976, 110: “Le quali cose sue della sagrestia [...] non ebbono mai la grazia di Filippo. Il che veggendo ed intendendo Donato, furono cagione di grande indegnazione verso Filippo; e detraeva Donato alla fama ed all’opra di Filippo quant’e’ poteva, essendo sollevato da qualcuno, ché era un poco leggieri; ma Filippo se ne ghignava e faceva poca stima di sue parole. Pure, dopo le molte, perseverando Donato nelle sue prosunzioni, e per purgarsi Filippo pe’ tempi, che le porticciuole de’ macigni che hanno per usci e bronzi non fussino sue, né nulla che fussi in quelle facciuole delle porticciuole tra pilastro e pilastro, dalla cappella alle mura de’ canti, costrinse Filippo a fare certi sonetti, che ancora se ne truova qualcuno, che lo purgano di tutto.” In the second passage, the biographer related that Brunelleschi similarly responded to the ongoing criticism of a detractor over his works for the Opera of Santa Maria del Fiore (Manetti 1976, 114): “E essendo Filippo raguagliato di queste cose, e provatosi di farlo stare cheto per più modi, e non gli giovando nulla, e’ gli fece un sonetto, ch’io udi’ già, e non l’ho potuto ritrovare, el quale costui tenne a mente non tanto quant’e’ visse Filippo, ma quanto visse lui medesimo.” On the art-historical relevance of the first passage see Pfisterer 2002, 284. [↑](#endnote-ref-36)
37. See Giuliano Tanturli’s preface to his critical edition of the poems in Brunelleschi 1977, 5-19, with a review of the previous literature on the poems and of the wrong attributions that had sometimes dogged studies on the topic. In his monograph on Brunelleschi, Eugenio Battisti (1976, 324) had for instance expressed doubts on the sonnets’ attribution to the architect. [↑](#endnote-ref-37)
38. See the *Sonetto d’uno che contraffà l’Orcagno*, in Brunelleschi 1977, 23. [↑](#endnote-ref-38)
39. On the poetic output of these artists see esp. Bastogi 2008, 367-73 (Andrea Boscoli); Pizzorusso 1982, 93-98 (Cristofano Allori); Baffoni 1955, 12-17 (Andrea Commodi); Fantuzzi 2003, 149 and Hansen 2016 (Giovanni da San Giovanni, the latter article also with reference to manuscript sources on Baccio del Bianco and Cosimo Lotti’s poetry); Massiliano Rossi in Gregori and Maffeis 2007, 107-19 and 295-306, and Hansen 2017, 82-83 (Francesco Furini); Rossi 2000 (Sebastiano Mazzoni); Struhal 2007 and ead. in Damm *et alii* 2013, 105-27 (Lorenzo Lippi); Piermei 1934, 226-30 (Giovanni Angelo Lottini); Pizzorusso 1989, 63-71 and 125-85 (Agostino Ubaldini.) The great part of this list was first compiled by Rossi in his contribution on Furini (107), which emphasized how Giovanni da San Giovanni, Furini himself, Baccio del Bianco, Sebastiano Mazzoni, Cosimo Lotti, and Lorenzo Lippi embody “una vera e propria poetica neoburlesca.” The only true exception to this trend of comical poetry among early seventeenth-century Florentine artists is that of the Servite friar and religious dramatist Lottini, a former pupil of the sculptor, friar and poet Giovann’Angelo Montorsoli, for Lottini’s extensive and manuscript poetic output (over 300 compositions, among sonnets, madrigals and *canzoni*) consists entirely of moral and devotional texts. [↑](#endnote-ref-39)
40. For the connection that Filippo Baldinucci establishes, in numerous passages from his *Notizie de’ professori del disegno*, between the artists’ active engagement with comic poetry and the motif of the *bizzarria* see ibid. [↑](#endnote-ref-40)
41. Such is the thesis of Bucchi 2007, which is based on the presence in Andrea del Sarto’s alleged text of many linguistic and historic anachronisms, as well as of a number of intertextual references to literary works of the seventeenth century. On the other hand, after a revision of the long scholarly debate on the poem’s attribution, Wellen 2009 maintains that the *Guerra* has probably come down to us in the form of a substantial, eighteenth-century revision of an original composition by Andrea del Sarto. [↑](#endnote-ref-41)
42. For a discussion of how these poetic genres were those most often circulated in manuscript form, see Richardson 2009, 95-137. [↑](#endnote-ref-42)
43. Rossi 1995, 7. [↑](#endnote-ref-43)
44. See, among others, the considerations of Joanna Woods-Marsden in Rogers 2000, 5, which connect the relative paucity of visual self-portraits by Florentine artists of that milieu to their extensive use of literary media: “exceptionally for the culture, all these Florentine artists [Bandinelli, Pontormo, Bronzino, Vasari, Cellini and Allori] wrote something, most of them for publication. To say that they privileged the word is an understatement. Bandinelli, for instance, declared that his real passion was literary, not artistic, creation: ‘I wish to immortalize my name with my pen, this being a truly congenial and liberale pursuit.’ His enemy Cellini did precisely that by producing no visual self-likeness, not even a medal, to place beside his incomparable literary self-representation. Such cultural values [...] were a key determinant underlying the veritable explosion of artistic biography, autobiography and autobiographical treatises in Florence in the 1550s and 1560s.” In their introduction to Buonarroti’s poems (Michelangelo 2016, vii), Antonio Corsaro and Giorgio Masi similarly emphasize how mid-sixteententh century Florence witnessed an extraordinary “assembramento di pittori e scultori conterranei che compongono in un breve torno d’anni un buon numero di versi e di prose,” and how such a concentration of artist-writers represents a most unusual phenomenon in the history of Italian literature.

    [↑](#endnote-ref-44)
45. Out of caution, I am excluding from this list the so-called *Memoriale* of Baccio Bandinelli, which Louis Alexander Waldman first argued to be an early seventeenth-century forgery by the artist’s grandson, Baccio Bandinelli il Giovane (see Waldman 2004, x-xii.) However, while Waldman’s thesis is grounded in codicological and archival evidence, a documentary discovery has recently been made that suggests to question some of his conclusions about the late fabrication of the *Memoriale*. In a momentous forthcoming essay, Carlo Alberto Girotto discusses one previously unknown text by Anton Francesco Doni, a distant relative of Baccio Bandinelli and one of the artist’s few fervent supporters in the Italian literary scene of the age, which contains *in nuce* some of the contents that we read in the *Memoriale*. According to Girotto, it is plausible that Bandinelli (who might have played a role in the conception of the text) preserved the document, which must have remained in the archives of the sculptor’s family after Baccio’s death. The source was then most probably recovered and taken as basis by Baccio il Giovane for his rewriting. [↑](#endnote-ref-45)
46. Dionisotti 19712, 243. [↑](#endnote-ref-46)
47. Ibid., 244-46. [↑](#endnote-ref-47)
48. Compare the following remarks from the same scholar’s study of Leonardo’s literary culture (Dionisotti 1962, 189): “Il Vasari scriveva quando letteratura e arti belle, dipingere e far versi, erano diventate abilità facilmente cumulabili, di che egli stesso era esempio, e quando il pieno trionfo della poesia italiana cinquecentesca faceva sì che un’abilità poetica fosse fra le decorazioni ambite da ogni persona d’ingegno, nonché di genio.” For the commercial fortune, in Cinquecento Italy, of editorial instruments such as the *rimari* see esp. Presa and Uboldi 1974 and Quondam 1991, 123-50. For a discussion of the relevance that such books could have in the literary instruction of artists see Cole and Gamberini 2016, 1318-23. [↑](#endnote-ref-48)
49. For an account of Pliny’s anecdotes on ancient artists’ short poetic compositions, see here, ch. 3, n. # and #. [↑](#endnote-ref-49)
50. It is worth noting that my use of the expression “arts of drawing”, and the deriving identification of the four main categories of practitioners that my book considers (painters, sculptors, architects, and goldsmiths), refers to a classification that was typical of the Florentine artistic tradition up to the foundation of the Accademia del Disegno (1563). As Marco Collareta has demonstrated (see, for instance, his essay in Nova and Schreurs 2003, 161-69), the policy of the institution marked the demotion of goldsmithery to the rank of artisanal activity, following the ideas on the subject of Giorgio Vasari. The same scholar has however shown that several Florentine artists, with Benvenuto Cellini in the first place, voiced their opposition to this demotion and continued to hold goldsmithery firmly in the number of the arts of drawing. [↑](#endnote-ref-50)
51. On the peculiar degree of osmosis and compenetration that characterized the worlds of literati and visual artists in Quattrocento Florence see, among others, Dionisotti 1962, 201; Brucker 1969, 215-22; Giuliano Tanturli in De Angelis d’Ossat *et alii* 1980, I, 125-44. [↑](#endnote-ref-51)
52. On the concept of “trading zones” and its relevance for the study of the culture of sixteenth-century Italy see Pamela O. Long in Valleriani 2017, 223-46, with further references. [↑](#endnote-ref-52)
53. For a discussion of the ramifications of these last factors see ch. 1 and 2. [↑](#endnote-ref-53)
54. See Christian Bec in Franceschetti 1985, 1, 81-101: 87. Compare, in particular, the observations that writing was never, for these authors, “un atto gratuito [...], un piacevole svago,” nor was the fruit of an elementary desire for self-memorialization, since these practitioners of the visual arts were generally using the written word as a site in which “riflettere sulla funzione ed il significato dell’arte e dell’artista”, as well as “definire i loro rapporti nei confronti degli altri intellettuali e [...] situarsi in seno ad una società urbana o cortigiana.” [↑](#endnote-ref-54)