

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PISA  
FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

---

SCUOLA DI DOTTORATO IN  
STORIA DELLE ARTI VISIVE E DELLO SPETTACOLO

*Tesi*  
*in*  
*Storia delle Arti visive (L-ART/02; L-ART/04)*

***“La dotta penna al pennel dotto pari”:  
poesia e pittura nell’arte di Agnolo Bronzino***

**CANDIDATO**

Dott. Antonio Geremicca

**TUTOR**

Dott. Alberto Ambrosini

CICLO XXIII

2010-2011

## INDICE

### «CRESCERE LA VERDE E VALOROSA PIANTA»

I. Incipit	»	3
II. Il poeta petrarchesco: <i>Delle rime del Bronzino pittore libro primo</i>	»	13
III. Bronzino e i suoi amici letterati	»	54

### «FRA LA PITTURA E LA POESIA... FRA IL CORPO E L'ANIMA»

I. Il primato delle arti: la poesia, la pittura e il ritratto	»	107
II. La risposta di Bronzino ritrattista	»	160
III. Il «giovane di gloriosa aspettazione»: <i>Ritratto di Ugolino Martelli</i>	»	194
IV. Il <i>Ritratto di Laura Battiferri</i> e la nostalgia delle «sacre alte ruine» romane	»	208

### APPENDICE: *DELLE RIME DEL BRONZINO PITTORE LIBRO PRIMO*

Componimenti	»	219
Indice del codice II. IX. 10	»	340
Indice alfabetico degli incipit	»	349
Indice dei nomi	»	356
Tavola metrica	»	359
ILLUSTRAZIONI	»	362
Elenco delle illustrazioni	»	436
BIBLIOGRAFIA	»	439

## «CRESCE LA VERDE E VALOROSA PIANTA»

### I. INCIPIT

Nella seconda edizione delle Vite, Giorgio Vasari, riferendo dell'attività di Bronzino poeta, annota:

Si è dilettrato costui e dilettaasi ancora assai della poesia; onde ha fatto molti capitoli e sonetti, una parte de' quali sono stampati. Ma sopra tutto (quanto alla poesia) è maraviglioso nello stile e capitoli bernieschi, intantoché non è oggi chi faccia in questo genere di versi meglio, né cose più bizzarre e capricciose di lui, come un giorno si vedrà, se tutte le sue opere, come si crede e spera, si stamperanno<sup>1</sup>

La citazione è lapidaria, posta a chiosa della biografia del pittore, ma ha il pregio di segnalare le caratteristiche principali della sua produzione letteraria: la copiosità («si è dilettrato costui e dilettaasi ancora assai») e la duplicità di intenti, quello burlesco dei capitoli, ispirati alla poesia di Francesco Berni e quello serio, modellato sulla lirica petrarchesca. Indicativi poi, e non tendenziosi<sup>2</sup>, sono gli elogi tributati ai suoi componimenti faceti, che fanno dell'artista, concorde la critica recente<sup>3</sup>, uno dei più originali imitatori del Berni, capace di celare in versi giocosi anche acuti significati “filosofici”. Significati inattesi e del tutto vergini<sup>4</sup> che, come nel caso del *Cristo al Limbo*, si rivelano talora indispensabili per l'interpretazione delle opere pittoriche<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Paola Barocchi e Rosanna Bettarini, VI, Firenze, S.P.E.S., 1987, p. 237.

<sup>2</sup> KAREN HOPE GOODCHILD, *Vasari contra Bronzino*, «Source», XXVIII, 2009, 2, pp. 28-32: 29. La studiosa sostiene che le lodi tributate dall'aretino alla poesia bernesca di Bronzino facciano parte di tutta una serie di piccoli accorgimenti adottati al fine di sminuire la figura dell'artista, che il biografo intenderebbe delegittimare. Nel caso specifico elogiandolo per la poesia burlesca, ritenuta di importanza secondaria rispetto a quella lirica di ispirazione petrarchesca.

<sup>3</sup> Claudio Mutini in AGNOLO BRONZINO, *Rime in Burla*, a cura di Franca Petrucci Nardelli, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988, pp. 1-20.

<sup>4</sup> In seguito alla pubblicazione delle rime in burla a opera di Franca Petrucci Nardelli, è stata Deborah Parker a gettare nuova luce sulla poesia burlesca dell'artista, che pur tuttavia la studiosa interpreta in chiave sostanzialmente erotica e omosessuale. DEBORAH PARKER, *Bronzino: Renaissance painter as poet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 14-39.

<sup>5</sup> CARLO FALCIANI, *Della pittura sacra, ma anche di «fianchi, stomachi ec.»*, in *Bronzino pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2010-23 gennaio 2011) a cura di Antonio Natali e Carlo Falciani, Firenze, Mandragora, 2010, pp. 277-295: 284-290. Convince la proposta dello

La testimonianza vasariana si colloca a conclusione del lungo e complesso percorso del pittore (le ragioni sono connaturate alla stessa struttura delle *Vite*, che solo nella versione giuntina avrebbe accolto biografie di artisti viventi<sup>6</sup>) che ormai da oltre un trentennio frequentava assiduamente Benedetto Varchi, Luca Martini e Antonfrancesco Grazzini. Personaggi che plasmano quella cultura letteraria dell'artista che lo avrebbe condotto a elaborare una tipologia di ritratto intellettuale e "parlante", massimamente rappresentata dall'effigie di Laura Battiferri e ancora da quelle di Lorenzo Lenzi e Ugolino Martelli. Sempre a tali intellettuali l'artista deve poi i primi riconoscimenti resi alla sua produzione poetica, in effetti precoci: la pubblicazione nel 1538 dei capitoli «Del Pennello» e «Il Ravanello» nella raccolta di terze rime di Giovanni della Casa<sup>7</sup> e nel 1541 l'ammissione alla neonata Accademia Fiorentina.

Ad anticipare l'aretino nel segnalare la personalità poliedrica dell'artista era stato nel suo *Dialogo di pittura*, Paolo Pino, che in maniera ancora più epigrammatica ne aveva elogiato le competenze di letterato e di poeta, oltre che quelle di musicista non altrove documentate, aggiungendo ulteriore spessore alla sua figura di intellettuale: «Bronzino, che si diletta molto de lettere, di poesia e musica»<sup>8</sup>. Citazione importante quella di Pino, che attesta la fama di Bronzino in ambito veneto<sup>9</sup>.

Elogi alla doppia natura dell'artista erano del resto arrivati sin da subito da parte dei suoi amici poeti che, richiamando il *topos* coniato da Francesco Berni per Michelangelo, lo inneggiano come nuovo Apelle e nuovo Apollo e gli offrono la possibilità di partecipare alle proprie raccolte di versi. Non poche sono difatti, per essere Bronzino un pittore, le sue rime serie e facete edite mentre era in vita.

---

studioso di legare l'interpretazione del *Cristo al Limbo* della Chiesa di Santa Croce a Firenze al componimento il «Piato».

<sup>6</sup> Nell'analizzare la biografia di Bronzino troppo raramente si tiene conto delle difficoltà, per Vasari, nell'affrontare il percorso di artisti ancora viventi, con il rischio di incorrere in loro contestazioni. Timori che l'aretino palesa in una lettera inviata a Vincenzo Borghini il 28 gennaio del 1567, nella quale si discute della collocazione e di come definire le biografie relative agli artisti in vita. Si veda GIORGIO VASARI, *Der Literarische Nachlass Neue Briefe* [München 1930], a cura di Karl e Herman-Walther Frey, II, Hildesheim-New York, Olms, 1982, pp. 291-292 («Del mettere quelle vite dei viuj dopo o inanzi a Michelangelo a me parebbe, che fe le mettete come vite, mal volentieri pollino stare, che ben uadia fe non inanzi a Michelangelo: Perche fe le mettete dopo, parra frano, che habbate dato nome di vita a quelle del Primaticcio et Tiziano et Sansouino et tante altre come del Bronzino etc. (sic) passino per uia di compendio et fommario, et forse ci sara chi ne rimarra offeso. Sarebbe forse meglio finire le vite in Michelangelo et dopo luj mettere queste altre di Tiziano, Primaticcio e Sansouino, non fotto nome di vite ma di memoria da viuj; et cosi ci verranno accomodati tutti i difcorsi de viuj con gratia et lenza offesa d'alcuno etc. (sic)»)

<sup>7</sup> AGNOLO BRONZINO, «Capitolo del pennello» in *Le terze rime de Messer Giovanni della Casa di Messer Bino et d'altri*, [Venezia], per Curio Navo, et fratelli MDXXXVIII, cc. 32 e segg.

<sup>8</sup> PAOLO PINO, *Dialogo di pittura* [Venezia 1548] in *Trattati d'arte del Cinquecento tra manierismo e controriforma*, a cura di Paola Barocchi, I, Bari, Laterza, 1960, p. 135.

<sup>9</sup> Si veda sull'argomento MASSIMILIANO ROSSI, *La poesia scolpita. Danese Cataneeo nella Venezia del Cinquecento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1995, pp. 16-20

In seguito alla pubblicazione dei capitoli «Del Pennello» e «Il Ravanello»<sup>10</sup> nella raccolta del Della Casa, una conferma del valore che era riconosciuto alla sua poesia burlesca arriva nel 1555, quando altri cinque dei suoi capitoli vengono inseriti nel *Secondo libro delle Dell'Opere burlesche, di M. Francesco Berni*. Si tratta di «In lode della galea», «Capitolo secondo in lode della galea», «I Romori», «Capitolo contro le campane», e il «Capitolo a Benedetto Varchi, in lode de la zanzara»<sup>11</sup>.

Parallelamente alla pubblicazione dei capitoli burleschi appena menzionati, a partire dalla fine degli anni Cinquanta sono poi stampati alcuni suoi componimenti seri, all'interno delle raccolte di Benedetto Varchi e Laura Battiferri, amici intimissimi del pittore: nel 1557 «Varchi, ch'al par de' più saggi, e migliori», «Varchi, il cui bel pensier sovrano, e saggio», «Come 'l sole, u' che volge i raggi suoi», «Varchi al vostro destrier ben puote opporsi», nella seconda parte dei sonetti del letterato fiorentino<sup>12</sup>; nel 1560 «Mentre sepolto, e di me stesso in bando», «S'al vostro alto valor famosa Pianta», «L'Aura vostr'alma, hor che 'l fier Borea ammorza», «Io giuro a voi per quella viva fronde» nel canzoniere della poetessa urbinata<sup>13</sup>.

Con gli anni Sessanta arrivano le prime partecipazioni alle miscellanee funebri: nel 1564 in due diverse raccolte dedicate alla scomparsa di Michelangelo Buonarroti è pubblicato il sonetto «Ben a voi solo il primo honore e solo»<sup>14</sup>, mentre nel 1565 sono presenti, nella raccolta curata per l'occasione da Piero della Stufa, i componimenti scritti per la morte di Benedetto Varchi: «Qual più valesse in voi nobil Salviato», «Fero ancor più, che mai quel

---

<sup>10</sup> La raccolta, mentre l'artista era in vita, è nuovamente ristampata nel 1542. *Le terze rime di messer Giovanni Della Casa di messer Bino e d'altri*, s.l., s.e., 1542.

<sup>11</sup> *Secondo libro delle Dell'Opere burlesche, di M. Francesco Berni. Del Molza, di M. Bino, di M. Lodovico Martelli. Di Mattio Francesi, dell'Aretino, Et di diversi Autori*. Nuovamente posto in Luce, Et con diligenza Stampato, in Fiorenza Appresso li Heredi di Bernardo Giunti, MDLV, cc. 137v-159v. In vita l'artista, la raccolta fu nuovamente stampata a Venezia nel 1566, mancante tuttavia del «Capitolo contro le campane». *Secondo libro delle dell'opere burlesche, di M. Francesco Berni. Del Molza, di M. Bino, di m. Lodovico Martelli. Di Mattio Francesi, dell'Aretino, et di diversi Autori...*, In Venetia per Domenico Giglio, 1566.

<sup>12</sup> *De' sonetti di m. Benedetto Varchi colle risposte, e proposte di diversi parte seconda*, in Fiorenza appresso Lorenzo Torrentino, MDLVII, pp. 116-119. Per un'edizione moderna delle rime del letterato si veda BENEDETTO VARCHI, *Opere di Benedetto Varchi ora per la prima volta raccolte*, con un discorso di A Racheli intorno alla filologia del secolo XVI e alla vita e agli scritti dell'autore, aggiuntevi le lettere di Gio. Battista Busini, II, Trieste, Sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco, 1859, pp. 831-1001: 945-946.

<sup>13</sup> *Il primo libro dell'opere toscane di m. Laura Battiferri degli Ammannati, Alla Illustrissima, ed Eccellentissima Signora, la Signora Duchessa di Fiorenza, e Siena*, In Firenze appresso i Giunti MDLX, pp. 69-71. Per un'edizione moderna si veda LAURA BATTIFERRI DEGLI AMMANNATI, *Il primo libro delle opere toscane*, a cura di Enrico Maria Guidi, Urbino, Accademia Raffaello, 2000, pp. 108-112, 125.

<sup>14</sup> *Poesie di diversi autori latine e volgari, fatte nella morte di Michel'Angelo Buonarroti*. Raccolta per Domenico Legati; In Fiorenza, Appresso Bartholomeo Sermatelli. MDLXIII, carta [A iii]r e *Esequie del Divino Michelangelo Celebrate in Firenze dall'Accademia de Pittori, Scultori, et Architettori. Nella Chiesa di San Lorenzo il dì 28. Giugno MDLXIII*. In Firenze appresso i Giunti 1564, carta C 2v.

chiaro lume», «Hor ti vanta insensata, e cieca tolto», «Donna che d'alto ingegno, e vago aspetto»<sup>15</sup>.

Il 1567 è la volta de «La Serenata», altro suo capitolo burlesco, stampato insieme alla *Catrina* di Francesco Berni<sup>16</sup>; l'anno successivo i sonetti «Giovin'altier, che [sic] Giove in aurea pioggia» e «Ardea Venere bella et lui ch'in pioggia», dedicati al *Perseo* di Benvenuto Cellini, appaiono invece a conclusione dei *Due trattati*, insieme a componimenti di altri autori sull'argomento<sup>17</sup>.

Certo l'artista insegue con alacrità gli onori dell'alloro, come documentano i due manoscritti, in parte autografi, custoditi presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, che ne presentano quasi l'intera produzione: il primo destinato alla poesia grave, dal titolo *Delle rime del Bronzino Pittore libro Primo*<sup>18</sup>, di cui si parlerà diffusamente in seguito; il secondo con la poesia bernesca, intitolato *Le Rime in burla del Bronzino Pittore*<sup>19</sup>. Quest'ultimo comprende: «I romori», «In lode della zanzara», «Esortazione alle zanzare», «In lode della galea», «Il dappoco», «Il caparbio», «La padella», «Il raviggiuolo», «La cipolla», «La pace», «Delle scuse», «La serenata», «Il piato», «Il bisogno», «La vergogna», «La paura», «Lo spedale», «La prigione», «Il biasmo», «Il tuttuna», «Lo sdegno», «Dello starsi», «Dell'esser chiaro». A questi sono da aggiungere «Del pennello», «Contro le campane» e «Il ravanello», non presenti nel manoscritto ma pubblicati precedentemente. Il codice presenta inoltre i *Saltarelli*<sup>20</sup> e la canzone «Candida, fresca e leve», inserita anche nel II. IX. 10. Autografo del pittore è, secondo la critica più recente, il componimento «Il Raviggiuolo», trascritto nel manoscritto VII. 395 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze<sup>21</sup>.

---

<sup>15</sup> *Componimenti Latini, e Toscani da diversi suoi amici composti. Nella morte di m. Benedetto Varchi*. In Firenze. Con licenza, & privilegio. Stampato in Firenze per i figliuoli di Lorenzo Tormentino, e Carlo Pettinari compagni con licenza & Privilegio l'anno MDLXV, cc. H ii v-H iii r.

<sup>16</sup> *La Catrina, atto scenico rusticane* di M. Francesco Berni, in Firenze, appresso Valente Panizi e compagni, 1567. La «Serenata», indicata nel testo come «Capitolo del Bronzino» fu per lungo tempo considerata di Cristofano Allori, figlio di Alessandro Allori, e solo alla fine dell'Ottocento fu ricondotta a Bronzino da A. D'Ancona e E. Rubbieri. Si vadano: ALESSANDRO D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, Livorno, Vigo, 1878; ERMOLAO RUBIERI, *Storia della poesia popolare italiana*, Firenze, Barbera, 1878. Si veda inoltre AGNOLO BRONZINO, *I salterelli dell'Abbruccia sopra i mattacini di Ser Fedocco*, a cura di Carla Rossi Bellotto, Roma, Salerno Editrice, 1998, pp. 21-22.

<sup>17</sup> *Due trattati uno intorno alle otto principali arti dell'orificeria. L'altro in materia dell'arte della scultura....Composti da M. Benvenuto Cellini scultore fiorentino*, In Firenze, Per Valente Panizzi & Marco Peri, MDLXVIII. I due sonetti sono posti in chiusura del testo, tra le *Poesie Toscane, et latine sopra il Perseo statua di bronzo, e il crocifisso statua di marmo fatte da messere Benvenuto Cellini*, cc. R iii v-R. iv r.

<sup>18</sup> *Delle Rime del Bronzino Pittore libro Primo*, BNCF, II. IX. 10. Il canzoniere del pittore contiene 266 componimenti, 35 di altri artisti, tra canzoni, sonetti, madrigali, ballate, un'ode saffica, due capitoli.

<sup>19</sup> *Le Rime in burla del Bronzino Pittore*, BNCF, VII. 115. Sulla poesia bernesca del pittore si vedano i già citati studi di Franca Petrucci Nardelli e Deborah Parker.

<sup>20</sup> La critica più recente tende a considerare dell'artista, per ragioni stilistiche e linguistiche, solo i primi undici saltarelli, attribuendo ad altra mano gli ultimi tre. Si veda A. BRONZINO, *I saltarelli*, cit. p. 53.

<sup>21</sup> *Il Raviggiuolo, del Bronzino Pittore* in *Cristofano Allori detto il Bronzino. Poesie diverse*, BNCF, Magl. VII. 395. Una scheda del manoscritto è stata curata da Floriana Conte per la mostra monografica dedicata all'artista a

Una produzione corposa, varia per i metri utilizzati e per gli argomenti trattati, a cui il pittore deve la sua fama di poeta. Fama che, nonostante la mancata pubblicazione della sua intera produzione – auspicata da Vasari e ricercata da Bronzino, come dimostrerebbero i manoscritti, che si strutturano quali copie in pulito destinate alla stampa – non viene meno dopo la morte. La sua attività letteraria è difatti puntualmente ricordata in repertori e testi di letteratura editi tra la fine del Cinquecento e l’inizio dell’Ottocento, quando finalmente i suoi componimenti saranno stampati *in toto*.

Appena diciassette anni dopo la sua morte è Michele Poccianti a ricordarlo per primo nel suo *Catalogus scriptorum florentinorum* in questi termini:

ANGELUS Brōzinus non minus pictor venustissimus, quam Poeta elegantissimus, cuius propè divinum ingenium an magis Picturae, vel potius Poeticae arti esset addictum, difficile est sententiam ferre. carmina suavissima patrio eloquio dictavit, que manu conscripta, & excussa hinc inde habentur, fummaq; iucundit te excipiuntur. Diem obiit Florentiae 1572. & in Ecclesia misericordiae reconditus est. Quem postmodum laudatione funebri cohonestavit Alexander Allorius eius alumnus<sup>22</sup>

Un riconoscimento ancora più importante per la sua poesia arriva da parte dell’Accademia della Crusca, che include i *Saltarelli*, in quel momento noti solo attraverso testimonianze manoscritte, tra le fonti del *Vocabolario della Crusca*, edito per la prima volta nel 1612<sup>23</sup>.

Nel corso del Seicento la fortuna della sua attività letteraria è essenzialmente legata ai cinque capitoli presenti nel *Secondo libro delle opere burlesche* di Francesco Berni – oltre che a «Del pennello» e «Il ravenello» – che a partire dal 1587 conta numerose ristampe<sup>24</sup>, e solo verso la fine del secolo il suo nome inizia ad essere segnalato nei repertori bio-bibliografici letterari. Bronzino non è infatti menzionato nel *De scriptoribus* di Jacopo Gaddi per esempio, né nella *Biblioteca volante* e nella *Toscana letterata* di Giovanni Cinelli. Il pittore è invece ricordato tra i rimatori del Cinquecento nel 1698 da Giovan Mario Crescimbeni nella sua

---

Firenze nel 2010. Si veda *Bronzino pittore e poeta*, cit., pp. 234-235. La Conte ha schedato anche i due manoscritti principali sopra citati, *Ivi*, pp. 230-233.

<sup>22</sup> *Catalogus scriptorum florentinorum omnium generis, quorum, et memoria extat, atque lucubrationes in litteras relatae sunt ad nostra usque tempora. M. D. LXXXIX. Auctore reverendo patre magistero Michaelae Pocciantio florentino, ordinis Servorum B. M. Virginia... Florantiae, apud Philippum Iunctam, M. D. LXXXIX, p. 12.*

<sup>23</sup> A. BRONZINO, *I saltarelli*, cit., pp. 56-57.

<sup>24</sup> Un elenco approfondito di tutte le edizioni a stampa, tra Cinquecento e Ottocento, che presentano capitoli burleschi di Bronzino è realizzato da Franca Petrucci Nardelli. A. BRONZINO, *Rime in burla*, cit., pp. 475-482. Un elenco della pubblicazione di raccolte del Berni e altri rimatori in burla, relativo al solo Cinquecento, si trova invece in SILVIA LONGHI, *Lusus: il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore, 1983, pp. 247-250. La studiosa fornisce inoltre qualche nota su Bronzino poeta burlesco, *Ivi, ad indicem*. Si veda a proposito anche DANILO ROMEI, *Berni e berneschi del Cinquecento*, Firenze, Edizioni Centro 2P, 1984, *ad indicem*.

*Istoria della volgare poesia*<sup>25</sup>, che all'artista dedicherà una piccola biografia nei *Comentari* alla *Istoria*, stampati tra il 1702-1711<sup>26</sup>.

Una biografia più estesa si trova al principio del Settecento nelle *Notizie letterarie, ed istoriche intorno agli uomini illustri della accademia fiorentina*, curate da Jacopo Rilli:

Nobiltà maggiormente l'Arte del Pennello colla Letteratura, come appunto ad una ben disegnata, e colorita Pittura con bel contorno, e fregio d'oro s'apporta splendore, e finimento. Si fece egli pertanto conoscere celebre Pittore, e Letterato, per aver con egual felicità adoperato i vaghi colori sopra le tele, e gli eruditi inchiostri sulle carte; onde avendo egregiamente operato con senno, e colla mano, meritò d'essere dalle penne d'Illustri Scrittori tolto dall'oblio, ed esposto alla perpetua memoria de' posteri<sup>27</sup>

Dopo averne brevemente presentato, attraverso gli elogi, la doppia natura di artista e poeta, l'autore passa in rassegna prima le fonti bibliografiche presso le quali rinvenire ulteriori informazioni, sostanzialmente Vasari e Borghini, per poi segnalare un elenco di testi dove poter leggere i suoi componimenti stampati. Un elenco quasi completo, con i sonetti pubblicati nei canzonieri del Varchi e della Battiferri, quello scritto per la morte di Michelangelo e i capitoli editi nelle rime burlesche del Berni. Segue la trascrizione di alcuni versi inediti, che l'autore sostiene di aver tratto dai manoscritti originali, posseduti da un non menzionato membro dell'accademia. Sono quindi riportati, tra quelli burleschi, alcuni versi de «La Cipolla» e il primo dei *Saltarelli*, tra i sonetti «Da così tenebrose ombre mortali» e «Se per grazia d'amor, non più qual era», entrambi reperibili esclusivamente presso il II. IX. 10. In fine sono ricordati i rapporti del pittore con Benedetto Varchi, con la presentazione di alcune rime del poeta in elogio dell'artista, mentre chiude la biografia la trascrizione della lapide funeraria.

Le *Notizie* diverranno da questo momento la fonte principale di tutte le successive biografie di Bronzino. A questa si riferisce completamente la voce curata da Giulio Negri nel 1722, per la sua *Istoria degli scrittori fiorentini*<sup>28</sup>. Principalmente sulle *Notizie* e sull'*Istoria* del Crescimbeni, è invece modellata la biografia del pittore inserita ne *Gli scrittori d'Italia* di

---

<sup>25</sup> GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *Istoria della volgar poesia*, IV, Roma, Stamperia Luca Antonio Chracas, 1698, p. 256. Su Crescimbeni si veda NICOLA MEROLA, *Crescimbeni, Giovan Mario*, in *Dizionario biografico degli italiani* (DBI), XXX, Roma, Treccani, 1934, pp. 675-678.

<sup>26</sup> Il testo si è consultato nell'edizione veneziana degli anni Trenta del Settecento: *Comentarj del canonico Gio. Mario Crescimbeni custode d'Arcadia, intorno alla sua Istoria della volgar poesia...* Venezia, Lorenzo Basegio, vol. IV, libr. II, 1730, pp. 81-82 («Angelo Bronzino celebre Pittore Fiorentino, e Poeta Volgare, massimamente piacevole. Le sue Rime vanno sparse per le Raccolte generali, e se ne conservano in Firenze anche manuscritte. Mori egli in patria l'anno 1572, e nel funerale, che fu fatto nella Misericordia, ove ebbe sepoltura, fece l'orazione Alessandro Allori suo allievo. Viene egli annoverato tra gli Scrittori Fiorentini dal Poccianti, e se ne parla anche nella Notizia degli Accademici del Disegno, e in quelle annesse alle Rime piacevoli impresse in Vicenza 1609»).

<sup>27</sup> *Notizie letterarie, ed istoriche intorno agli uomini illustri della accademia fiorentina*, parte prima (la sola stampata), Firenze, Matini, 1700, pp. 173-178: 173.

<sup>28</sup> GIULIO NEGRI, *Istoria degli scrittori fiorentini* [Ferrara 1722], Bologna, A. Forni, 1973, pp. 40-41.



Giovan Maria Mazzucchelli<sup>29</sup>. Quest'ultimo attribuisce a Bronzino anche due componimenti inseriti all'interno di una raccolta curata da Torquato Tasso per la duchessa di Bracciano Flavia Peretta Orsina<sup>30</sup>. Sonetti che già la rubrica assegnava a un tale Cristofaro Bronzini che, come proposto da Albertina Furno, potrebbe identificarsi con l'autore del dialogo *Della dignità e nobiltà delle donne*, letterato nativo di Scirolo nella Marca d'Ancona<sup>31</sup>. Un elenco delle opere di Bronzino, soprattutto burlesche, si ritrova infine nella *Giunta alla Toscana Letterata* di Anton Maria Biscioni, rimasta allo stadio manoscritto e conservata presso la Biblioteca Nazionale di Firenze<sup>32</sup>.

È solo con la seconda decade dell'Ottocento che la produzione poetica di Bronzino, prima quella burlesca e poi quella grave, suscita l'interesse sistematico di alcuni intellettuali, per la gran parte di ambito veneto, che curano la pubblicazione di tutti i suoi versi: nel 1810 vengono stampati i capitoli «Del Bisogno» e «Delle Scuse»<sup>33</sup>; nel 1817 «De Dappoco», «Del Tuttuna»<sup>34</sup> e «Esortazione alle zanzare»<sup>35</sup>; due anni più tardi il «Capitolo dell'Esser chiaro»<sup>36</sup> e «La Vergogna»<sup>37</sup>; il 1820 è la volta di «Il Raviggiuolo»<sup>38</sup> e «Lo Sdegno»<sup>39</sup>; nel 1821 sono editi il «Dello Starsi»<sup>40</sup> e «Il Piato»<sup>41</sup> e infine, nel 1822, «La Cipolla»<sup>42</sup> e «Lo Spedale»<sup>43</sup>.

---

<sup>29</sup> GIOVANNI MARIA MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti de' letterati italiani*, volume primo, parte prima, Brescia, Bossini, 1753, pp. 510-512.

<sup>30</sup> *Tempio fabbricato da diversi nobilissimi Ingegneri. In lode dell'Illustrissima e Eccellentissima donna Flavia Peretta Orsina, Duchessa di Bracciano. Dedicatole da Uranio Fenice Accademico*, Roma, Giovanni Martinelli, 1591, pp. 100, 177 («Vesta panno sanguigno, o bianco o perso», «Quando talhor dolce i begli occhi gira»).

<sup>31</sup> ALBERTINA FURNO, *La vita e le rime di Angiolo Bronzino*, Pistoia, Flori, 1902, p. 34.

<sup>32</sup> ANTON MARIA BISCIONI, *Giunta alla Toscana Letterata*, BNCF, IX, 69, pp. 49-50.

<sup>33</sup> *Amore fuggitivo. Idillio di Mosco*, tradotto da Benedetto Varchi. *Rime burlesche* di Agnolo Bronzino. Per le nozze Veniero-Giovanelli, a cura di J. Morelli, Venezia, Tipografia Antonio Curti, 1810.

<sup>34</sup> *Del Dappoco e del Tuttuna*. Capitoli due burleschi di Agnolo Bronzino. Per le nozze Dolfin-Bordù, a cura di A. Cicutto, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1817.

<sup>35</sup> *Esortazione alle zanzare che se ne vadino*. Capitolo bernesco di A. B. Per le nozze Guadagnini-Montagna, a cura di B. Aqueraroli, Venezia, Tipografia Picotti, 1817.

<sup>36</sup> *Capitolo dell'Esser chiaro* di A. B. Per le nozze Petrettini-Catrarò, a cura di G. Petrettini, Venezia, Tipografia Alvisopoli, 1819.

<sup>37</sup> *La Vergogna*. Capitolo di A. B...Per le nozze Mandruzzato-Lovadina, a cura di A. Agostini, Treviso, Giulio Trento e figli, 1819.

<sup>38</sup> *Il Raviggiuolo*. Capitolo di A. B...Per le nozze Vincenzo Vanaxel-Catelli – Marietta Foscarini, a cura di G. F. Trois, Venezia, Tipografia Picotti, 1820.

<sup>39</sup> *Lo Sdegno*. Capitolo burlesco di A. B. Per le nozze Giovanni Battista Arnaldi-Elena Sansi, a cura di C. Fontanini, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1820.

<sup>40</sup> *Dello Starsi*. Capitoli tre burleschi di A. B. Per le nozze Comello-Papadopoli, a cura di A.C., Venezia, Francesco Andreola editore e tipografo, 1821.

<sup>41</sup> *Il Piato*. Capitoli otto di A. B...Per le nozze Marco Coen-Laura di Mosè Curiel. A cura di M. G. Levi, Venezia, Parolari, 1821.

<sup>42</sup> *In lode delle Cipolle*. Capitolo di A. B. Per le nozze Alvise Bembo-Grimani, a cura di G. Foscolo, Venezia, Francesco Andreola editore e tipografo, 1822.

<sup>43</sup> *Lo Spedale*. Capitolo faceto di A. B. Per le nozze Piemonte-Cavenezia, Venezia, Picotti, 1822.

Tutti i componimenti, editi e inediti, furono in fine stampati a cura di Pietro Magrini nel 1822<sup>44</sup>.

Tali edizioni venete sono essenzialmente basate sul manoscritto Marc. Ital. IX 5 (5738) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. Codice, al contrario di quelli fiorentini, non supervisionato direttamente dall'artista, probabilmente frutto di una trascrizione di Giovanni Berti, accademico della Crusca, che è indicato come possessore del testo<sup>45</sup>. Come già segnalato dalla Nardelli, alla diversa fonte di riferimento sarebbero dovute quelle varianti che caratterizzano il testo del Magrini e che gli costarono aspre critiche, in particolare da Domenico Moreni che, avendo presente il codice fiorentino, giudicò negativamente la sua edizione, imputando tali errori «al troppo sollecito lavoro e frettoloso impegno con cui fu essa edizione eseguita»<sup>46</sup>.

Proprio mentre a Venezia il Magrini contribuiva alla diffusione delle rime in burla di Bronzino, a Firenze, il citato Domenico Moreni provvedeva all'edizione della sua poesia grave, fino a quel momento, al contrario di quella bernesca, quasi interamente inedita. Lo studioso sacrificò, per suo stesso dire, l'unità e l'organicità della raccolta, ordinando i componimenti per forme metriche e pubblicandoli in due distinti volumi: *Rime inedite di Raffaello Borghini e Angiolo Allori detto il Bronzino*, del 1822, dedicato alle canzoni, ai madrigali e alle svariate forme metriche utilizzate dall'artista e *Sonetti di Angiolo Allori detto il Bronzino ed altre rime inedite di più insigni poeti* del 1823<sup>47</sup>, come suggerito dal titolo contenente esclusivamente sonetti. Questo alterò vistosamente il disegno della raccolta che, sebbene incompiuta, si articola secondo una struttura che riflette scelte precise, da imputare direttamente a Bronzino.

In seguito alla pubblicazione dei testi del Moreni – sostanzialmente una trascrizione del manoscritto, con qualche aggiornamento linguistico e di interpunzioni sui criteri ottocenteschi, privi di una qualsiasi nota critica o approfondimento – seguono rari studi su Bronzino poeta: nel 1902 il pionieristico *La vita e le rime di Angiolo Allori* di Albertina

---

<sup>44</sup> *Li capitoli faceti editi ed inediti di messer Agnolo Allori detto il Bronzino eccellente pittore e poeta fiorentino ora per la prima volta pubblicati unitamente a' Saltarelli del medesimo autore*. Per le nozze Barbaro-Reali, a cura di P. Magrini, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1822. I *Salterelli* sono pubblicati successivamente anche in un'edizione autonoma. Si veda *I saltarelli del Bronzino pittore*, a cura di Pietro Dazzi, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1863.

<sup>45</sup> Il manoscritto è schedato dalla Nardelli in A. BRONZINO, *Rime*, cit., pp. 468. La studiosa segnala tutti i codici in cui sono trascritte rime burlesche dell'artista, *Ivi*, pp. 468-474.

<sup>46</sup> *Ivi*, pp. 480-481.

<sup>47</sup> DOMENICO MORENI, *Rime inedite di Raffaello Borghini e di Angiolo Allori detto il Bronzino*, Firenze, Magheri, 1822; ID., *Sonetti di Angiolo Allori detto il Bronzino ed altre rime inedite di più insigni poeti*, Firenze, Magheri, 1823.

Furno<sup>48</sup>, che dedica alcuni capitoli alla produzione in rima dell'artista; nel 1960 una piccola appendice di componimenti compare nella monografia su Bronzino a cura di Andrea Emiliani<sup>49</sup>; nel 1988 il testo di Franca Petrucci Nardelli, intitolato *Rime in Burla*<sup>50</sup>, edizione critica del manoscritto VII. 115, contenente la poesia bernesca del pittore. Ancora piccole appendici con sonetti dell'artista appaiono nel 1998, negli articoli sul ritratto di Laura Battiferri di Carol Plazzotta<sup>51</sup> e Victoria Kirkham<sup>52</sup>; nel 2003 nel saggio “*e nuovi Omeri, e Plati*” di Wolf Dietrich Lohr<sup>53</sup>; nel 2007 nel testo a cura di Konrad Eisenbichler *The cultural world of Eleonora di Toledo*<sup>54</sup>, poi ripresi nel *Medici Women* di Gabrielle Langdon del 2008<sup>55</sup>. Suoi componimenti seri hanno trovato spazio, di recente, nel *Lirici europei del Cinquecento*, a cura di Gian Mario Anselmi ed altri<sup>56</sup> e nel testo di Lina Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*<sup>57</sup>.

Prescinde da questo discorso il meritevole studio pubblicato da Deborah Parker nel 2000, *Bronzino: Renaissance painter as a poet*<sup>58</sup>, che per la prima volta propone una rilettura e un'analisi complessiva della produzione poetica dell'artista, e delle rime in burla e delle rime serie, creando percorsi di lettura tematici, ma che in ogni caso non può considerarsi un punto d'arrivo negli studi su Bronzino, quanto piuttosto un nuovo inizio nell'approcciarsi alla sua figura. Alla studiosa si devono inoltre numerosi affondi dedicati alla poesia burlesca<sup>59</sup>.

<sup>48</sup> A. FURNO, *La vita e le rime*, cit.

<sup>49</sup> ANDREA EMILIANI, *Il Bronzino*, con appendice poetica scelta e presentata da Giorgio Cerboni Baiardi, Busto Arsizio, Bramante Editrice, 1960, pp. 95-119.

<sup>50</sup> A. BRONZINO, *Rime*, cit.

<sup>51</sup> CAROL PLAZZOTTA, *Bronzino's Laura*, «The Burlington Magazine», CXL, 1998, pp. 251-263: 258-262 (si tratta di una appendice di componimenti di Bronzino, Benedetto Varchi, Antonfrancesco Grazzini, Gherardo Spini, relativi esclusivamente al ritratto della poetessa urbinata).

<sup>52</sup> VICTORIA KIRKHAM, *Dant's phantom, Petrarch's specter: Bronzino's portrait of the poet Laura Battiferri*, in *Visibile parlare: Images of Dante in Renaissance*, a cura di Deborah Parker, Charlottesville, University of Virginia, 1998, pp. 63-139.

<sup>53</sup> WOLF-DIETRICH LÖHR, “*e nuovi Omeri, e Plati: Painted Characters in Portraits by Andrea del Sarto and Bronzino*” in *Poetry on Art: Renaissance to Romanticism*, a cura di Thomas Frangeberg, Donington, Shaun Tyas, 2003, pp. 48-100: 90-100 (la selezione dei componimenti proposta è in questo caso legata al riscontro del successo di Bronzino quale poeta, con rime che ruotano intorno al topos del “nuovo Apelle e nuovo Apollo”).

<sup>54</sup> G. LANGDON, *A 'Laura' for Cosimo: Bronzino's Eleonora di Toledo with her Son Giovanni*, in *The cultural world of Eleonora di Toledo: Duchess of Florence and Siena*, a cura di Konrad Eisenbichler, Aldershot, Ashgate, 2004, pp. 40-70: 63-64 (sono presentati i sonetti «Bell'alma, e saggia, e sovr'ogni altra», «Quant'io d'Amor nella fiorita etate», «Cortese Donna, in vera alta onestade», dedicati dal pittore a Eleonora di Toledo).

<sup>55</sup> GABRIELLE LANGDON, *Medici women: portraits of power, love and betrayal from the court of Duke Cosimo I*, Toronto, University of Toronto Press, 2006, pp. 202-205 (si ripropongono i medesimi sonetti inseriti dalla studiosa nella raccolta curata da Eisenbichler, con l'aggiunta di «Chi fia, miseri noi, che ne console» e «Nuova Angioletta, che l'umano scarco», composti da Bronzino in occasione della morte di Lucrezia de' Medici).

<sup>56</sup> *Lirici europei del Cinquecento: ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di Gian Mario Anselmi, Keir Elam, Davide Monda, Giorgio Forini, Milano, Rizzoli, 2004.

<sup>57</sup> LINA BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, testi a cura di Federica Pich, Roma-Bari, Laterza, 2008.

<sup>58</sup> D. PARKER, *Bronzino*, cit.

<sup>59</sup> D. PARKER, *Towards a reading of Bronzino's burlesque poetry*, «Renaissance quarterly», 50, 1997, pp. 1011-1044; ID., *Dante giocoso: Bronzino's Burlesque Transformations of the Commedia*, «Quaderni d'Italianistica», 22, 2001, pp. 77-101; ID., *Bronzino and the diligence of art*, «Artibus et historiae», XXV, 2004, 49, pp. 161-174.

Prezioso, anche se di natura prettamente letteraria e filologica il saggio di Giuliano Tanturli *Formazione d'un codice e d'un canzoniere: «delle rime del Bronzino libro primo»*<sup>60</sup> del 2004, che è un aiuto concreto per gli storici dell'arte che intendono accostarsi a questo argomento.

All'attività letteraria di Bronzino si volgono, infine, il saggio di Massimiliano Rossi «...quella naturalità e fiorentinità (per dir così)» *Bronzino: lingua, carne e pittura*, meditato in occasione della mostra monografica dedicata all'artista nel 2010<sup>61</sup> e lo studio di Stefania Pasti, inserito a conclusione della monografia a cura di Claudio Strinati<sup>62</sup>.

Ad eccezione del testo della Parker, manca in effetti uno studio più approfondito della poesia grave di Bronzino – per quella in burla si può almeno contare sulla solida edizione della Nardelli e sugli articoli della studiosa americana – che ne comprenda e ne spieghi le finalità, la portata, il valore che lo stesso artista vi conferiva e, cosa più importante, che colga le relazioni tra la sua produzione artistica e quella letteraria. La corposità e la qualità di quest'ultima mostrano un Bronzino impegnato intensamente nel perseguire le sue ambizioni letterarie, con ripercussioni notevoli sulla produzione artistica e spinge a riconsiderare la sua poesia, indipendentemente dal valore letterario che si ha intenzione di riconoscerle. La doppia natura dell'artista non può che caratterizzare la sua poesia, che risente nel linguaggio, come negli argomenti e nel modo di trattarli della sua attività di pittore. Allo stesso tempo opere quali i ritratti di Laura Battiferri, Lorenzo Lenzi, Ugolino Martelli, Pierino da Vinci, il *Ritratto allegorico di Dante*, come le allegorie degli anni '50, non potrebbero spiegarsi senza la sua attività letteraria e senza comprendere la portata della sua erudizione e della sua conoscenza della cultura umanistica, classica e rinascimentale. La specificità e originalità di Bronzino sono da rintracciare proprio in questa sua doppia natura. Lo stesso artista, nel sonetto «Mentre sovra 'l fiorito e verde prato» (LXX), afferma di conferire lo stesso valore alla pittura e alla poesia, fino al punto di non riuscire a decidersi in quale delle due gli preme maggiormente riuscire. Dovranno quindi considerarsi semplicemente un espediente letterario, come sostenuto da Massimiliano Rossi, quei versi del «Capitolo del dappoco» in cui l'artista sostiene di dedicare alla sua produzione letteraria poche ore notturne:

Tu sai, Corimbo, che tal volta io leggo  
così nel letto, per adormentarmi,  
o quando, com'or teco al fuoco seggo;  
e hai veduto anche scombiccherarmi

---

<sup>60</sup> GIULIANO TANTURLI, *Formazione d'un codice e d'un canzoniere: «Delle rime del Bronzino pittore libro primo»*, LXXII, «Studi di filologia italiana», 2004, pp. 195-224.

<sup>61</sup> MASSIMILIANO ROSSI, «...quella naturalità e fiorentinità (per dir così)» *Bronzino: lingua, carne e pittura*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., pp. 177-193.

<sup>62</sup> CLAUDIO STRINATI, *Bronzino*, Roma, Viviani, 2010, pp. 203-237.

qualche foglio e compor qualche cosetta  
per passar tempo e 'l cervel ricriarmi<sup>63</sup>

o ancora quelli del «Delle scuse. Capitolo primo»:

Sta ben, tutto confesso, ma s'io  
gran parte della notte e poco dormo  
e sol quel tempo alle mie rime scoglio<sup>64</sup>.

Un meccanismo attraverso il quale «l'artista/letterato che persegue il riscatto da una condizione inevitabilmente compromessa con l'operare "meccanico" fingerà di denigrarsi per meglio mettere in evidenza la sua superiore capacità creativa»<sup>65</sup>.

## II. IL POETA PETRARCHESCO: *DELLE RIME DEL BRONZINO PITTORE LIBRO PRIMO*

Il manoscritto II. IX. 10 che raccoglie la poesia grave di Bronzino è custodito presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze<sup>66</sup>, dove è approdato il 2 dicembre del 1825 come legato testamentario di Luigi de Poirot, direttore della Zecca Fiorentina<sup>67</sup>.

Il codice<sup>68</sup>, che misura centimetri 21, 5 × 14, è costituito da 222 carte numerate fino alla 221, poiché il numero 86 si ripete due volte: le prime tredici sono contrassegnate a penna da una mano cinquecentesca, con il numero inserito in un rettangolo, posto in alto a destra; le carte che vanno dalla 14 alla 189 sempre a penna da una mano cinquecentesca o seicentesca, forse la stessa che numera le carte 335-339 del codice Magliabechiano VII. 115 della medesima biblioteca e nel quale sono raccolte le rime in burla del pittore; le ultime, dalla 190 alla 221, sono invece numerate a lapis da mano moderna. Il codice è costituito da 19 fascicoli, dei quali soltanto 17 presentano versi dell'artista, contrassegnati con lettere, dalla A alla R, poste in basso a destra sulla prima carta. Fanno eccezione K, numerato anche sulla seconda, M, sulla seconda e la quarta ed N, nuovamente sulla quinta, per ragioni che si spiegheranno in

---

<sup>63</sup> A. BRONZINO, *Rime*, cit., p. 145, vv. 37-42.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 190, vv. 37-39.

<sup>65</sup> M. ROSSI, «...quella naturalità...», in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 180.

<sup>66</sup> La trascrizione integrale delle rime conservate nel codice è presentata nell'Appendice, corredata da una serie di indici che ne permettono una migliore consultazione. I componimenti sono stati contrassegnati con numeri romani, in ordine crescente da I a CCLXVI. La numerazione, non presente sul testo originale, si è resa necessaria per facilitare l'individuazione dei testi all'interno della raccolta, in effetti corposa. Per i criteri di trascrizione si veda la nota all'appendice.

<sup>67</sup> Come di proprietà del Poirot è ricordato dal Moreni nella sua edizione dei sonetti. D. MORENI, *Sonetti*, cit., p. X.

<sup>68</sup> Lo studio del codice è stato condotto con perizia da Giuliano Tanturli, al quale si rimanda per l'analisi delle filigrane e una descrizione più tecnica dei tipi di calligrafie che vergano il manoscritto. G. TANTURLI, *Formazione*, cit., pp. 198-200.

seguito. I due fascicoli finali, come le carte lasciate bianche nei primi diciassette (24v, 37, 76r, 78v, 128r, 131v, 141v, 142r, 145v, 148v, 154r, 156-157, 165, 173v), sono state in parte riutilizzate nel corso del Seicento e presentano componimenti poetici di altri autori<sup>69</sup>.

I fascicoli A-R, forse meditati per la stampa, si presentano come una copia in pulito, con rigature e specchio di scritto ordinato, con un componimento o una stanza di canzone per facciata.

La scrittura è condotta, nella tipica cancelleresca del Cinquecento, da una medesima mano in due varietà, o da due distinte, per le carte 1r-165v e 174r-181v, cioè per i fascicoli A-O e Q. Questa mano sembra ritornare nel codice con le rime in burla. Diversa è la mano che ha compilato le carte 166r-173r e 182r-189r, i fascicoli P e R, oltre che il titolo della raccolta a carta 1r, di quelli particolari e delle rubriche alle carte 96v, 97r, 128v, 129r, parte di quella a carta 65r («*A Madonna Laura Battiferra sei sonetti nelle medesime consonanze del Bronzino*», le parole in corsivo), gli ultimi tre versi del sonetto «Di queste vaghe nostre ombre mortali» (CLXXXVIII). Questa seconda mano, presente anche nel codice Magliabechiano VII. 115, in più occasioni corregge la prima, a volte in maniera estesa, incollando strisce di carta sulle parti da modificare al fine di mantenere l'aspetto pulito e ordinato del codice. È verosimile ipotizzare che questa seconda mano sia quella di Bronzino, la cui calligrafia ci è resa nota dalle due lettere autografe inviata a Benedetto Varchi e conservate fra gli autografi Palatini della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: Varchi I 36<sup>70</sup> e Varchi II 135<sup>71</sup>.

Il manoscritto presenta 266 componimenti, di cui 35 di altri autori<sup>72</sup>, organizzati e presentati come un vero canzoniere, la cui struttura si evolve e modifica nel tempo, in parte precisandosi, ma il cui esito finale è impossibile considerare definitivo, essendo la raccolta incompiuta. I 17 fascicoli attraverso i quali si snodano i componimenti, per la maggior parte indipendenti per argomento e che risultano al loro interno perfettamente compiuti, si differenziano nella consistenza delle carte: A (cc. 1-12), B (cc. 13-14) e C (cc. 25-36) sono tre senioni; D (cc. 27-50) un setternio; E (cc. 51-62) un senione; F (cc. 63-78) un doppio quaderno; G (cc. 79-89) un senione; H (cc. 90-97) un quaderno; K (cc. 110-117) un quaderno; I (cc. 98-109) un senione; L (cc. 118-127) un quinternio; M (cc. 128-141) un setternio; N (cc.

---

<sup>69</sup> A carta 190r si legge «d[e]l Bert[i]n[i]», tuttavia non sappiamo né chi sia tale personaggio, né se le rime che occupano le pagine bianche lasciate da Bronzino siano da attribuire ad un solo poeta. Si veda a proposito anche F. CONTE, *Delle rime del Bronzino Pittore libro Primo*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 230.

<sup>70</sup> Lettera inviata da Bronzino a Varchi, datazione non pervenuta. BNCF, Autografi Palatini, Varchi I 36.

<sup>71</sup> Lettera inviata da Bronzino a Varchi, datata 4 maggio 1546. BNCF, Autografi Palatini, Varchi II 135. Per entrambe le missive si veda più avanti.

<sup>72</sup> Si è tenuto conto nella numerazione anche del sonetto di Antonio de' Bardi «Bronzin, che non contento al primo honore» (CXXXI), del quale sono trascritti sono i primi due versi.

142-157) un doppio quaderno; O (cc. 158-165), P (cc. 166-173) e Q (cc. 174-181) tre quaderni e R (cc. 182-193) un senione.

### *Fascicolo A*

Il primo fascicolo presenta sedici componimenti: quindici sonetti e una canzone. Il primo di questi, «Quant'io d'amor nella fiorita etate» (I)<sup>73</sup>, è pensato come apertura dell'intero canzoniere ed è modellato dall'artista sugli *incipit* delle raccolte di Francesco Petrarca<sup>74</sup>, Pietro Bembo<sup>75</sup> e Benedetto Varchi<sup>76</sup>. Nel sonetto non è inserita la tradizionale invocazione alle muse, proposta nel successivo «Hor ch'io ritorno, o sacrosante suore» (II)<sup>77</sup>, poiché Bronzino non intende chiedere l'ispirazione per dedicarsi alla poesia, quanto piuttosto introdurre versi che sostiene di aver scritto in età giovanile<sup>78</sup>. Seguendo i modelli indicati, Bronzino presenta come ragione stessa dei suoi versi l'amore per una donna. Tuttavia questo non costituisce il reale filo conduttore della raccolta, che rispetto ad altre del Cinquecento riserva poco spazio alla poesia amorosa, presentando in maggior misura rime di corrispondenza, oltre che versi dedicati alla perdita di cari amici e all'encomio di Cosimo I de' Medici e della sua famiglia.

Nel primo fascicolo Bronzino affronta difatti molti di quei temi che caratterizzeranno l'intera raccolta: la gioia per la rinnovata età aurea di Firenze (III), l'amore per una donna (V) poi morta (VII) e sostituita da una nuova fiamma (VIII)<sup>79</sup>, l'elogio del duca (VI), l'amore

---

<sup>73</sup> Si vedano sul sonetto: D. PARKER, *Bronzino*, cit., pp. 48-50; G. TANTURLI, *Formazione*, cit. pp. 201-202. Pubblicato senza commento da Gabrielle Langdon prima in G. LANGDON, "Laura" for Cosimo, in *The cultural world of Eleonora di Toledo*, cit., pp. 63-64 e poi in ID., *Medici women*, cit., pp. 202-203.

<sup>74</sup> FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 5, n. I («Voi ch' ascoltate in rime sparse il suono/ di quei sospiri ond' io nudriva' l core/ in sul mio primo giovenile errore/ quand'era in parte altr' uom da quel ch'i' sono:// del vario stile in ch' io piango et ragiono,/ fra le vane speranze e' l van dolore,/ ove sia chi per prova intenda amore,/ spero trovar pietà, nonché perdono:// Ma ben veggio or si come al popol tutto/ favola fui gran tempo, onde sovente/ di me medesimo meco mi vergogno:// et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,/ e 'l pentérsi, e 'l conoscer chiaramente/ che quanto piace al mondo è breve sogno»).

<sup>75</sup> PIETRO BEMBO, *Prose e Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1971, p. 507, n. I («Piansi e cantai lo strazio e l'aspra guerra,/ ch'i' ebbi a sostener molti e molti anni/ e la cagion di così lunghi affanni,/ cose prima non mai vedute in terra./ Dive, per cui s'apre Elicona e serra,/ use far a la morte illustri inganni,/ date a lo stil, che nacque de' miei danni,/ viver, quand'io sarò spento e sotterra./ Ché potranno talor gli amanti accorti,/ queste rime leggendo, al van desio/ ritogliér l'alme col mio duro esempio,/ e quella strada, ch' a buon fine porti,/ scorgere da l'altre, e quanto adorar Dio/ solo si dee nel mondo, ch'è suo tempio»).

<sup>76</sup> B. VARCHI, *Opere*, cit., II, p. 832, n. I («Quel ch'Amor mi dettò casto e sincero/ D'un lauro verde, ne' miei più freschi anni,/ Cantai colmo di gioia, e senza inganni,/ Se non leggiadro, almen felice e vero.// Febo, che puoi sol dar condegno e 'ntero/ Pregio e ristoro alle fatiche e ai danni/ Di quell'alme innocenti, che coi vanni/ Volano al ciel del loro ingegno altero:// Ch'io viva no, ma ben ti prego umile,/ Se mai per te sofferarsi o freddi o fami,/ Che non del tutto mi disfaccia morte:// E quei più d'altri mai ben colti rami/ Della tua pianta e mia, con nuova sorte/ Fioriscan sempre in rozzo e secco stile»).

<sup>77</sup> È pubblicato senza commento in A. EMILIANI, *Il Bronzino*, cit., p. 99, n. I.

<sup>78</sup> G. TANTURLI, *Formazione*, cit., p. 202.

<sup>79</sup> È pubblicato, senza commento in A. EMILIANI, *Il Bronzino*, cit., p. 99, n. II. Lo stesso avviene per il sonetto «Se 'l vago e sovr'ogn'altro eletto fiore» (IX), *Ivi*, n. III.

quale nutrimento per la poesia (X). Significativa la canzone «Poi che dal fido e riposato albergo» (XI), che parrebbe riferirsi all'espulsione dell'artista dall'Accademia Fiorentina, avvenuta nel 1547 e i sonetti dedicati a Cristofano Allori (XII-XVI), morto nel 1541<sup>80</sup>. In questi ultimi il pittore piange la perdita del caro amico ed esprime la preoccupazione per la famiglia, ora priva della sua guida. In «Mentre, che 'n su le spalle il grave tolgo» (XIV) il pittore si impegna a supplire a questa perdita offrendosi come nuovo punto di riferimento – Bronzino si trasferirà realmente presso l'abitazione degli Allori in Corso Adimari presso Santa Reparata<sup>81</sup> – onorando la promessa fatta a Cristofano. L'artista è tuttavia preoccupato per le dicerie del volgo, che, come di consueto, avrebbe letto tutt'altro fine nel suo gesto disinteressato.

La volontà di Bronzino, appare sin da subito quella di collocarsi, nella strutturazione del canzoniere, sulla scia di Petrarca e Bembo. Al contrario di Benedetto Varchi, per esempio, utilizza più forme metriche e inizialmente non prevede rubriche per annunciare i destinatari o i dedicatari dei componimenti, o ancora non inserisce sonetti indirizzati al duca o alla duchessa, come fatto da Laura Battiferri<sup>82</sup>.

### *Fascicolo B*

Il secondo fascicolo presenta nove componimenti, una sestina e una canzone e si apre, legandosi al precedente, con due sonetti dedicati a Cristofano Allori (XVII-XVIII), seguiti da un gruppo di rime di soggetto amoroso (XIX, XXI, XXIII, XXIV) e sull'amore come nutrimento della poesia (XX). Nuovamente ad una canzone, «Pietà mi stringe, e con sì giusti

---

<sup>80</sup> La data di morte di Cristofano Allori, posta da Albertina Furno, sulla base di un riscontro documentario, al 1555, è stata anticipata al 1541, in maniera convincente, da Elizabeth Pilliod. La studiosa, a sostegno della sua ipotesi, pone non solo un brano di Raffaello Borghini in cui si ricorda che Alessandro Allori aveva appena cinque anni quando il padre morì, ma soprattutto una lettera, datata 14 luglio 1541, inviata dal segretario Lorenzo di Andrea Pagni a Pier Francesco Riccio, nella quale si fa già riferimento alla morte dell'Allori. Si vedano: RAFFAELLO BORGHINI, *Il Riposo* [Firenze 1584], ristampa anastatica della prima edizione, saggio biobibliografico e indice analitico a cura di Mario Rosci, Milano, Edizioni Labor, 1967, p. 623 («Alessandro di Christofano Allori Cittadin Fiorentino essendo di cinque anni rimasto senza padre, fu introdotto da Agnolo Bronzino suo zio al disegno, e poscia alla pittura»); A. FURNO, *La vita e le rime*, cit., p. 31, nota 1; ELIZABETH PILLIOD, *Pontormo, Bronzino, Allori: a genealogy of Florentine art*, New Haven-London, Yale University Press, 2001, pp. 98-100. Per la lettera inviata da Pagni al Riccio (ASF, MdP 1170, n. 50) si veda *Ivi*, p. 252, nota 17 («Gli [Cosimo I] è anco dispiaciuta la morte di Tofano per la virtù che haveva, et vuole che la Signoria Vostra facci ritrovare dua o tre spade che haveva in mano delle sue. Et che le facci portare in guardarobba per farglile vedere al ritorno di Sua Eccellentia in Firenze»).

<sup>81</sup> Residente proprio presso la casa di Cristofano Allori era il Bronzino alla sua morte, come testimoniato da un documento pubblicato da Gaetano Milanese. *Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di Gaetano Milanese, VII, Firenze, Sansoni, 1981, p. 605 («A dì 4 di dicembre 1572. fede per me prete Niccolò di Giovanni Brondi al presenta alla cura del popolo della chiesa di San Cristofano del Corso degli Adimari di Firenze, come sino alli 23 di novembre prossimo passato passò di questa vita la felice anima di M. Agnolo Bronzino pittore, el quale habitava in detto popolo nella casa di Cristofano Allori, al presente de' figliuoli di detto Cristofano»).

<sup>82</sup> La Battiferri principia la sua raccolta di rime, *Il primo libro delle opere toscane*, con una serie di componimenti dedicati a illustri personaggi delle corti italiane ed europee.



Preghi» (XXII), il pittore assegna il compito di affrontare tematiche di più ampio respiro. Nel caso specifico l'intento è quello di risvegliare i toscani dal torpore e dalla pigrizia che li contraddistingue, spingendoli ad approfittare dei doni che Dio ha dispensato loro in maniera abbondante e a proseguire sulla strada aperta da Dante, Petrarca e Boccaccio, elevando sempre più la lingua toscana. Si intesse inoltre l'elogio del Duca che, più di ogni altro affezionato alle arti e alle lettere, offre numerose possibilità affinché Firenze e l'intera Toscana possano progredire in questo senso. Importante ai versi 215-216 la menzione del «bel Ginnasio dell'Antica Alfea» che per Cosimo «sol vive e già morto cadea». Il riferimento alla riapertura voluta dal duca dello Studio Pisano (1543), si pone come termine *post quem* per la datazione del componimento.

Il fascicolo si chiude, così come si era aperto, con componimenti sul tema della morte (XXIII-XXIV), forse ancora dedicati a Cristofano Allori, seguiti dalla sestina «Nell'ora terza del fatal mio Giorno» (XXV) e dal sonetto «Che gioverebbe haver con tanta cura» (XXVI), entrambi caratterizzati da una vena malinconica, che mostra un Bronzino sfiduciato.

### *Fascicolo C*

Il terzo fascicolo presenta diciassette componimenti: una canzone in apertura, quindici sonetti e un'ode saffica, l'unica presente in tutto il manoscritto. Al centro dei versi sembrano essere i conflitti sorti in seno all'Accademia Fiorentina a partire dal 1543, anno dell'ammissione di Benedetto Varchi. La sua presenza all'interno dell'istituzione, approvata da Cosimo e caldeggiata soprattutto da Luca Martini, aveva infatti suscitato l'irritazione degli intellettuali inizialmente più prossimi al duca, Pier Francesco Giambullari<sup>83</sup>, Cosimo Bartoli<sup>84</sup> e Giovan Battista Gelli<sup>85</sup>, capeggiati dal maggiordomo granducale Pierfrancesco Riccio<sup>86</sup>. Le polemiche, al principio legate esclusivamente a questioni letterarie – cominciate già sette giorni dopo il suo ingresso a causa della lezione *Sul sonetto del Petrarca*: «*La gola, il sonno e l'oziose piume*», nella quale il Varchi, opponendosi apertamente al Gelli, difendeva il valore di Aristotele – diventarono sempre più forti. A destare ulteriormente l'irritazione degli *Aramei*, così li avrebbe definiti più tardi il Grazzini, non era solo il modo pungente con cui Varchi conduceva le sue lezioni, bacchettando con vigore i pedanti, ma soprattutto le attenzioni che Cosimo gli prestava, a lui rivolgendosi per tutti i compiti più significativi. Al

---

<sup>83</sup> Si veda FRANCO PIGNATTI, *Pierfrancesco, Giambullari*, in DBI, LIV, Roma, Treccani, 2000, pp. 308-312.

<sup>84</sup> Si veda ROBERTO CANTAGALLI, *Bartoli, Cosimo*, in DBI, VI, Roma, Treccani, 1964, pp. 561-562.

<sup>85</sup> Si veda ANGELA PISCINI, *Giovan Battista, Gelli*, in DBI, LIII, Roma, Treccani, 1999, pp. 12-18.

<sup>86</sup> Si vedano sul personaggio: ALESSANDRO CECCHI, *Il maggiordomo ducale Pierfrancesco Riccio e gli artisti della corte medicea*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLII, 1998, pp. 115-143; MASSIMO FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo: eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 155-167.

Varchi il duca voleva affidare l'educazione dei figli; lui declamò l'orazione funebre di Maria Salviati, madre del duca, scomparsa il 20 dicembre 1543 e sempre lui quella del Bembo, il 23 febbraio del 1547.

Nonostante le invidie e gli inganni orditi a suo danno, il 1545 fu l'anno del suo trionfo e il 12 aprile assunse il governo dell'accademia, superando la calunnia ignobile diffusa da Carlo Lenzoni, che lo accusava di aver violentato una bambina di nove anni, figlia di un contadino. Nell'assunzione dei suoi compiti il Varchi fu praticamente da solo, gli Aramei si rifiutarono di condurre le proprie lezioni ed egli dovette prendersi tutto il peso di tali incombenze, tenendone addirittura 24 fino al mese di ottobre, quando passò il testimone a Bartolomeo Panciatici.

Tutta l'amarezza del letterato si sfogò il 21 marzo del 1546 nella lezione tenuta sul tema dell'invidia, con allusioni costanti alle calunnie e agli intrighi orditi contro di lui dagli Aramei<sup>87</sup>.

Proprio intorno al tema dell'invidia è costruito il primo componimento inviato a Benedetto Varchi da Bronzino, «Varchi, ch'a par dei più saggi e migliori» (XXXVIII), che principia la poesia di corrispondenza tra i due. Corrispondenza collocata a conclusione del fascicolo e che comprende un cospicuo gruppo di sonetti, tutti articolati sul medesimo tema: «Bronzino, io cercai sol dietro i migliori» (XXXIX) risposta del letterato all'artista; «A quanti fur già mai del tempo andato» (XL); «Varchi, al vostro destrier ben puote opporsi» (XLI)<sup>88</sup>; «Quel cortese che già gran tempo scorsi» (XLII)<sup>89</sup>, risposta del letterato al precedente dell'artista; «Certo omai che non possa il torto crine» (XLII); «Varchi, il cui bel pensier sovrano e saggio» (XLIII).

Al momento della messa a punto del fascicolo C, Bronzino non sembra avere le idee chiare su come integrare la poesia di corrispondenza con gli altri componimenti. Questa difatti si scioglie in maniera non del tutto coerente e ordinata, con un uso non standardizzato della rubricazione, presente solo per il sonetto XXXIX. Il gruppo risulta inoltre manchevole di alcune rime, tra queste il «Bronzin, passai omai l'aprile e 'l maggio» risposta del poeta al sonetto del pittore «Varchi il cui bel pensier sovrano, e saggio» (XLIV), e la corrispondenza

---

<sup>87</sup> Su Benedetto Varchi si vedano: M. FIRPO, *Gli affreschi*, cit., pp. 218-275; UMBERTO PIROTTI, *Benedetto Varchi e la cultura del suo tempo*, Firenze, Olschki, 1971; SALVATORE LO RE., *La crisi della libertà fiorentina: alle origini della formazione politica di Benedetto Varchi e Pietro Vettori*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2003; *Benedetto Varchi (1503-1565)*, atti del convegno (Firenze 16-17 dicembre 2003), a cura di Vanni Bramanti, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007; S. LO RE, *Politica e cultura nelle Firenze cosimiana: studi su Benedetto Varchi*, Manziana, Vecchiarelli, 2008; B. VARCHI, *Lettere 1535-1565*, a cura di Vanni Bramanti, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2008.

<sup>88</sup> Si veda D. PARKER, *Bronzino*, cit., p. 65.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 66.

costituita da «Come 'l Sole, u' che volge i raggi suoi» e «Come potrò Bronzino, o quando», tutti e tre affini per tematiche al gruppo e come parte di questo presenti nel canzoniere del letterato.

Tali componimenti sono quasi sicuramente databili agli anni 1546/1547, quando la polemica accademica era vivissima: con sicurezza anteriori al 1557 sono i numeri XXXVIII, XLI e XLIV, poiché presenti nella raccolta del letterato.

I versi che inaugurano il fascicolo ripropongono le medesime tematiche che il pittore svolge nella corrispondenza con Benedetto Varchi. Nella canzone d'apertura «In una vaga, ed onorata spiaggia» (XXVIII), Bronzino torna nuovamente a riflettere sulla sua espulsione dall'accademia. Proprio l'istituzione, piuttosto che una donna reale o immaginaria, sembrerebbe celarsi dietro la «Damma» presente nel componimento, alla quale è a più riprese associato l'alloro. «Damma» – presso la quale il pittore sostiene di aver trovato riparo – che in ogni stanza del componimento gli si palesa sotto le spoglie di Colomba o Angioletta, procurandogli immensa gioia e della quale viene poi ripetutamente privato. Nella stanza di commiato il pittore si impegna a proseguire sulla strada della poesia («la pura fiamma»), nonostante il cammino sia reso difficile dall'invidia, identificata ancora come la causa dei mali che lo affliggevano. Seguono tre sonetti in cui si duole delle infinite sofferenze a cui è sottoposto: «Quel ch'il dol non poteo sì grave e saldo» (XXIX)<sup>90</sup>; «In questa selva, ove con dolci lai» (XXX); «Hor che l' hora a mercede i lieti amanti» (XXXI). In particolare nel numero XXX si ritrova il gruppo degli Aramei nei panni di «Crudeli Arpie», responsabili di aver riempito con guai amari la selva dove i prati stavano tornando fioriti e svilita quell'unica pianta in cui il cielo aveva raccolto ogni grazia. Seguono quattro sonetti spirituali – «Com'esser può che rimembrando l' hora» (XXXII), «Eccomi, o sommo Re, da' tuoi chiamato» (XXXIII), «Tremando a' piedi tuoi, padre del cielo» (XXXIV), «Da così tenebrose ombre mortali» (XXXV) – come se Bronzino tentasse di trovare conforto alle sue delusioni accademiche nella religione. Dallo stesso afflato religioso è permeato «Anima eletta, hor alta, e ricca in Cielo» (XXXVI), che a questo gruppo segue ma che è dedicata alla morte di un tale Francesco, personaggio non ancora individuato.

Congiunge questo primo gruppo di componimenti alla corrispondenza con il Varchi, posta a conclusione del fascicolo, l'ode saffica «Deh, come spesso di novello Amico» (XXXVII), centrata sulle vane speranze poi disattese da improvvisi mutamenti. Nell'ultima strofa il pittore trova conforto nell'amicizia di un dolce amico lontano, che spera ritorni, e che si potrebbe verosimilmente ipotizzare sia lo stesso Benedetto Varchi, nel corso del 1546

---

<sup>90</sup> È pubblicato senza commento in A. EMILIANI, *Il Bronzino*, cit., p. 99, n. IV.

trasferitosi in Mugello, in parte per allontanarsi dalle polemiche, in parte per dedicarsi alla stesura delle *Storie Fiorentine*. Sebbene appaia incerta o forse in corso di definizione l'articolazione della poesia di corrispondenza, sul piano tematico il fascicolo C è uno dei più coerenti del canzoniere, con un motivo centrale svolto in tutti i componimenti, che risultano concatenati tra loro al fine di raggiungere un effetto corale.

#### *Fascicolo D*

“D” presenta ventitre rime, tra sonetti, una ballata e una sestina. Nuovamente il tema amoroso si mischia all'esaltazione dell'alloro/poesia e al rimpianto per l'espulsione dall'accademia, sino al punto che non sempre è facilmente percepibile quando Bronzino si riferisca ad una donna reale o, viceversa, all'accademia. Coerente con il fascicolo precedente è il senso di sconfitta, di malinconia, di dolore, che connota buona parte delle rime.

Al primo sonetto, «In sì caldo martir' vostr'occhi m'hanno» (XLV), nel quale è presentato l'amore non corrisposto nato per una donna (accademia ?), seguono tre sonetti dedicati alla poesia e alla delusione per l'espulsione dall'accademia. Ne «L'alta speme ch'al cor gran tempo pria» (XLVI) il pittore sostiene di voler continuare a coltivare il «felice stelo» al quale aveva rivolto tutta la sua speranza, nonostante quest'ultima sia stata tradita e giaccia attualmente in terra dilaniata dalle intemperie, distrutta nel momento in cui stava fiorendo.

Proprio le sue sofferenze e la mancanza di ricchezza gli permettono di proseguire sulla strada dell'alloro in «Poi ch'altri posseder quella ricchezza» (XLVIII), poiché, come verseggiato nel «Del bisogno. Capitolo secondo», è l'assenza dell'agiatezza a spingerlo a impiegarsi in attività produttive e ad evitare l'ozio<sup>91</sup>. Tali sofferenze paiono legate all'espulsione dall'accademia nei sonetti XLVII e XLIX. Il gruppo di componimenti è chiuso dalla ballata «O sia negletto od irto» (L), forse composta per Laura Battiferri, che principia un insieme di tre componimenti dedicati a una donna (LI<sup>92</sup>, LII, LIII<sup>93</sup>) e due volti a tessere le lodi del fiume Arno (LIV, LV). Un altro gruppo di componimenti sull'amore e sull'alloro (LVII, LVIII, LIX, LX) è anticipato dalla sestina «Amai già folle, anzi pur arsi, colpa» (LVI). In cerca dell'accademia è forse l'«augeletto» dei sonetti LXI<sup>94</sup>, LXII e LXIII, che si dispera per la perdita del caro «albergo»/«ostello» vagando di «tetto in tetto». Più esplicito il

---

<sup>91</sup> A. BRONZINO, *Rime*, cit., p. 288, vv. 40-45 («Diede il parlare all'uomo, empigli il seno/ di voglia di sapere, onde ne nacque/ quant'ha di studio e d'arte il mondo pieno.// Da questo il monte di Parnaso e l'acque/ aveste, o Muse, del vostro Ippocrene/ che tanto a Febo e a Minerva piacque»).

<sup>92</sup> È pubblicato senza commento da Gabrielle Langdon prima in G. LANGDON, “Laura” for Cosimo, in *The cultural world of Eleonora di Toledo*, cit., p. 64 e poi in ID., *Medici women*, cit., pp. 203-204.

<sup>93</sup> È pubblicato, senza commento in A. EMILIANI, *Il Bronzino*, cit., p. 100, n. V.

<sup>94</sup> Si veda D. PARKER, *Bronzino*, cit., pp. 50-52.

componimento «A la dolce Ombra dell'amata Pianta» (LXIV)<sup>95</sup>, che presenta l'intera vicenda dell'artista: l'amata pianta alla cui ombra Bronzino cantava liete rime è stata arsa dall'invidia e solo dopo lungo tempo è tornata a splendere. Nell'ultima terzina tutto sembra essersi risolto, ma il dolore causatogli non può essere in alcun modo dimenticato:

Ingrato, io 'l dirò pur, che offender volse  
Sì vaghi Rami, e non tosto provvide  
Al grave error, che non si scorda ancora

Così come si era aperto chiudono il fascicolo componimenti di amore e poesia (LXV, LXVI, LXVII, LXVIII, LXIX).

I fascicoli E, F e G, benché in maniera diversa, ruotano tutti intorno alla poetessa urbinata Laura Battiferri, arrivata a Firenze nel 1555 insieme al marito Bartolomeo Ammannati.

#### *Fascicolo E*

Nel fascicolo E, per la prima volta nel canzoniere, si incontrano componimenti dedicati ad un'opera pittorica realizzata dall'artista. Si tratta del *Ritratto di Laura Battiferri* della Collezione Loeser di Palazzo Vecchio (Figg.48-49), che diviene occasione per un fitto scambio di sonetti – che coinvolge l'effigiata, come Bronzino, oltre che Antonfrancesco Grazzini, Benedetto Varchi e Gherardo Spini nel fascicolo successivo – volti a elogiare il pittore, la poetessa e la sua effigie.

Il gruppo di componimenti è inaugurato dal sonetto «Mentre sovra 'l fiorito e verde prato» (LXX) che da subito smentisce quanto affermato da Bronzino, a proposito della sua attività letteraria, in alcuni capitoli berneschi, nei quali presentava i suoi esiti poetici come il risultato del poco studio notturno<sup>96</sup>. Nel sonetto, il pittore si descrive in un ambiente pastorale, riparato dall'alloro dei poeti, dedito all'ozio letterario e lontano da quelle cose che generalmente si ricercano nella vita quotidiana. In questa situazione a lui gradita, il pittore si interroga su quale tra la pittura e la poesia, cui si dedica con lo stesso impegno e fervore, sia la disciplina che gli preme maggiormente onorare:

Delle due sacre Pianta, ond'io mi porgo  
Col Core ad ambe, e con sì pari ardore  
Ch'io non so d'honorar qual più mi prema

Pittura e poesia hanno per Bronzino lo stesso valore, tanto vuole raggiungere la palma dei pittori, quanto l'alloro dei poeti.

<sup>95</sup> È pubblicato senza commento in A. EMILIANI *Il Bronzino*, cit., p. 100, n. VI.

<sup>96</sup> Ci riferiamo ai già menzionati «Del dappoco» e «Delle scuse. Capitolo primo», *Passim*.

Seguono sei sonetti dedicati ad una donna di cui il pittore si innamora e che diviene oggetto dei suoi versi (LXXI, LXXII, LXXIII, LXXIV, LXXV, LXXVI). Il «Dafne gentil, cara mia Dafne io scorgo» (LXXIII) permette di identificare la donna in questione con la Battiferri, nota nella cerchia del Varchi proprio con lo pseudonimo di Dafne. Questi componimenti sono caratterizzati dall'ambientazione pastorale che connota l'intero fascicolo. La serie dei sonetti dedicati al ritratto della Battiferri<sup>97</sup> è avviata dal pittore con «Se quell'honesto ardor che 'n voi s'interna» (LXXVII)<sup>98</sup> inviato al Varchi. Singolare che il pittore presenti due risposte: una del letterato (LXXIX)<sup>99</sup> e una che, come premette la rubrica, sarebbe stata scritta dall'artista stesso "in nome" di Varchi (LXXXVIII)<sup>100</sup>. In questa occasione è possibile pensare che tale auto risposta dell'artista abbia delle finalità precise – per ragioni legate ai contenuti dei versi, come si vedrà in seguito, che mai sarebbero stati sottoscritti dal letterato – piuttosto che ipotizzare un errore del compilatore, il quale, nel manoscritto, sbaglia una sola volta a segnalare il nome del mittente di un componimento. Dopo lo scambio di sonetti tra il Grazzini e Bronzino, a proposito del ritratto della poetessa (LXXX<sup>101</sup>, LXXXI<sup>102</sup>), difatti, è annunciato erroneamente dalla rubrica uno scambio di versi tra Varchi e Bronzino (LXXXII<sup>103</sup>, LXXXIII<sup>104</sup>). Autore del sonetto è infatti Piero della Stufa, che si presenta quale Alcone, suo soprannome pastorale, mentre quello di Varchi è Damone.

Il sonetto «Caro Crisero mio questo ritorto» (LXXXII), il cui autore è quindi Piero della Stufa, mostra quel gioco letterario attraverso il quale i membri più stretti della cerchia del Varchi solevano appellarsi tra di loro attraverso pseudonimi di natura pastorale:

Caro CRISERO mio questo ritorto  
 Baston, ch'è d'Oro, e non di rame cinto  
 Ti manda il buon Pastor, che 'l bel CHERINTO  
 Per EUGHENIO cantò sì dolce, e scorto.  
 Et io ALCON, che 'nvece sua tel porto  
 A TIRSI il diedi già, TIRSI a TIRINTO  
 TIRINTO al suo DAMON, DAMON te quinto

<sup>97</sup> Di questi sonetti si parlerà più diffusamente in seguito, quando si analizzerà il ritratto della poetessa.

<sup>98</sup> Su questo sonetto si veda inoltre C. PLAZZOTTA, *Bronzino's*, cit., pp. 261-262, n. i.

<sup>99</sup> *Ivi*, n. iii.

<sup>100</sup> *Ivi*, n. ii.

<sup>101</sup> Si vedano sul sonetto: V. KIRKHAM, *Dant's phantom*, cit., pp. 73-75; ID., *Laura Battiferri and Her Literary Circle: An Anthology*, Chicago, University of Chicago Press, 2006, pp. 294-295, p. 443, note 54-55; NOVELLA MACOLA, *Sguardi e scritture. Figure con libro nella ritrattistica italiana della prima metà del '500*, Venezia, Istituto Veneto di Lettere, Scienze ed Arti, 2007, p. 83. D. PARKER, *Bronzino*, cit., pp. 98-99; C. PLAZZOTTA, *Bronzino's*, cit., pp. 261-262, n. iv.

<sup>102</sup> Si vedano: V. KIRKHAM, *Dant's phantom*, cit., pp. 75-76; ID., *Laura Battiferri*, cit., pp. 294-295, p. 443, note 56-57; N. MACOLA, *Sguardi e scritture*, cit., pp. 84-85. D. PARKER, *Bronzino*, cit., pp. 98-99; C. PLAZZOTTA, *Bronzino's*, cit., pp. 261-262, n. v.

<sup>103</sup> Si vedano: C. PLAZZOTTA, *Bronzino's*, cit., pp. 261-262, n. vi; A. BRONZINO, *I saltarelli*, cit., pp. 41-42.

<sup>104</sup> Si vedano: C. PLAZZOTTA, *Bronzino's*, cit., pp. 261-262, n. vii; A. BRONZINO, *I saltarelli*, cit., pp. 42-43.

Scelto ha possessor grato, et accorto  
 Grato non già, ch'aver tua dotta mano  
 Spesso con arte tal tanto lavoro  
 E' di qualunque pregio opra maggiore;  
 Accorto sì, che schietto, e forbito Oro  
 Sei tu non Bronzo; e non devea minore  
 Stil lei formar, che lui fa terza insano

Se, come noto, Laura Battiferri era quindi “Dafne”, Benedetto Varchi “Damone” e Piero della Stufa “Alcone”, il pittore era invece soprannominato “Crisero”<sup>105</sup>, probabilmente in virtù di quei capelli, a quanto pare rossicci, che gli valsero lo stesso soprannome di “Bronzino”. Il sonetto è occasione per omaggiare il pittore/poeta di un «ritorto bastone», che lo Stufa/Alcone gli invia per conto del «buon Pastor»/Varchi, attraverso il suo emissario Erfilo, citato da Bronzino nella risposta. Oggetto che sembrerebbe avere lo stesso valore dell'alloro dei poeti, che lo Stufa/Alcone aveva donato a Luca Martini/Tirsi<sup>106</sup> e da quest'ultimo arrivato a Varchi attraverso Cesare Ercolini/Tirinto<sup>107</sup>. Il valore conferito a tale «baston» doveva essere ingente se l'artista, nella risposta «Appunto er'io cortese ALCON nell'Orto» (LXXXIII), si definisce non degno del dono. Il pittore è tuttavia rincuorato dal fatto, che nell'immediato, lo donerà a chi più lo merita (il cui nome ha già in mente), prima che sia lei stessa a strapparglielo di mano:

E renduto l'havrei, ma mi rinquoro  
 Tosto darlo a chi sol degna è d'honore  
 Pria, che mel tolga a gran ragion, di mano

Successiva detentrica dell'oggetto simbolico non poteva che essere la Battiferri, come si desume dal componimento LXXXIV<sup>108</sup>, «Ben hai DAFNE ragion, se non per altro», destinato alla poetessa e posto subito dopo i precedenti:

<sup>105</sup> L'etimologia del nome “Crisero” sembrerebbe derivare dal greco khryserós, “aureo”. Secondo Victoria Kirkham lo pseudonimo potrebbe essere interpretato sia come riferimento al colore di capelli di Bronzino, di color biondo-ramato, sia come omaggio alla sua produzione poetica. Crisero potrebbe difatti collegarsi a “Crisotomo”, epiteto di San Giovanni di Antiochia, che letteralmente significherebbe “bocca oro”. Si veda V. KIRKHAM, *Dant's phantom*, cit., pp. 123-124, nota 27.

<sup>106</sup> Nei panni di Tirsi, il Martini appare anche nella terza egloga della Battiferri. Nel componimento la poetessa, che appare nei panni di Dafne insieme al marito Bartolomeo/Fidia, immagina una visita alla villa di Giovan Battista Cini/Alfeo e di sua moglie/Galatea (non sappiamo se la prima, Maria Berardi, o la seconda, Alessandra di Luigi d'Alberto Altoviti). La menzione esplicita del nome della villa, detta “Le Rose”, ha permesso a Victoria Kirkham di rivedere una sua precedente interpretazione nella quale aveva identificato in Alfeo e Galatea, Cosimo I de' Medici ed Eleonora di Toledo. Si veda a proposito: V. KIRKHAM, *Cosimo and Eleonora in Shepherdland: a Lost Eclogue by Laura Battiferra degli Ammannati*, in *The cultural politics of Duke Cosimo I de' Medici*, cit., pp.149-175; ID., *Laura Battiferri*, cit. pp. 206-217, 424-425, note 255, 256. Su Giovan Battista Cini si veda MICHELE FEO, *Cini, Giovan Battista*, in DBI, XXV, Roma, Treccani, 1981, pp. 608-614.

<sup>107</sup> A. BRONZINO, *I saltarelli*, cit., p. 42. U. PIROTTI, *Benedetto Varchi*, cit., p. 52.

<sup>108</sup> Si vedano: V. KIRKHAM, *Laura Battiferri*, cit., pp. 296-297, p. 443, note 58-59; C. PLAZZOTTA, *Bronzino's*, cit., pp. 261-262, n. viii; A. BRONZINO, *I saltarelli*, cit., pp. 43-44.

Ben hai DAFNE ragion, se non per altro  
 Che, per essere stato a tali, e tanti  
 Pastori in pregio, se gl'estremi vantì  
 Gli doni: e 'l lodi sovra qualunque altro  
 Ma questi nodi, onde l'un lega l'altro?  
 Che di? con sì bell'arte? e de' prestanti  
 Intagli in Treccie d'Edere, e d'Acanti,  
 Ond'io stupisco, e più non penso ad altro?  
 Vedi in tre lingue appuntata, e distinta  
 Qual è l'ornata Gorbia: e di fin'Oro  
 La Ghiera a Stelle è smaltata, e scolpita.  
 Tuo sia, che degna sol di tal Tesoro  
 Confesso: e baste a me questa dipinta  
 Vetrice a darne, ove sì cade aita

Dai versi appare chiaro che l'oggetto in questione è proprio un bastone, il bastone dei pastori d'Arcadia, che a partire da Virgilio spesso si ritrova nelle rime di ambientazione pastorale, per esempio in Sannazaro<sup>109</sup>. La descrizione del «ritorto baston», intrecciato di rami d'edera e d'acanto, è dettagliata, con la gorbia – «un picciol ferro fatto a Piramide, ma ritondo, nel quale si mette il piè del bastone, come in una calza»<sup>110</sup> – articolata in tre piedi («lingue») e completata dalla ghiera<sup>111</sup>, un anello in questa circostanza atto a fissare la gorbia, scolpito e smaltato «a stelle». Fino alla prima terzina il sonetto pare tornare perfettamente, più complessi da intendere sono al contrario gli ultimi due versi del componimento, nei quali è citata una «dipinta vetrice», che rimane al pittore in sostituzione del bastone, e che dovrebbe, come quello, guidarlo e sorreggerlo (simbolicamente). Se il vetrice è una pianta, come il salice, che cresce sulle sponde dei fiumi<sup>112</sup>, questa potrebbe essere un riferimento al supporto ligneo di un dipinto, verosimilmente il ritratto della Battiferri. L'ipotesi sembrerebbe, in tal senso, avvalorata dai sonetti di corrispondenza che seguono, al cui centro è proprio l'effigie della poetessa: il «Così nel volto rilucente, e vago» (LXXXV)<sup>113</sup> inviato da Dafne a Crisero, e la

<sup>109</sup> Si veda a proposito *Le opere volgari di M. Jacopo Sannazaro*, cioè l'Arcadia, alla sua vera lezione restituita, colle annotazioni del Porcacchi, del Sansovino e del Massarengo; le Rime, arricchite di molti componimenti, tratti da codici mss. ed impressi; e le lettere, novellamente aggiunte; il tutto riveduto, corretto ed illustrato da Giovanni Antonio Volpi e da Gaetano di lui fratello, Padova, Comino, 1723, p. 238.

<sup>110</sup> *Vocabolario degli accademici della Crusca*, con tre indici delle voci, locuzioni, e proverbi latini, e greci, posti per entro l'opera. Con privilegio del sommo pontefice, del re cattolico, della serenissima Repubblica di Venezia, e degli altri principi, e potenti d'Italia, e fuor d'Italia, della maestà cesarea, del re cristianissimo, e del sereniss. Arciduca Alberto, In Venezia, appresso Giovanni Alberti, 1612, *ad vocem*.

<sup>111</sup> *Ivi, ad vocem* («cerchietto di ferro, o d'altra materia, che si mette intorno all'estremità, o bocca d'alcuni strumenti, acciocché non s'aprano, o fendano»).

<sup>112</sup> *Ivi, ad vocem*, («pianta nota, che fa su pe' greti de' fiumi»).

<sup>113</sup> Si vedano: L. BOLZONI, *Poesia e ritratto*, cit., pp. 211-214; V. KIRKHAM, *Dant's phantom*, cit., pp. 77-78; ID., *Laura Battiferri*, cit., pp. 296-297, p. 443, note 60-61; N. MACOLA, *Sguardi e scritture*, cit. pp. 81-82; D. PARKER, *Bronzino*, cit., pp. 100-102; C. PLAZZOTTA, *Bronzino's*, cit., pp. 261-262, n. ix.



doppia risposta del pittore, «La casta e bella ov'io mi sano e 'impiago» (LXXXVI)<sup>114</sup> e «Ma quel, ch'omai non cape il Gange, e 'l Tago» (LXXXVII)<sup>115</sup>. Come il bastone di Arcadia, che guida il pittore/pastore attraverso i sentieri burrascosi della poesia/natura, così l'immagine della Battiferri, assurgerebbe a guida e ad *exemplum*, evitandogli di “cadere”, cioè di dimostrarsi fallace e incapace nel perseguire una strada così complessa come quella dell'alloro. Questa lettura, perfettamente coerente con i versi – e che al momento sembrerebbe l'unica perseguibile – pone tuttavia nuovi interrogativi, difficili al momento da sciogliere, sulla committenza dell'opera, oggi custodita a Palazzo Vecchio. Dal componimento, difatti, Bronzino sembra essere il possessore del ritratto, cosa improbabile, non fosse altro che per una questione di opportunità nei confronti del marito della donna e amico di Bronzino, Bartolomeo Ammannati. Il ritratto, come si vedrà successivamente, pare raccontare qualcosa di molto intimo legato alla vita della Battiferri, che, a parere di chi scrive, sembra essere l'unica possibilità per quanto concerne la committenza del dipinto. Non è da escludere, più semplicemente, che il sonetto si riferisca ad un momento in cui il dipinto, da poco terminato o in corso di esecuzione, si trovava ancora presso il pittore.

Il fascicolo, nel suo svolgimento e poi concludersi, a seguire, è ancora segnato dall'ambientazione pastorale, che vede al centro dei versi, una volta di più, la poetessa urbinata. Alla Battiferri sono difatti riferiti: i numeri LXXXIX e XC, nei quali è chiaramente appellata quale gradita fronda di Febo e come alma fronda di Peneo; i XCI, XCII e XCIII, nei quali la donna non è nominata ma che a lei paiono riferiti poiché modellati per stile e contenuto sui precedenti.

Si estranea da questo contesto, che sembrerebbe interamente dedicato alla poetessa urbinata, «S'io venni Milvia, oimè, venn'io pur troppo» (LXXXVIII), componimento a tematica amorosa dedicato a un'altra donna, per l'appunto Milvia. Sulla doppia natura di pittore e poeta tornano «Se l'alma fronde tua, chiaro Peneo» (XC) e «Troppo m'era lavor del mondo cieco» (XCII).

Sul piano strutturale il fascicolo E vede una perfetta organizzazione della poesia di corrispondenza, con i sonetti forniti di rubriche che ne annunciano gli autori, proposte e risposte sistemate in modo tale da poter essere lette le une di fianco alle altre, le prime sul verso della carta precedente e le seconde sul recto della carta successiva.

A livello tematico il fascicolo ha un'organizzazione ancora una volta ciclica, aprendosi e chiudendosi con riferimenti alla doppia natura dell'artista-poeta, con sonetti amorosi dedicati

---

<sup>114</sup> Si vedano: L. BOLZONI, *Poesia e ritratto*, cit., pp. 215-217; D. PARKER, *Bronzino*, cit. pp. 100-102; C. PLAZZOTTA, *Bronzino's*, cit., pp. 261-262, n. x.

<sup>115</sup> Si veda C. PLAZZOTTA, *Bronzino's*, cit., pp. 261-262, n. xi.

alla Battiferri, al cui ritratto è invece destinata la parte centrale. Non è impossibile che nello strutturare il fascicolo l'artista abbia pensato al libro di rime della poetessa, che cumula nella parte centrale del suo canzoniere tutta la poesia di corrispondenza.

### *Fascicolo F*

Nei trenta sonetti che compongono il fascicolo F pittura e poesia tornano ad incontrarsi intorno alla figura di Laura Battiferri. Dopo il primo componimento d'amore – «Grazie ti rendo Amor nuove, e divine» (XCIV) – Bronzino presenta tre componimenti di Annibal Caro rivolti alla poetessa: «Donna, qual mi foss'io, qual mi sentissi» (XCV), «In voi mi trasformai, di voi vissi» (XCVI), «Miracoli d'Amor: in duo mi scissi» (XCVII). Attraverso di questi il pittore inizia una sorta di tenzone poetica, proponendone sei di sua mano con le medesime consonanze: «Fronde alma a cui d'ogni altra il vanto ascrissi» (XCVIII), «Onde non pur quant'io parlai nè scrissi» (XCIX), «Che farò, dunque? Hor se da tal partissi» (C), «Scema l'ardire, onde viltà fuggissi» (CI), «Beata man, per lo cui colpo aprissi» (CII), «Quant'io del cielo in lei doni scopri» (CIII). Tale inserto è singolare per un canzoniere del Cinquecento, poiché non era consuetudine inserire nelle proprie raccolte rime di altri autori che non fossero di corrispondenza. Bronzino vuole forse documentare il suo legame con il letterato marchigiano, con il quale, verosimilmente, non intratteneva rapporti tali da fornire l'occasione per una poesia di corrispondenza vera e propria. Questo gruppo di componimenti è annunciato da un'intestazione che ne indica l'unità tematica, che in questo fascicolo compare per la prima volta e che Bronzino utilizzerà di frequente per segnalare le rime in morte. Seguono «Breve è la vita e di travagli piena» (CIV), riflessione sui percorsi sbagliati che si possono scegliere in giovinezza e «Vaga certo e gentil, ma preda in breve» (CV). Quest'ultimo, nel quale si coglie un nuovo riferimento all'effigie della poetessa, apre ad una serie di sonetti costruiti intorno ad opere pittoriche: «Sopra una Pittura di una Venere», come annuncia la rubrica, è il «Poi, ch'in terra odio, e 'n Cielo Invidia e Ira» (CVI) e sul ritratto della poetessa «Bronzin, quella divin immagin viva» (CVII)<sup>116</sup> e «Né l'un né l'altro stil mio frale arriva» (CVIII)<sup>117</sup>, corrispondenza tra Gherardo Spini<sup>118</sup> e il pittore.

---

<sup>116</sup> Si veda C. PLAZZOTTA, *Bronzino's*, cit., pp. 261-262, n. xii.

<sup>117</sup> *Ivi*, n. xiii.

<sup>118</sup> Membro dell'Accademia Fiorentina e dell'Accademia del Disegno, Gherardo Spini è noto per la stesura di un *Trattato di Architettura* ispirato a Vitruvio e Alberti. Nato nel 1538, come si desume dalla lettura del suo testo, lo Spini era membro di una famiglia aristocratica di Firenze, dove studiò intorno agli anni Cinquanta del Cinquecento con Pietro Vettori. Lo Spini dovette essere un personaggio molto attivo della corte medicea, a giudicare dal numero di suoi componimenti presenti nelle principali miscellanee degli anni Sessanta. Suoi versi sono inserite tra quelle curate in occasione della morte di Eleonora di Toledo e dei suoi figli Giovanni e Garzia (1562), di Michelangelo (1564) e Benedetto Varchi (1565). Un'elenco completo è proposto da Carlo Milanese nella sua edizione del trattato di oreficeria e scultura di Benvenuto Cellini, del quale, secondo lo studioso, lo

I sonetti CIX, CX<sup>119</sup>, CXI e CXII sono destinati a “due soli” che ne guidano il cammino. Nel componimento numero CIX, questi due soli sembrano essere Cosimo de’ Medici e Benedetto Varchi, mentre in quelli successivi il letterato e la Battiferri. A quest’ultima sembrano dedicati i sonetti CXIII, CXIV<sup>120</sup>, CXVI, CXVII, CXVIII, sebbene solo nel CXIII e CXVII la Battiferri sia esplicitamente chiamata in causa, prima come “Laura” e poi come “Dafne”. Nel CXVII appare nelle vesti di “Fidia” il marito della poetessa, lo scultore Bartolomeo Ammannati<sup>121</sup>. Chiudono il fascicolo: «Voi che nel fior della sua verde etade» (CXX)<sup>122</sup> del Varchi e il «Tali e tante vid’io grazie adunate» (CXXI)<sup>123</sup> di Bronzino, versi in onore della vittoria sopra gli Ugonotti condotta da Lorenzo Lenzi ad Avignone, nei quali si ritorna a parlare di un ritratto del vescovo di Fermo<sup>124</sup> e i sonetti «Bronzin, da questa mia consunta spoglia» (CXXII) di Gherardo Spini e «Spina gentil, s’ il pianto e ’l sangue accoglia» (CXXIII) di Bronzino. Oggetto di quest’ultima corrispondenza pare essere nuovamente un ritratto di una donna, questa volta non della Battiferri tuttavia. La donna in questione, oggetto dell’amore dello Spini, è la poetessa bolognese Lucia Bertana<sup>125</sup>, con la quale il poeta

---

Spini avrebbe riveduto il testo. BENVENUTO CELLINI, *I trattati dell’oreficeria e della scultura*, a cura di Carlo Milanese, Firenze, Le Monnier, 1857, pp. XLVII-LV. L’intellettuale cura, inoltre, l’edizione del 1564 delle *Rime* di Giovanni della Casa e nel 1569, ultima notizia che lo riguarda, pubblica le *Annotazioni al Trattato dell’Astrolabio et del planisfero universale del R. P. Ignazio Danti*. Tre i componimenti inviati da Gherardo Spini a Bronzino: «Bronzin, quella divin immagin viva» (CVII), «Bronzin, da questa mia consunta spoglia» (CXXII), «Bronzino, il vago e fuggitivo piede» (CCXXIX). Sullo Spini si vedano: *Il disegno interrotto. Trattati medicei d’architettura*, a cura di Franco Borsi, Firenze, Gonnelli, 1980, I, pp. 13-30 e pp. 36-37; ZYGMUNT WAŻBIŃSKI, *L’accademia medicea del disegno a Firenze nel ’500: idea e istituzione*, I, Firenze, Olschki, 1987, pp. 215-234.

<sup>119</sup> È pubblicato senza commento in A. EMILIANI, *Il Bronzino*, cit., p. 100, n. VII.

<sup>120</sup> Si vedano: KIRKHAM, *Laura Battiferri*, cit., pp. 298-299, pp. 443-444, note 62-63. Pubblicato senza commento in A. EMILIANI, *Il Bronzino*, cit., p. 100, n. VIII, come il sonetto «Mentre che ne’ begli occhi Amor m’adesca» (CXV), *Ivi*, n. IX.

<sup>121</sup> La stessa poetessa nei suoi versi si rivolge al marito con l’appellativo di “Fidia”. Tra i tanti sonetti rivolti allo scultore dalla Battiferri, risolutivi, per l’attribuzione all’Ammannati del cosiddetto *Genio mediceo* di Palazzo Pitti, sono stati i componimenti: «Ride la dolce imago e tanta spira», «L’Ammannati gentil celebri e cante» «E guarda, e regge l’uno e l’altro polo». Si veda a proposito CLAUDIO PIZZORUSSO, *Mirone e Dafne. Su Bartolomeo Ammannati Scultore e Laura Battiferri*, «Artista», 2003, pp. 72-87.

<sup>122</sup> Si veda W.D. LÖHR, *‘e nuovi Omeri e Plati’*, cit., pp. 90-91, n. 1.1.

<sup>123</sup> *Ivi*, cit., p. 91, n. 1.2.

<sup>124</sup> Su questi sonetti si tornerà successivamente.

<sup>125</sup> Poche le informazioni su Lucia Bertana dell’Oro (1521-1567), poetessa di probabile origine bolognese, che entrò in contatto con l’ambiente fiorentino al principio degli anni Sessanta, grazie a Gherardo Spini. Mediante quest’ultimo, la Bertana ha modo di contattare Benedetto Varchi, a cui dedica un sonetto, come documenta una sua missiva al letterato del 20 settembre del 1561 (BNCF, Autografi Palatini, Varchi I 35). Sonetto da identificarsi con il «Come d’Apollo all’Alma sua sorella», conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze tra le carte varchiane (BNCF, *Filze Rinuccini 3*, fascicolo 5, c. 379v). Dal contenuto del componimento, nel quale la poetessa chiede a Varchi di essere la sua guida, si comprende che questi sono i primi versi inviatigli dalla donna. Segue a questo il sonetto dello Spini «Varchi, lei, che tentò l’ingiusto sdegno» (c. 380r), e i due sonetti in risposta di Varchi: «Donna, ch’al viso, à gl’atti, e à la favella» (c. 380v) e «Bench’io non sia di quel grande honor degno» (c. 381 r). Che il punto di contatto con Firenze fosse lo Spini, lo si comprende, inoltre, da una lettera inviata dalla Battiferri al Varchi (21 luglio 1561): «Mando a V. S. un sonetto, qual ho fatto per quella S.ra Lucia Bertana, che quello Spina mi ha tanto lodato» (*Lettere di Laura Battiferri Ammannati a Benedetto Varchi*,

intratteneva un rapporto amoroso di tipo platonico. A suggerire questa interpretazione è lo stesso Bronzino, che nei versi traccia un parallelismo tra la sua situazione con la poetessa urbinata, e quella dello Spini con la sua «Lucia».

### *Fascicolo G*

Quasi interamente all'amore è dedicato il fascicolo G, con diciassette componimenti<sup>126</sup> tra i quali si distingue la canzone «Candida, fresca e leve» (CXXXIII). Questo fascicolo sembra ancora tutto rivolto alla Battiferri, la cui identità si cela dietro «Dafne», «Laura», «L'aura», «l'alma fronda» o la «celeste pianta». Differiscono per tematica solo «Pien d'honesto, gentil, giusto desio» (CXXXIV)<sup>127</sup> e «Il mio cortese, honesto e raro pregio» (CXL): il primo è una riflessione spirituale che parte da una immagine sacra che Bronzino ha il compito di dipingere, il secondo torna verosimilmente sull'espulsione dall'accademia.

Cambiano totalmente registro i fascicoli H ed I, nei quali l'attenzione si sposta sui duchi di Firenze, in precedenza menzionati sporadicamente ed ora posti al centro di una corposa serie di versi encomiastici.

### *Fascicolo H*

Il fascicolo H presenta 13 componimenti, tra cui una canzone, interamente dedicati all'elogio di Cosimo ed Eleonora.

Il primo componimento «O sovr'ogni altro avventuroso giorno» (CXLI), come i numeri CXLIII e CXLIV, celebra la definitiva indipendenza di Firenze e dello stato mediceo, raggiunta nel corso del 1543, grazie al ritiro delle truppe imperiali ordinato da Carlo V. A questo avvenimento si riferisce esplicitamente la prima quartina del numero CLXI:

O sovr'ogn'altro avventuroso giorno  
Hoggi al Gran COSMO, il magnio CARLO, immano  
L'Impero del bel Fior l'honor Toscano  
Intero, ha posto, e sciolto d'ogn'intorno

---

a cura di Carlo Gargioli, Bologna, Romagnoli, 1879, pp. 45-46. p. 45). Documentata anche nell'epistolario di Annibal Caro, al quale scrive ponendosi come mediatrice nella contesa con il Castelvetro, della Bertana sono noti diversi componimenti, usciti a stampa in alcune miscellanee bolognesi degli anni Cinquanta. Si vedano a proposito: GIOVANNI FANTUZZI, *Notizie degli Scrittori Bolognesi*, tomo II, Bologna, Stamperia S. Tommaso d'Aquino, 1782, pp. 150-151; V. KIRKHAM, *Laura Battiferri*, cit., pp. 326-327, n. 12; GIROLAMO TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, tomo VII, parte III, Napoli, Giovanni Muccis, 1781, *ad indicem*.

<sup>126</sup> Per «Mentre ch'all'ombra d'un frondoso alloro» (CXXIV) si veda D. PARKER, *Bronzino*, cit., p. 62. «Morendo ardea, ma d'un ardor si grato» (CXXVIII), «Celeste pianta, che purgato e chiaro» (CXXXV) e «Quando l'imagin donna il pensier porta» (CXXXVIII) sono pubblicati senza commento in A. EMILIANI, *Il Bronzino*, cit., p. 101, nn. X, XI e XII. «Bell'alma e saggia e sovr'ogn'altra accorta» (CXXXVII) è pubblicato senza commento da Gabrielle Langdon prima in G. LANGDON, «Laura» for Cosimo, in *The cultural world of Eleonora di Toledo*, cit., p. 63 e poi in ID., *Medici women*, cit., p. 202.

<sup>127</sup> Si veda W.D. LÖHR, «e nuovi Omeri e Plati», cit., p. 98, n. 8.

All'elogio del duca – protratto nei sonetti CXLV<sup>128</sup>, CXLVI, CXLVII, CXLVIII e CXLIX – si intreccia quello della duchessa, nella canzone «Sì com'in Cielo, e 'nterra ogn'altra luce» (CL).

Il fine di commemorare la nomina cardinalizia di Giovanni – contrariamente a quanto sostenuto dalla Parker, che associa il componimento alla nascita del Medici<sup>129</sup> – ha invece «Angel' novello, Anima eletta, e pura» (CLI), come annunciato dalla rubrica «Nella creazione dell'Illustrissimo e Reverendissimo Cardinale Giovanni de' Medici», dove l'uso del termine «creazione» è riferito in senso stretto alla nomina cardinalizia, condotta dal pontefice attraverso la cosiddetta “bolla di creazione”. Tale interpretazione è suffragata dagli stessi versi:

Angel' novello, Anima eletta, e pura,  
Che 'n questo basso oscuro, e freddo limo  
Dal chiarissimo Ardor più alto, e primo  
Sei sceso, e fatto humana Creatura,

Gran cammino a fornir tremenda, e dura  
T'è dato impresa, e, com'io dritto estimo  
Della Terra, e del Ciel l'arbitrio primo  
A te s'aspetta anzi l'età matura:

Convienti, ancor, che 'n sì fiorita, e bella  
Stagion, seguir pensier maturi, e saggi,  
E d'honeste Virtù, l'animo ornare.

Piacer, del Mondo, e suoi torti viaggi  
Fuggire accorto, acciò, che giunto a quella  
Sede il ben fatto altrui possi insegnare

Nelle due quartine Bronzino allude alla nomina cardinalizia del giovane, cammino duro da seguire, impresa definita addirittura «tremenda e dura», e preannuncia – conferendo eco alle speranze nutrite da Cosimo per il suo secondo figlio maschio – la sua salita, in «età matura», al soglio pontificio, esplicitamente definito «arbitrio primo» della terra e del cielo. Le due terzine si strutturano invece come una sorta di consiglio per il giovane, invitandolo, nonostante la «fiorità e bella stagion» – Giovanni era difatti appena diciassettenne nel 1560 – a rifuggire i piaceri del mondo, e a seguire pensieri maturi e saggi, oltre che ad ornare il suo animo di oneste virtù, cosicché, raggiunta la «Sede» papale, possa essere da esempio per gli altri. I medesimi consigli sono rivolti al giovane da Pio IV in occasione del soggiorno romano

---

<sup>128</sup> È pubblicato senza commento in A. EMILIANI, *Il Bronzino*, cit., p. 102, n. XIII.

<sup>129</sup> D. PARKER, *Bronzino*, cit., p. 185, n. 11.

condotto da Giovanni a seguito della nomina cardinalizia. A proposito Vasari, che aveva seguito il Medici nella città pontificia, scrive a Don Vincenzo Borghini:

Sua Santjta gli parlo parecj parole amoreuolj, dimandandolj, se egli auea mai letta la lettera, che scrisse Lorenzo Vechjo a Leone, quando ando a Roma, confortandolo a studiare et imitare ali auj suoi;<sup>130</sup>

Lettera – quella inviata da Lorenzo il Magnifico al figlio Giovanni (futuro Leone X) in occasione del suo trasferimento a Roma, a seguito della nomina cardinalizia<sup>131</sup> – i cui contenuti dovevano essere noti all’artista, che in breve sembra fornire al giovane i medesimi consigli. Sembra chiaro, a questo punto, che il sonetto successivo «Colma le glorie tue famoso Padre» (CLII), la cui rubrica recita «Nella gita di Sua Signoria Illustrissima e Reverendissima a Roma», non si riferisce all’ingresso trionfale di Cosimo ed Eleonora a Roma alla fine del 1560, ma al viaggio, sopra accennato, di Giovanni e Vasari al principio dello stesso anno<sup>132</sup>. A sciogliere ogni dubbio sono sempre i versi del componimento:

Colma le glorie tue famoso Padre  
Col prezioso don del tuo gran Frate,  
Che ti da il Ciel, perché la nostra etate  
Fiorisca in te di sant’opre, e leggiadre.

E tu Sposa di Cristo eletta; e Madre  
De’ suoi fedeli, apri le braccia amate  
Al caro Figlio, e di gioia, e beltate  
Horna le guance, un tempo afflitte, e adre.

Questi il nobil, degl’Avi, e ’l giusto, e ’l saggio  
Del gran Parente ha seco, e ’l buono, e ’l bello  
Dell’alma, honesta, e chiara Genitrice.

E tal da Dio, suo proprio, aggiunto raggio,  
Che ben si può sperare un dì, per quello,  
Il Mondo più, che mai chiaro, e felice

Il sonetto non è di semplice interpretazione. Ad una prima lettura, deviati forse dalla rubricazione, si è tentati di riconoscere nel «padre» della prima quartina, e nella «madre» della seconda, Cosimo ed Eleonora, pensando anche al contesto del fascicolo, interamente dedicato ai duchi. Tuttavia, tale ipotesi – che in realtà non tornerebbe sin dall’inizio per la difficoltà di avanzare un’identificazione sensata per il «frate» (v.2) – è da subito smentita dall’uso, ai versi cinque e sei, delle’espressione “sposa eletta di Cristo e madre dei suoi

<sup>130</sup> G. VASARI, *Der Literarische*, cit., II, n. CCC, pp. 553-555:554. La lettera è datata al 29 di marzo.

<sup>131</sup> GUGLIELMO ROSCOE, *Vita di Lorenzo de’ Medici detto il Magnifico* (trad.it. Gaetano Mecherini), III, Pisa, Niccolò Capurro, 1816, pp. 159-165.

<sup>132</sup> L’intero viaggio è ben documentato nel carteggio vasariano, *Ivi*, pp. 545-568, lettere nn. CCXCVI-CCCX.

fedeli”, inequivocabilmente una perifrasi per indicare la Chiesa. A questo punto, per il nesso sintattico, e contenutistico, che lega le due quartine, il «famoso padre», non può che essere il pontefice e il «frate» Giovanni stesso, a seguito della nomina cardinalizia, “fratello nella fede” del Papa. Cosimo ed Eleonora fanno invece la loro comparsa nella prima terzina, e sono da riconoscere con «il gran parente» e la «genitrice». Individuate le parti in causa, il sonetto sembra sciogliersi coerentemente come un elogio a Giovanni, la cui nomina cardinalizia è avvertita, da Bronzino, quale momento di rinnovamento per l’intera cristianità: nella prima quartina il pittore invita il pontefice a colmarsi di gloria col dono prezioso della nomina cardinalizia di Giovanni, che Dio gli da, affinché, durante il suo pontificato (in te), il loro tempo fiorisca di opere sacre e leggiadre; nella seconda quartina l’invito è invece rivolto alla chiesa, perchè accolga il «caro» figlio, mandato per rinnovarla, metaforicamente per portare gioia “sulle guance afflitte”. L’elogio superbo del giovane Medici, si scioglie, più semplicemente, nelle terzine: questi ha la nobiltà degli antenati, la giustizia e la saggezza del padre, la bontà e la bellezza della madre e, in più, ha una virtù sua propria, donatagli da Dio. Quest’ultima è a tal punto ingente da spingere a sperare che un giorno il mondo intero – con la sua elezione alla cattedra di Pietro – avrebbe reso chiaro e felice.

Nell’intero fascicolo l’elogio della famiglia Medici e soprattutto di Cosimo è totalizzante: Bronzino esalta le qualità morali e militari del duca, quelle di uomo di governo e le scelte da lui operate in campo culturale, sottolineando il ruolo da lui giocato nella rinascita di Firenze, alla quale ha regalato una nuova età aurea. Nel componimento posto a chiusura di “H”, «Se ben di mille Palme, e mille accese» (CLIII), che la rubrica «Al Duca di Firenze e Siena» ci permette di collocare dopo il 3 luglio del 1557, sono proprio le virtù di Cosimo a spingerlo a promuovere nuove imprese e, nel caso specifico, un’“opra”:

Onde, come Pompei nuovi, et Nasoni  
 Per lui ’l Tirreno, e nuovi Omeri, e Plati  
 Vedrà ’l bel Arno, e girne al Cielo il vanto  
 Sì con Apelle i Dedali, e i Mironi  
 Tornare, e i Michelangeli, e i Donati  
 O sovr’ogn’altro eccelso Animo, e Santo (vv. 9-14)

A Don Luigi di Toledo, fratello di Eleonora, è destinato il sonetto «Signor’alto, e gentil, ch’al vivo Sole» (CXLII)<sup>133</sup>, al quale il pittore chiede di intercedere per la realizzazione di un ritratto di un personaggio illustre non menzionato. Il sonetto è sempre collegato al tema principale del fascicolo – l’indipendenza di Cosimo e di Firenze dalle truppe imperiale – ma il

<sup>133</sup> Si veda anche W.D. LÖHR, ‘e nuovi Omeri e Plati’, cit., p. 99, n. 9.

soggetto da ritrarre non può essere il duca, al quale l'artista poteva rivolgersi direttamente senza chiedere l'intercessione del cognato. Forse il pittore voleva realizzare un ritratto di Carlo V, o di Don Pedro di Toledo. Difficile comprendere a chi alluda Bronzino nella prima quartina:

Signor' alto, e gentil, ch'al vivo Sole  
Che dal nuovo Oriente in sì liet'hora  
Surse a dar luce, e vita a l'alma Flora  
Sete degno Fratel d'amore, e Prole

### *Fascicolo I*

Il fascicolo I presenta, come annuncia l'intestazione a carta 98r, le cosiddette «Tre canzoni Sorelle»<sup>134</sup>, sopra l'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Cosimo Medici Duca di Fiorenza e di Siena», che varranno all'artista la riammissione all'Accademia Fiorentina, decretata il 26 maggio 1566. A carta 109v si legge difatti una nota del censore e del console pro tempore dell'istituzione, Giovambattista Adriani e Leonardo Salviati, in cui si certificano le qualità letterarie dei componimenti, necessario lasciapassare per rientrare in seno all'accademia. La nota è datata tre giorni prima della sua riammissione:

Quelle III sorelle del Bronzino mi paiono tali che egli non meriti men lode di quelle di buon poeta, che delle belle e graziose sue figure nome di ottimo pittore e per adviso seli debbe ogni privilegio che soglia dare l'Accademia a tutti coloro, che di lei hanno ottimamente meritato. Et io così ne giudico, Giovan Batista di m. Marcello Adriani Marcellino censore, di XXIII di maggio 1566. Io Leonardo Salviati ecc. affermo come di sopra ecc.<sup>135</sup>

Come sostenuto da Tanturli, la data 1566 va intesa come possibile prova per collocare il solo fascicolo e non la raccolta nel suo insieme, poiché c'è la possibilità che a questa data i fascicoli non fossero rilegati<sup>136</sup>.

### *Fascicolo K*

Il fascicolo K è uno dei più complessi da analizzare e, come il numero M e il numero N, prevede un'aggiunta di fogli che ne mutano la consistenza oltre che la struttura. Mutamento verosimilmente previsto e voluto dal pittore, poiché i nuovi componimenti sono aggiunti in punti precisi e non cumulati alla fine del codice<sup>137</sup>.

---

<sup>134</sup> La prima di queste, «Mentr'abbonda di gioia e speme il core» (CLIV), è pubblicata senza commento in A. EMILIANI, *Il Bronzino*, cit., pp. 103-104.

<sup>135</sup> *Delle rime*, cit., BNCF, II. IX. 10, c. 109r.

<sup>136</sup> G. TANTURLI, *Formazione*, cit., p. 200.

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 204.



Inizialmente il fascicolo era un ternione (c.c. 111-116) dedicato a tematiche tristi e malinconiche, come se l'artista facesse un bilancio della sua vita. La delusione d'amore che caratterizza «Amor se nuovamente il pugno chiudi» (CLIX) e «Mentre, che nei miei danni Amore intendi» (CLXII), diventa quasi omnicomprensiva nei sonetti CLX e CLXI, nei quali Bronzino denuncia una situazione di stanchezza interiore e di delusione nei confronti della vita. Doveva difatti chiudere il fascicolo la canzone «A che dolersi ogn'hor, misera, e cieca» (CLXIV), dedicata alla morte, che il pittore sentiva già vicina, come sostenuto nel sonetto che la precede «Lunge non puote, omai, de' nostri danni» (CLXIV).

Come sostenuto da Tanturli, tale canzone doveva segnare in maniera netta la differenza tra le vite in rima e quelle in morte, composte dall'artista per amici e personaggi della corte medicea, come nel canzoniere di Petrarca (nel suo caso le rime sono in vita e in morte di madonna Laura) e nell'edizione delle rime del Bembo del 1548<sup>138</sup>. Dovevano poi seguire solo fascicoli di rime in morte: quello dedicato al Pontormo (L); a Luca Martini (M prima del suo ampliamento); a Elisabetta della Rovere, Lucrezia de' Medici e al padre della Battiferri (N prima del suo ampliamento); a Eleonora di Toledo, Giovanni e Garzia de' Medici (fascicolo O). Tuttavia K, come successivamente l'M e l'N, viene ampliato alterandone definitivamente la struttura e volgendo il suo significato in un'altra direzione.

Il fascicolo viene trasformato in un quaderno con l'aggiunta di un foglio che permette l'inserimento di due sonetti in apertura e di tre in chiusura: «Coppia, al cui gran valor non pur simile» (CLVII) dedicato a Cosimo ed Eleonora e «Tasso, ch'oltre l'ingegno accorto et presto» (CLVIII)<sup>139</sup> volto a elogiare l'artista, morto nel 1558; «Bronzino, ove sì dolce ombreggia, e suona» (CLXV)<sup>140</sup> di Benedetto Varchi a Bronzino, «L'alma pianta, che Giove quando tuona» (CLXVI) e «Ch'io cercai dove più 'l Nil risuona» (CLXVII), entrambi del pittore in risposta. Bronzino tenta quindi di smussare la netta distinzione tra rime in vita e in morte, secondo Tanturli impostando il fascicolo e parte della raccolta in maniera ciclica, alternando componimenti legati fondamentalmente a due temi: la morte e la gloria<sup>141</sup>.

Il primo componimento dedicato a Cosimo e ad Eleonora crea quindi continuità con il fascicolo precedente dedicato ai Medici, e quello al Tasso, da intendersi più come una celebrazione, anticiperebbe la canzone della morte e il nucleo centrale del fascicolo. Dopo la canzone della morte arriva invece la gloria, di Bronzino e di Lorenzo Lenzi nel sonetto di Varchi numerato CLXV, del letterato e del suo protetto nella doppia risposta dell'artista, i

---

<sup>138</sup> *Ivi*, pp. 207-208.

<sup>139</sup> Si veda sul sonetto A. BRONZINO, *I saltarelli*, cit., pp. 27-28.

<sup>140</sup> Si veda W.D. LÖHR, *'e nuovi Omeri e Plati'*, cit., pp. 91-92, n. 2.

<sup>141</sup> G. TANTURLI, *Formazione*, cit., p. 207.

sonetti CLXVI e CLXVII. Nel «Bronzino, ove sì dolce ombreggia, e suona» (CLXV) il letterato chiede al pittore di inneggiare al suo Lorenzo, attraverso la poesia e di mostrarne le fattezze attraverso la pittura. Non necessariamente il sonetto è legato al *Ritratto di Lorenzo Lenzi* di Castello Sforzesco e di conseguenza databile alla fine degli anni Trenta. È possibile sia più tardo e volto a spingere Bronzino alla realizzazione di un altro ritratto del suo diletto, come nel componimento «Voi, che nel fior della sua verde etate» (CXX).

### *Fascicolo L*

“L” è interamente dedicato alla morte del Pontormo, come specifica l’ intestazione presente alla carta 118<sup>142</sup>, e presenta diciannove sonetti, tra cui cinque di altri autori. I versi dedicati a Pontormo sono i più accorati e sentiti tra tutte le rime in morte presenti nella raccolta. Sebbene non trascuri l’elogio delle virtù del pittore – le cui lodi sono tessute in più componimenti (CLXX, CLXXIV, CLXXIV) e massimamente nel «Poi che la luce mia, da mille chiare» (CLXXXV)<sup>143</sup>, dove è ricordata la decorazione ad affresco del coro di San Lorenzo, ultima grande impresa del Carucci, i cui «soverchij studi» sembrano addirittura averlo condotto alla morte (v. 14) – quanto Bronzino esprime nei componimenti è, al disopra di tutto, il dolore infinito per la perdita di quello che considera «l’ Amico, e ’l Fratello/ Anzi ’l Padre, e ’l Maestro» (CLXXVI, vv. 12-13)<sup>144</sup>.

Il legame tra Pontormo e Bronzino, documentato ampiamente dalle fonti, era iniziato con il discepolato del più giovane presso il maestro a partire dalla fine degli anni Dieci del Cinquecento e si era evoluto nel tempo, divenendo sempre più intenso<sup>145</sup>. Un rapporto durato più di trent’anni confermato per il biennio 1554-1556 dal *Diario* di Pontormo<sup>146</sup>, al cui fianco Bronzino appare come amico fedelissimo, a condividere escursioni, pasti e soprattutto i momenti della malattia. La morte del Pontormo causa un senso di vuoto in Bronzino – arriva a definirsi una barca priva di governo in «Quando nell’alto mar, che non ha Riva» (CLXXXV) – che addirittura esplode in rimprovero nel sonetto «Amico Spirto al ciel Tornato d’onde» (CLXXXI):

---

<sup>142</sup> *Delle rime*, cit., BNCf, II. IX. 10, c. 118 («Nella Morte Di Maestro Jacopo da Pontormo Pittore»).

<sup>143</sup> Si veda D. PARKER, *Bronzino*, cit., pp. 75-76.

<sup>144</sup> Si veda inoltre sul sonetto *Ivi*, cit., pp. 72-73.

<sup>145</sup> Rapporto di discepolato che, come noto, Bronzino portò avanti sin quasi alla fine degli anni Trenta: al 1536 è difatti collocabile la sua collaborazione con Pontormo per la decorazione di una loggia della Villa medicea a Careggi, mentre al 1537 quella, sempre di una loggia, della Villa Medici a Castello. Si veda a proposito il racconto vasariano: G. VASARI, *Le vite*, cit., ed. Bettarini-Barocchi, V, p. 329.

<sup>146</sup> Il pittore è citato nel diario del Carucci 85 volte. Si veda JACOPO DA PONTORMO, *Diario*, codice Magliabechiano VIII 1490 della Biblioteca nazionale centrale di Firenze. Commentario al facsimile con edizione critica del testo a cura di Roberto Fedi; con una nota codicologica di Stefano Zamponi e una nota sui disegni di Elena Testaferrata, Roma, Salerno Editrice, 1996, p. 11, nota 10.

Com'hai sofferto, ohimè, lasciarmi all'Onde  
Nemiche in mezzo? e senza me divino  
Goderti Albergo? Al sommo Sol' vicino  
Pur vedi il tutto, e nulla ti s'asconde (vv. 5-8)

e poco più avanti nella seconda terzina:

Né suol Pietà soffrir, ch'Amico lassi  
L'altro nei lacci ond'ha ritratto il Piede  
Potendo aitarlo e sol libero passi (vv. 12-14)

Il dolore per la perdita del Carucci è condiviso con quelli che si devono considerare le due figure di riferimento dell'artista: Laura Battiferri e Benedetto Varchi. Proprio uno scambio di sonetti con quest'ultimo principia il fascicolo: «Bronzin, dove posso io fuggir, s'ancora» (CLXVIII) e «Io sono omai sì di me stesso fuora» (CLXIX)<sup>147</sup>. Alla Battiferri sono destinati «Mentre sepolto e di me stesso in bando» (CLXX)<sup>148</sup>, «Donna, ch'il secol nostro oscuro e vile» (CLXXII)<sup>149</sup>, «La notte ch'al mio duol principio diede» (CLXXIII), «S'al vostro alto valor, famosa pianta» (CLXXVII), «L'aura vostra alma, hor che 'l fier Borea ammorza» (CLXXIX). La poetessa risponde ai componimenti CLXX, CLXXVII e CLXXIX con «Se fermo è nel destin, che lacrimando» (CLXXI)<sup>150</sup>, «Al gran merto dell'alma eletta, e santa» (CLXXVIII) e «Bronzino in ciel l'alma beata luce» (CLXXX). Ancora infinito dolore per la perdita dell'amico il pittore esprime nei sonetti «Se quell'Ardor pien d'amorosa Fede» (CLXXXII) e «Da la sublime sua stellante Soglia» (CLXXXIII).

Conclude il fascicolo «Chiusa col Padre suo, sotto atra terra» (CLXXXVI) di Tommaso Porcacchi<sup>151</sup>. Il sonetto, sempre sulla morte del Carucci, più che un ricordo di quest'ultimo ha il fine di consolare Bronzino, le cui lodi sono tessute nella prima terzina, nella quale l'intellettuale lo innalza a «nuovo Pontormo», che vive dei suoi colori e delle sue orme:

Già vive, e lo so ben, de' suoi colori,

---

<sup>147</sup> Si veda D. PARKER, *Bronzino*, cit., pp. 71-72.

<sup>148</sup> Il sonetto è pubblicato nel 1560 all'interno del *Primo libro delle opere toscane* della Battiferri. Lo stesso vale per i sonetti: «S'al vostro alto valor famosa Pianta» (CLXXVII), «L'Aura vostr'alma, hor che 'l fier Borea ammorza» (CLXXIX), «Io giuro a voi per quella viva fronde» (CCLVIII). Si veda inoltre sul sonetto V. KIRKHAM, *Laura Battiferri*, cit., pp. 162-163, pp. 406-407, note 169, 170.

<sup>149</sup> Si veda D. PARKER, *Bronzino*, cit., pp. 73-74.

<sup>150</sup> Si veda V. KIRKHAM, *Laura Battiferri*, cit., pp. 162-163, pp. 406-407, note 171, 172.

<sup>151</sup> Ricordato essenzialmente per la sua edizione dell'*Orlando Furioso* del 1566, Tommaso Porcacchi fu un erudito della corte di Cosimo I. A partire dal 1556, anno in cui insieme a Lodovico Domenichi curò un'edizione delle opere di Virgilio, il Porcacchi iniziò una costante attività di pubblicazione, curando, nel corso degli anni, e la traduzione di testi classici latini, e la pubblicazione di opere contemporanee, tra queste le *Rime* e gli *Asolani* di Bembo e l'*Arcadia* del Sannazaro. Noti sono poi i suoi testi *L'isole più famose del mondo* e *Funerali antichi di diversi popoli et nazioni*. Si vedano: GIROLAMO GHILLINI, *Teatro di huomini letterati*, I, Venezia, Guerigli, 1647, p. 217; G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, cit., tomo VII, parte III, ad indicem.

De l'orme sua, nuovo PONTORMO eletto,  
A questo eguale, Apelle oggi a' migliori

Come il fascicolo precedente, il numero L termina con l'elogio del pittore, «Apelle oggi a' migliori» (v. 11), indicato come il diretto erede di Pontormo, evidenziando ancora di più questo stretto rapporto di filiazione che a Bronzino doveva essere a tal punto caro da non inserire la risposta al Porcacchi. Tale risposta, della quale non si ha effettivamente prova, è difficile pensare non fosse stata elaborata, conoscendo il valore che egli tributava alle sue amicizie con i letterati, che in tutti i modi tentava di coltivare e portare avanti.

### *Fascicolo M*

Come il fascicolo K, il fascicolo M è uno di quelli sul quale l'artista interviene a più riprese: inizialmente un quaderno costituito dalle carte 131-138, è ampliato prima con i due fogli formati dalle carte 129 e 140 e 130 e 139, poi col foglio formato dalle carte 128 e 141, pervenendo alla consistenza attuale di setternio. Non casualmente la segnatura M si ripete tre volte, alla carta 128, alla 129 e alla 131.

Il quaderno iniziale era dedicato esclusivamente alla morte di Luca Martini, come annuncia l'intestazione posta a carta 131<sup>152</sup>, e comprendeva 11 sonetti, di cui quattro di altri autori, e una sestina.

Il componimento di apertura «Non, che risalda assai più larga, e cupa» (CXCII) è meditato al fine di legare saldamente M ad L, unendo al dolore per la perdita di Luca Martini il ricordo per quella di Pontormo:

Poco ti parve, oimè, che d'una morte  
D'un colpo, d'un dolore, d'una ferita  
Morissi allhor, che 'l gran Pittor morio  
Poi, che d'un'altra ancor si cruda, e forte  
M'occidi! Anzi con doppia Morte in vita  
Serbi, spento il Puntormo, e 'l Martin mio (vv. 9-14)

Dopo il primo componimento, il pittore pone la corrispondenza con gli altri suoi amici, *in primis* quella intercorsa con Laura Battiferri attraverso i sonetti «Salutar pianta il tuo cortese, e saggio» (CXCIII)<sup>153</sup> e «Sterile Arbor son io, rozzo, e Salvaggio» (CXCIV) e poi quella con Benedetto Varchi, da quest'ultimo avviata con «L'ultimo dì, ch'esser venuto omai» (CXCIV) e seguita dalla risposta del pittore «La dura pena, che vince d'assai» (CXCVI). Entrambi i componimenti sono presenti rispettivamente alle pagine 31 e 66 nel manoscritto II. VIII. 130

<sup>152</sup> *Delle rime*, cit., BNCF, II. IX. 10, c. 131 («In Morte di M. Luca Martini»).

<sup>153</sup> Si veda D. PARKER, *Bronzino*, cit., pp. 63-65.

della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, intitolato *Cento sonetti sopra la morte di m. Luca Martini*, messo in piedi da Benedetto Varchi, amico di lunga data del Martini<sup>154</sup>.

Seguono il sonetto di Benvenuto Cellini<sup>155</sup> «Deh' mirabil Varchi, e voi Bronzino» (CXC VII) e la risposta del pittore «Non piange il divin Varchi alto Cellino» (CXC VIII). Snodo centrale di questa corrispondenza è l'appunto mosso dallo scultore al Varchi e alla sua cerchia – nominati tra questi oltre a Bronzino, la Battiferri e l'intagliatore Antonio di Rombolo detto Crocino – di piangere eccessivamente la scomparsa del Martini, come prima del Pontormo, non lasciando riposare in pace l'anima tornata a godere di Dio.

Terminano le rime di corrispondenza a proposito della morte del Martini i sonetti «Tanto m'afflige, e mi tormenta il Core» (CXC IX) dello scultore Stoldo Lorenzi<sup>156</sup> e la risposta di Bronzino «Che non piangiate in compagnia d' Amore» (CC). Era poi il pittore a concludere il fascicolo, così come l'aveva principiato, con il sonetto «Quanta havea il Ciel con ogni forza accolto» (CCI) e la sestina «Chi fia, che sperì, omai, che in terra Luca» (CCII).

Come già segnalato l'incremento del fascicolo ne muta la struttura che evolve in senso ciclico con l'alternanza di temi legati alla morte e alla gloria. In apertura Bronzino inserisce i due componimenti «Com'allegro ten vai godendo il frutto» (CLXXXVII) e «Di queste vaghe nostre ombre mortali» (CLXXXVIII), destinati a celebrare Niccolò Tribolo, scultore amico di Bronzino, venuto a mancare intorno al 1550. Attraverso questi due sonetti, utilizzati per sfumare il passaggio dal fascicolo L a quello M, Bronzino resta sul tema della morte ma anticipa quello della gloria, ampiamente trattato nei sonetti in questione e nella corrispondenza con il Cavalier Sellori, personaggio attualmente ignoto, che segue subito dopo.

Il Sellori con «Cingan le tempie a te saggio Bronzino» (CLXXXIX)<sup>157</sup> ripropone attraverso il topos del nuovo Apelle e nuovo Apollo un elogio di Bronzino fondato sulla sua duplice natura di artista/poeta, mentre, nella risposta «Non mio valor ma grazia di destino» (CXC)<sup>158</sup> il pittore tenta di sminuire i propri meriti attribuendoli piuttosto al destino e alla gentilezza del suo interlocutore.

---

<sup>154</sup> Sul rapporto tra Varchi e Martini si veda S. LO RE, *L'amico di Benedetto: Luca Martini*, in ID., *Politica e cultura*, cit., pp. 257-294.

<sup>155</sup> È lo stesso Cellini a ricordare la forte amicizia che lo legava a Luca Martini. BENVENUTO CELLINI, *La Vita*, a cura di Lorenzo Bellotto, Parma, Fondazione Pietro Bembo, 1996, p. 313, cap. LXXXVI («[...] il valente maestro Francesco da Montevarchi con grandissima virtù mi medicava, e ve lo aveva condotto il mio carissimo amico Luca Martini, il quale la maggior parte del giorno si stava meco.»). All'intellettuale, lo scultore dedica inoltre il componimento in terza rima «Chi vuol saper quant'è il valor de Dio», *Ivi*, pp. 453-463.

<sup>156</sup> Lo scultore scrisse per la morte dell'intellettuale un secondo sonetto, «Varchi divin, che con si dolci note», inviato a Benedetto Varchi e da quest'ultimo inserito nella raccolta dedicata al Martini. B. VARCHI, *Cento sonetti sopra la morte di m. Luca Martini*, BNCF, II. VIII. 140, p. 94.

<sup>157</sup> Si vedano: W.D. LÖHR, *'e nuovi Omeri e Plati'*, cit., p. 97, n. 7.1.; D. PARKER, *Bronzino*, cit., pp. 60-61.

<sup>158</sup> Si veda W.D. LÖHR, *'e nuovi Omeri e Plati'*, cit., pp. 97-98, n. 7.2.

Nuovamente di gloria tratta il sonetto «Sacra Minerva ogni tuo studio, ed arte» (CXCI), dedicato a Luca Martini, premesso al gruppo delle rime composte per la sua morte sopra descritte e, dopo di quest'ultime, ancora il medesimo tema ritorna nei due componimenti dedicati a Michelangelo – «O stupor di Natura, Angel eletto» (CCV) e «Come l'alto Michele Angel, con forte» (CCVI)<sup>159</sup> – e nel sonetto inviato a Bronzino da Antonio de' Bardi<sup>160</sup>, «Voi, che non men col vago e puro stile» (CCVII). Quest'ultimo è seguito dalla risposta dell'artista «Grazia a sommo saver, d'Anima Humile» (CCVIII). Nella proposta il giovane chiede a Bronzino «...l'erto di gloria, e salute/ Sentier mostrargli, ove raro hoggi Huom sale» (vv.13-14) e il pittore, nella risposta, trasferisce tali meriti a Benedetto Varchi:

Una voce, una mano, un lume diede  
A voi gloria, a me vita onde devute  
Son vostre lodi al sol VARCHI immortale (vv. 12-14)

Complesso a intendersi il sonetto «Fiume, che già verso il nativo Fonte» (CCIV), che precede quelli su Michelangelo e propone un pensiero del fiume Mugnone al Giordano, che tuttavia non sembra distaccarsi dal tema della gloria.

#### *Fascicolo N*

Il fascicolo N viene incrementato di quattro fogli rispetto alla concezione originale, pervenendo allo stato attuale di doppio quaderno. Il mutamento strutturale è simile a quello dei fascicoli K ed M. «Non siete voi, Signor, quel grande Arsiccio» (CCIX) del Bronzino e la risposta del letterato «Io sono certo Bronzin, quel vostro Arsiccio» (CCX) posti in apertura del fascicolo rompono l'andamento ciclico sinora descritto. I due sonetti presentano innanzitutto il letterato, per la prima volta apparso nel canzoniere, oltre che l'ammirazione, condivisa da entrambi per Laura Battiferri. Nel secondo scambio di componimenti, il tema della gloria ancora non è presente, anche se nel «Bronzin, se noi deviam de i doni alteri» (CCXI) Arsiccio spinge il pittore a ringraziare Dio che «... degl'eterni, e veri/ Fregi di gloria degni e trionfali/ Vi cinse....» (vv. 6-8). Nella risposta «Nobil Arsiccio i lunghi assalti, et

---

<sup>159</sup> Per i due sonetti dedicati al Buonarroti si veda D. PARKER, *Bronzino*, cit., pp. 91-96.

<sup>160</sup> Personaggio per il quale possiamo contare su pochissime informazioni, Antonio de' Bardi, di famiglia aristocratica, si accostò a Benedetto Varchi e a Bronzino verosimilmente tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Cinquecento. A lui dedica alcune righe Anton Maria Biscioni, che ricorda la sua attività di verseggiatore e segnala un manoscritto con suoi componimenti presso la Biblioteca dell'Annunziata. Oggetto di tali rime, d'ispirazione petrarchesca, è, secondo il Biscioni, Camilla Tebaldi, che l'erudito ricorda, insieme a Costanza da Somaia, ritratta nel *Cristo al limbo* di Bronzino. Si veda: A. M. BISCIONI, *Giunta*, cit., BNCF, IX, 70, p. 1085.

feri» (CCCXII), il pittore si riconosce l'unico merito di dedicarsi a opere meritevoli e non vili, nonostante sia sempre provato da una fortuna negativa.

La gloria è di Bronzino e di Filippo Peruzzi, personaggio ancora da identificare, nel successivo sonetto di Antonfrancesco Grazzini (Lasca) «Bronzin, che col giudizio, e col Pennello» (CCXIII)<sup>161</sup>, che attraverso un ritratto del giovane eseguito dal pittore coglie l'occasione per lodare entrambi: «Felici dunque voi, anzi beati/ Che mentre sì bell'opra al Mondo dura /Sarete sempre mai chiari, e lodati» (vv. 12-14). Nella risposta «Mentr'io Lasca gentil, meco favello» (CCXIV)<sup>162</sup> il pittore loda invece i versi del letterato, «L'eterno di voi inchiostro in ogni parte/ Chiaro pur mi farà viver con ello» (vv. 7-8), perché:

Vivon gli scritti, e muoion l'opre, o, fati  
Proprizij, e di Simone alta ventura  
Cui fur tai versi, o, veri, o, no cantati (vv. 12-14)

Con «Chi fia, miseri noi, che ne console» (CCXV)<sup>163</sup>, il cui *incipit* è simile alla sestina dedicata a Luca Martini che chiudeva originariamente il fascicolo M, ha avvio il nucleo di rime in morte dell'iniziale fascicolo N. Il componimento è il primo dedicato ai numerosi lutti che al principio degli anni Sessanta avrebbe colpito la famiglia Medici, divenendo inoltre occasione per ricordare la morte, avvenuta nel 1557, della prima figlia di Cosimo, Maria. A lei sembra difatti alludere la prima terzina:

Poco t'era, o ria Morte il primo Germe  
Il più bel Fiore, anzi l'aprir del Giorno  
Havere scelto, e scolorato, e spento? (vv. 9-11)

Al dolore per la scomparsa di Lucrezia de' Medici – oggetto del sonetto successivo «Nuova Angioletta, che, l'humano scarco» (CCXVI)<sup>164</sup> – si unisce quello per la perdita della Marchesa di Massa Elisabetta della Rovere e del padre di Laura Battiferri. Due i sonetti dedicati alla prima, entrambi destinati alla poetessa che della Marchesa di Massa era amica vicinissima, cinque al secondo: «Chi pianger più di me dee, sacra ed alma» (CCXVII); «Candidi eletti e fortunati sassi» (CCXVIII); «Quanto men del mortal più de l'eterno» (CCXIX)<sup>165</sup> alla Battiferri; «Sacro Damon, s'alla tua fiammetta terna» (CCXX)<sup>166</sup> al Varchi; «Lasso, chi fia che dal terren discerna» (CCXXI), del Varchi in risposta a Bronzino; «Fedele

<sup>161</sup> Si veda W.D. LÖHR, 'e nuovi Omeri e Plati', cit., pp. 92-93, n. 3.1.

<sup>162</sup> *Ivi*, n. 3.2.

<sup>163</sup> È pubblicato senza commento in G. LANGDON, *Medici women*, cit., p. 204.

<sup>164</sup> *Ivi*, p. 205.

<sup>165</sup> Si veda V. KIRKHAM, *Laura Battiferri*, cit., pp. 274-275, pp. 436, note 17, 18.

<sup>166</sup> *Ivi*, pp. 276-277, pp. 437, note 19, 20.

Alcon, come mirar vivendo» (CCXXII) a Piero della Stufa; «Io vidi, o sempre a me sacro e funesto» (CCXXIII); «Dove o, chiaro Damon, t'ascondi e quanto» (CCXXIV), sempre al Varchi. Le rime che compongono il fascicolo N originario furono quindi scritte all'incirca tra il 1561, anno in cui vennero a mancare sia Elisabetta della Rovere che il padre della Battiferri e il 1562, anno in cui morì Lucrezia de' Medici.

Ritorna ancora la gloria dopo le rime in morte, questa volta di Cellini, con il sonetto dedicato al Perseo «Giovin alter, ch'a Giove in aura pioggia» (CCXXV)<sup>167</sup>, pubblicato nel 1568 in *Poesie Toscane, et latine sopra il Perseo statua di bronzo, e il crocifisso statua di marmo fatte da messere Benvenuto Cellini*<sup>168</sup>. L'artista non vi inserisce però la risposta dello scultore, nota dalle sue rime<sup>169</sup>, né l'altro sonetto presente nella suddetta raccolta «Ardea Venere bella et lui ch'in pioggia»<sup>170</sup>, altro componimento noto dei quattro che il Cellini, nella sua *Vita*, dice inviatigli da Bronzino sul *Perseo*<sup>171</sup>. La gloria è del Varchi nei cinque componimenti che seguono, centrati intorno all'assenza del poeta da Firenze, in quel momento a Orvieto, come si desume dalla rubrica al secondo sonetto del gruppo (CCXXVII). Se il soggiorno orvietano è quello presso il Lenzi del 1555, questa data potrebbe costituire un termine di riferimento per i componimenti<sup>172</sup>. Nel sonetto che principia il gruppo «Tosto, che l'empio, et nuovo assalto scorsi» (CCXXVI), il pittore si trova oggetto di un nuovo assalto di

---

<sup>167</sup> Si veda D. PARKER, *Bronzino*, cit., pp. 88-91.

<sup>168</sup> *Passim*.

<sup>169</sup> BENVENUTO CELLINI, *Rime*, a cura di Vittorio Gatto, Roma, Archivio Guido Rizzi, 2001, pp. 117-118 («Scendi, Giove, dal ciel tra nube e pioggia/ pien d'aureo splendore, e quanto puoi/ mostrati bel ne i divin spirti tuoi/ per degna preda, e al ciel poi dolce poggia.// Al Bronzin, più divin ch'ogn'altro, appoggia/ ogni sua gloria; e quel già dato a noi./ rivedutoti in ciel, rendicel poi/ per ornarti il bel tempio, altare e loggia.//Ma vedi, se tu ami ancor la terra./ non cel tener: fa con le celesti ali/ torni, ch'a noi tua gran beltà dimostri.// Deh, Signore, esaudisci i preghi nostri,/e poi ogn'altra grazia in te riserra./ ch'è pavento non c'è di maggior mali»).

<sup>170</sup> *Ivi*, pp. 118-119 («Ardea Venere bella, e lui ch'in pioggia/ D'oro cangiasti, Amor, che tanto puoi./ Chiedeva; ond'egli a' dolci preghi tuoi/ Le scese in grembo, ov'ogni grazia poggia.// Ma come avvien s'a fuoco esca s'appoggia./ O qual di ne al sol, quaggiù fra noi/ S'accese e strusse al caldo seno, e poi/ Seco s'unio vie più che pietra il loggia.// Starete, disse, omai, Minerva, in terra;/ E fe' d'entrambi un sol giovin, ch'all'ali/ Ed al tronco Gorgon, Perseo dimostri.// E quinci appar divina agli occhi nostri/ L'opra, ch'il bene e la bellezza serra./ Suprema gloria de' tuoi dolci mali»).

<sup>171</sup> B. CELLINI, *La Vita*, cit., p.725 («quello che più mi fa baldanzoso si è stato, che quegli eccellenti uomini, che conoscono et che sono dell'arte, com'è 'l Bronzino pittore, questo uomo s'è affaticato e m'ha fatto quattro sonetti, dicendo le più iscelte e gloriose parole, che sia possibil di dire»).

<sup>172</sup> U. PIROTTI, *Benedetto Varchi*, cit., p. 50, nota 5. Nel corso del 1555, come ricorda Pirotti, Cosimo aveva smesso di pagare lo stipendio a Varchi, che lasciò Firenze per raggiungere il Lenzi – sempre pronto a soccorrerlo nei momenti di indigenza – prima a Bologna e poi ad Orvieto. Varchi dovette arrivare a Orvieto tra il 12 aprile e il 12 giugno del 1555, e fermarsi fino almeno al 18 luglio, come provano i riscontri documentari. Il 20 dicembre del 1554 Lenzi gli scrive per invitarlo, ma il letterato non doveva ancora essere lì il 12 aprile dell'anno successivo, quando proprio da Orvieto, nuovamente il Lenzi gli scrive insieme ad Annibal Caro (A. CECCHI, «Famose Frondi de cui santi honori...», un sonetto del Varchi e il Ritratto di Lorenzo Lenzi del Bronzino, «Artista», 2, 1990, pp. 8-19: 19, nota 46). Il 12 giugno il Varchi, si trova invece già con il suo allievo, come dimostra la dedica a Francesco de' Medici della prima parte dei suoi sonetti: «D'Orvieto la vigilia del *Corpus Domini* dell'anno MDLV» (GIULIANO TANTURLI, *Una gestazione e un parto gemellare: la prima e la seconda parte dei Sonetti di Benedetto Varchi*, «Italiq», 7, 2004, pp. 43-100: 45). Infine, sempre da Orvieto sono inviate due missive, ancora a Francesco, datate 2 e 18 luglio (B.VARCHI, *Lettere*, cit., pp. 163-168, nn. 92-93).



un'«adultera torma», in questo caso privo del «Sol» pronto a difenderlo. Dai sonetti successivi dedicati al Varchi a Orvieto «Varchi, che quasi chiara Fiamma e viva» (CCXXVII) e «La saetta d'Amor non privilegia» (CCXXVIII), si comprende che questo «Sol» di cui parla Bronzino è proprio il letterato di Firenze. Gherardo Spini, nel componimento successivo che inizia «Bronzino il vago, et fuggitivo Piede» (CCXXIX) si chiede, infatti, se il Varchi, indicato con la perifrasi «Che qui tanti formo di grazie pieni/ Alti Parnasi, et humidi Ippocreni» (vv. 2-3), si sia trasformato in una stella:

Se d'Ariadna haver può la corona  
Spazio sì degno, et la chioma gradita  
Di Berenice, e 'l Capo di Gorgona  
Ben giusta tema a sospettar m'invita  
Sì glorioso fin d'Alma, che dona  
Con divin canto a questo secol vita» (vv. 9-14)

Conclude il fascicolo – dopo «Quel Sol, ch'addoppio, omai, mi sana et fiede» (CCXXX), risposta di Bronzino allo Spini – uno scambio di sonetti tra l'artista e Antonio de' Bardi: apre quest'ultimo con «Bronzin, che non contento al primo honore» (CCXXXI), di cui sono trascritti solo i primi due versi e risponde il pittore con «S'ogn'altro lume avanza il primo albore» (CCXXXII). Come già in altri sonetti inviati all'artista, il giovane sembrerebbe lodarlo e ritenerlo meritevole di gloria, così suggerisce la risposta di Bronzino, che respinge l'elogio ricevuto spostandolo sul corrispondente:

A voi la Fronte vera gloria, e 'l seno  
Orneran veri merti: io come suole  
Chi a ragion teme a non pregiarmi inparo» (vv. 12-14).

### *Fascicolo O*

Il fascicolo O si mantiene tematicamente coerente con quanto annunciato dall'intestazione a carta 158r: «Nella Morte dell'Illustrissimo et Reverendissimo Cardinale GIOVANNI de' Medici et del Signor don GRAZIA et dell'Eccellentissima Signora LEONORA duchessa di Fiorenza, et Siena». Solo alla scomparsa di Eleonora di Toledo e dei figli Giovanni e Garzia, tutte cadute nell'anno 1562, sono difatti dedicati i tredici componimenti presenti in questo fascicolo, che non subisce alcun mutamento. Sono ben dodici quelli di mano di Bronzino (CCXXXIV-CCXLV<sup>173</sup>).

---

<sup>173</sup> Per il sonetto «Ed è pur vero? Hor questo è il ricompensò» (CCXLV) si veda D. PARKER, *Bronzino*, cit., pp. 77-78.

Ad aprire il fascicolo è però il componimento del Varchi «Esser morto più tosto, che guarito» (CCXXXII). Proprio la struttura del testo, che ricorda non solo la morte di Garzia a così breve distanza da quella di Giovanni ma annuncia quella di Eleonora, mettendone a conoscenza Bronzino (vv. 7-8), lo rende difatti adeguato a introdurre l'argomento. Tale sonetto di mano del Varchi creava un legame strutturale con il fascicolo N, quando era ancora dedicato solo a rime in morte, visto che quest'ultimo si concludeva proprio con un sonetto di Bronzino inviato a Varchi, la cui risposta non è riportata.

### *Fascicolo P*

Ancora di un Medici, in questo caso il duca, si occupa il fascicolo P, come recita l'intestazione posta a carta 166: «Nell'infermità dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signore il Signor Duca di Fiorenza e Siena». Come già sottolineato da Tanturli<sup>174</sup>, la malattia alla quale fanno riferimento i componimenti non è l'attacco apoplettico che colpì il duca nel febbraio del 1568, ma una malattia precedente relativa al 1563. Gli stessi componimenti sono, infatti, presenti in una piccola raccolta curata dal Varchi sull'argomento<sup>175</sup>, introdotta da una lettera dedicatoria a Fabio Mondragoni, quest'ultima datata «di Firenze il giorno di San Simone al MDLXIII», cioè il 28 ottobre 1563. I componimenti sono quindi anteriori a tale data ma successivi al 6 gennaio del 1563, giorno in cui Ferdinando de' Medici – citato nella canzone «Quanti già furo, ahi lasso» (CCXLVIII) come il «sacro Ernando» (v. 110) – fu ordinato cardinale. La malattia dovette essere gravissima al punto da far pensare alla morte, così si desume dalla disperazione e dalle preghiere espresse dal pittore nei primi due sonetti «Lasso, che 'l mio Duce infermo Languè» (CCXLVI) e «Vita del toscano honor, pietoso Figlio» (CCXLVII), destinato a Francesco de' Medici. Lo stesso tono connota la canzone già citata, nella cui stanza di commiato si intravede però una speranza di guarigione, poi confermata dall'ultimo sonetto dedicato all'argomento «Queste a te pure Agnelette, e vaghi Tori» (CCXLIX).

Il fascicolo si conclude con i versi scritti in occasione della morte di Michelangelo «Ben a voi solo, il primo Honore e solo» (CCL), destinato a Benedetto Varchi e stampato in *Poesie di diversi autori latine e volgari, fatte nella morte di Michel'Angelo Buonarroti*. Raccolta per Domenico Legati; In Fiorenza, Appresso Bartholomeo Sermatelli. MDLXIII, carta [A iii], oltre che in *Esequie del Divino Michelangelo Celebrate in Firenze dall'Accademia de Pittori*,

---

<sup>174</sup> G. TANTURLI, *Formazione*, cit., p. 200.

<sup>175</sup> BENEDETTO VARCHI, *Sopra l'infermità e guarigione dell'illustrissimo ed eccellentissimo Cosimo Medici duca di Firenze e Siena*, BNCF, *Filze Rinuccini 3*, fascicolo I, cc. 24 r-25r (tre sonetti); cc. 30r-34v (canzone). Il fascicolo presenta 49 componimenti, nella maggior parte dei casi di corrispondenza. Solo Lionardo Salviati e Bronzino, cui spetta il compito di chiudere la piccola raccolta, intervengono con rime indipendenti.

*Sculptori, et Architettori. Nella Chiesa di San Lorenzo il d'ì 28. Giugno MDLXIII.* In Firenze appresso i Giunti 1564. In realtà dedicatario dell'intero fascicolo rimane solo Cosimo, Bronzino rimanda al Varchi, difatti, il compito di elogiare il Buonarroti in occasione della sua morte<sup>176</sup>. Il fascicolo P chiude definitivamente la parte delle rime in morte nonostante le rime che contiene non siano proprio inerenti al tema, dal momento che il duca sopravvive alla forte malattia che lo aveva colpito. Tanturli, non a torto, propone di leggere la collocazione di questo fascicolo tra le rime in morte come un elogio superbo del duca, che al contrario degli altri personaggi vince la malattia tornando a nuova vita<sup>177</sup>.

### *Fascicolo Q*

Il fascicolo Q presenta due soli componimenti, i capitoli «Hor che voi siete, o mio Signore, andato» (CCLI) e «Quel geloso pensier, ch'al Cor v'è nato» (CCLII). Con il primo Bronzino si rivolge nuovamente al duca in viaggio verso Pietrasanta, tornando così a rime in vita. Tuttavia il componimento non è scritto col proposito di procedere esclusivamente all'elogio di Cosimo, quanto piuttosto di palesargli il suo stato di indigenza, al quale sperava egli avrebbe messo fine attraverso la commissione di alcune opere:

Intanto a voi verrà voglia di farmi  
Far, qualch'opra non vile, e non fia manco  
Vostra la gloria dell'honesto aitar mi  
Voi sapete Signor, ch'io non v'ho stanco  
Se non quand'il bisogno m'ha constretto  
E stimolato, e l'uno, e l'altro Fianco» (vv. 182-187)

I versi potrebbero essere databili prima della morte di Eleonora di Toledo (1562), visto che il componimento si conclude con una preghiera, rivolta dal pittore a Dio, affinché quest'ultimo conceda lunga vita al duca, alla sua consorte e alla sua illustre prole:

Qui supplicando all'alto Dio divino  
Ch'altezza, e stato, e lunga Vita, e sana  
Vi doni, e scampi d'ogni reo destino  
Insieme con la vostra sopr'humana  
Saggia, honesta, gentil, chiara Consorte  
E vostra Illustre Prole alta, e sovrana  
Resta aspettando un sì, che mi conforte (vv. 196-202)

---

<sup>176</sup> G. TANTURLI, *Formazione*, cit., pp. 208-209.

<sup>177</sup> *Ibidem*.

Il secondo componimento è invece amoroso ed è destinato ad una donna dubbiosa, alla quale il pittore intende confermare la sua devozione. Strano che Bronzino utilizzi la forma metrica del componimento in terza rima, da lui generalmente prediletta per la poesia in burla. È possibile che il fascicolo, almeno per un momento, fosse stato immaginato come quello conclusivo della raccolta, ispirandosi a Jacopo Sannazaro. La raccolta di rime del letterato partenopeo, uscita postuma nel 1530 con il titolo *Sonetti e canzoni*, si chiude difatti proprio con tre capitoli<sup>178</sup>.

### *Fascicolo R*

Risolve il manoscritto il fascicolo R, che presenta in tutto quattordici sonetti, di cui quattro di altri autori.

Sul piano tematico i componimenti propongono quasi una sintesi dell'intero canzoniere: rime di vita, gloria e morte. Come giustamente notato da Tanturli<sup>179</sup> i primi quattro – «Amor, senza fatal possente ansia» (CCLIII); «Folle garzon, che veramente imperi» (CCLIV); «Vano è certo il destre e la speme onde» (CCLV)<sup>180</sup>; «Tutta dentro di ferro e fuo di ghiaccio» (CCLVI)<sup>181</sup> – ruotano intorno al ghiaccio e al ferro e sono dedicati a Laura Battiferri, alla quale è poi esplicitamente indirizzato «Io giuro a voi per quella viva fronde» (CCLVIII). «Donna che nel mio cor seconda Face» (CCLVII)<sup>182</sup>, posto prima della corrispondenza, reintroduce il tema delle due donne, affrontato in alcuni componimenti d'amore posti all'inizio del manoscritto, concludendo nella seconda terzina con la dialettica tra vita e morte.

Con il già citato «Io giuro a voi per quella viva fronda» (CCLVIII)<sup>183</sup> inizia una nuova sezione di rime di corrispondenza tra Bronzino, Laura Battiferri, Benedetto Varchi e il prete dell'Asino (ignoto personaggio), volti a lodarsi reciprocamente, ma soprattutto a glorificare Bronzino per la sua doppia natura di pittore e poeta. Nel sonetto è Bronzino a iniziare definendo la Battiferri per valore superiore a Laura e Beatrice e per meriti poetici, forse a Dante e a Petrarca (vv. 12-14). La poetessa ricambia con «Sì come al Fonte hebb'io larghe e seconde» (CCLIX)<sup>184</sup>, lodandone le qualità di pittore e di poeta e sperando di vivere oltre la morte attraverso le sue opere:

---

<sup>178</sup> *Ibidem*.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

<sup>180</sup> Si vedano: V. KIRKHAM, *Laura Battiferri*, cit., pp. 298-299, p. 444, note 64-65; Pubblicato, senza commento in A. EMILIANI, *Il Bronzino*, cit., p. 102, n. XIV.

<sup>181</sup> Pubblicato senza commento in A. EMILIANI, *Il Bronzino*, cit., p. 102, n. XV.

<sup>182</sup> *Ivi*, n. XVI.

<sup>183</sup> Si vedano: V. KIRKHAM, *Dant's phantom*, cit., pp. 86-87; ID., *Laura Battiferri*, cit., pp. 174-175, p. 411, note 193, 194; D. PARKER, *Bronzino*, cit., pp. 62-63; C. PLAZZOTTA, *Bronzino's*, cit., pp. 261-262, n. xiv.

<sup>184</sup> Si vedano: V. KIRKHAM, *Laura Battiferri*, cit., pp. 174-175, p. 411, note 195, 196; C. PLAZZOTTA, *Bronzino's*, cit., pp. 261-262, n. xv.

Ma poiché 'n questa etate a voi sol lice  
Dar doppia vita altrui, perché non s'opra  
Per voi sì, ch'io con voi viva altrettanto? (vv. 12-14)

Nel successivo sonetto di Benedetto Varchi, «Nuova casta Ciprigna e nuovo Marte» (CCLX)<sup>185</sup>, «doppia eterna storia» è quella che Bronzino può realizzare, ritraendo Isabella de' Medici e suo marito Paolo Giordano Orsini:

I color vostri soli omai non rari  
E i chiari inchiostri mai non vedran Lete  
Ond'addoppio per Voi l'Arno si gloria» (vv. 12-14)

Complimento che Bronzino rimanda al letterato nella risposta «Quanto del vero, Amor, sovente, parte» (CCLXI):

Beltà divina, e vie più, che 'l Sol chiari  
Gesti sol voi ritrar voi sol potete  
Lodar cantando, e pareggiar di gloria» (vv. 12-14)<sup>186</sup>

Il sonetto successivo inviato dal Varchi, «D'ogni cosa rendiam grazie al Signor» (CCLXII)<sup>187</sup>, torna sulla doppia natura dell'artista definito «Sì grande Apelle, e non minore Apollo» (v. 10), dandone un'interpretazione in chiave più spirituale e facendo risalire tutte le sue doti a Dio. Il pittore risponde con «Ma ben nel farsi ogn'hor vile, e minore» (CCLXIII), riconoscendo i meriti di Dio, senza il quale non è possibile far nulla, ma pagando nuovamente il suo tributo al letterato:

Quanto vi deggio, o mia luce? ch'ardete  
Ben'hor del trino Ardore, e me scorgete  
Qual già in Parnaso, al Ciel di Collo in Collo? (vv. 12-14)

Sul rapporto tra natura e pittura è incentrata la corrispondenza tra il prete dell'Asino e l'artista. Il primo gli scrive con il «S'il vivo senso, o ver qualche parola» (CCLXIV)<sup>188</sup> – riferendosi, nello specifico, ancora ad un dipinto di Bronzino del quale tuttavia non si riesce a cogliere il soggetto – il secondo risponde con «Non pur Natura il senso, e la parola»

---

<sup>185</sup> Si veda W.D. LÖHR, *'e nuovi Omeri e Plati'*, cit., p. 94, n. 4.1.

<sup>186</sup> *Ivi*, pp. 94-95, n. 4.2.

<sup>187</sup> *Ivi*, p. 95, n. 5.

<sup>188</sup> *Ivi*, pp. 95-96, n. 6.1.

(CCLXV)<sup>189</sup>. Da parte del prete dell'Asino arrivano puntualmente gli elogi per il pittore, concludendo con il verso «Dal divin Bronzo, è vinta la Natura» (v. 14).

L'ignoto personaggio indicato con il generico titolo di «prete dell'asino», che recentemente si è ipotizzato non sia altro che lo stesso Varchi<sup>190</sup>, andrebbe verosimilmente identificato con Don Bartolomeo da Bagnacavallo, priore del monastero degli Angeli. Personaggio per noi sconosciuto, ma presente nella raccolta varchiana dedicata a Luca Martini. Che il personaggio non sia lo stesso letterato lo si comprende dal sonetto, inviato da Varchi a Bronzino e presente anche nel canzoniere di quest'ultimo, «L'ultimo dì, ch'esser venuto omai»:

L'ultimo dì, ch'esser venuto omai  
Per me dovea più volte, e da vicino  
O non molto lontan, caro BRONZINO  
Tanti ogn'hor provo nuovi affanni, e guai,  
Ed io, che lieto in fin qui l'aspettai  
Certo son'hor, non già tristo indovino,  
Ch'esser col mio bel GIULIO, e 'l buon MARTINO  
Desìo più caldo, e maggior ho, che mai;  
Perché sovente a quell'altezza verde  
Mio Cor, cui dopo l'Asinaro honora  
Lieto la vista desiosa volve  
Quivi dich'io dove tanto si perde  
Del Volgo farò io lunga dimora  
Quando sarò trite ossa, poca polve

Nella prima terzina, segnando, a parere di chi scrive, un rimando interno alla raccolta, Varchi, apostrofa, nel momento in cui si riferisce al suo cuore, «cui dopo l'Asinaro honora», rimandando ad un componimento successivo di mano di tale «Asinaro», che avrebbe parlato del suo cuore. Proprio con il su citato Don Bartolomeo da Bagnacavallo avviene difatti uno scambio di versi sul cuore del letterato. Quest'ultimo gli scrive:

Deh non prendete cura, e non vi caglia  
Del mio gran duol, che si mi rode, e rugge  
Il cor, che quasi irato Leon rugge  
PADRE, la cui pietà null'altra agguaglia<sup>191</sup>

e il priore gli risponde:

---

<sup>189</sup> *Ivi*, pp. 96-97, n. 6.2.

<sup>190</sup> M. ROSSI, «...quella naturalità...», in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 179

<sup>191</sup> B. VARCHI, *Cento sonetti*, cit., BNCF, II. VIII. 140, p. 37 («Deh non prendete cura, e non vi caglia/ Del mio gran duol, che si mi rode, e rugge/ Il cor, che quasi irato Leon rugge/ PADRE, la cui pietà null'altra agguaglia./ Ben sapeva io, che come fuoco paglia,/ Così la nostra vita un punto strugge./ E che 'l tempo assai più, che Damma fugge/ E null'è poi, che ricoverando vaglia:// Ma non sapeva io già, che l'Altrui morte/ Via piu dolesse, che la propria, e pure/ Morrei, purchè visse il buon MARTINO.// Spenta la Luce Mia, qual Vespertino/ Augel, fuggo ogn'altro Lume, e corte/ Prego sien l'hore mie' si meste, e scure»).

Poi, ch 'n Marmo si saldo non s'intaglia  
Di quel, ch'è vostro cor, c'hoggi si strugge,  
E qual Toro d'Amor ferito mugge,  
Nell'Alma mia, che 'l vostro lume abbaglia<sup>192</sup>

Sebbene Don Bartolomeo non sia chiaramente appellato come «prete dell'Asino», convince a sostenere questa ipotesi, che i due sonetti siano gli unici nella raccolta che abbiano come oggetto il cuore di Varchi. In più, al fine di creare un ulteriore rimando tra i testi, Varchi inserisce la risposta di Bronzino e quella del priore consecutivamente, nonostante nella prima parte della raccolta le due proposte non fossero attigue. È possibile che tale Don Bartolomeo fosse il priore del Monastero dell'Ordine de' Serviti che aveva sede proprio sul Monte Senario<sup>193</sup>, luogo tanto cantato dal letterato perché legato all'incontro con Lorenzo Lenzi. L'appellativo «Asinaro» parrebbe derivare proprio dal nome del monte, noto nel Cinquecento, come attestato inoltre da Vasari, quale «Monte Asino»<sup>194</sup>, da qui la formula presente nel canzoniere di Bronzino di «prete dell'Asino».

Tornando alla morte, conclude il fascicolo, come l'intero canzoniere, il sonetto di Bronzino «Mentre mi doglio e disdegnoso a vile» (CCLXVI), risposta ad uno di Varchi sulla scomparsa, avvenuta nel 1565, di Bernardo di Palla Rucellai<sup>195</sup>, annunciato dalla rubrica ma mai trascritto. Il sonetto del pittore, come la proposta di Varchi «Se 'l secondo di voi, ma primo stile»<sup>196</sup>, si ritrovano all'interno di un fascicolo delle *Filze Rinuccini* della Biblioteca Nazionale di Firenze. Fascicolo che presenta componimenti vari del letterato, nel suo nucleo

---

<sup>192</sup> *Ivi*, p. 67 («Poi, ch 'n Marmo si saldo non s'intaglia/ Di quel, ch'è vostro cor, c'hoggi si strugge,/E qual Toro d'Amor ferito mugge,/ Nell'Alma mia, che 'l vostro lume abbaglia.// Che meraviglia se lei tanto assaglia/ Il pianger vostro? e temo non adhugge/ Ombra crudele Voi, dove rifugge/ Sempre? ne 'l buon MARTIN se ne prevaglia?// Se cittadin della superna corte/ Lui San fatto fra mille anime pure?/ Sua ventura, suo merto, e suo destino,// Col pianger no, ma col cantar divino/ Vostro, del Tempio apritegli le porte/ Dove si vive nell'età future»).

<sup>193</sup> Poche le informazioni sull'attività del monastero nel corso del Cinquecento. Dopo un terremoto che colpì la struttura nel 1530, l'ordine, che contava sin dal Duecento un numero cospicuo di presenze, andò parzialmente abbandonando la struttura. Nel 1560 si contavano solo sei frati, rimasti a tutelare la chiesa. Si veda a proposito *Il monastero di Montesenario*, s.a., Prato, Giacchetti, 1876, pp. 126-151: 151.

<sup>194</sup> G. VASARI, *Le vite*, cit., ed. Bettarini-Barocchi, V, p. 212. Una statua del monte Asino è citata tra quelle progettate dal Tribolo per la Villa medicea di Castello.

<sup>195</sup> LUIGI PASSERINI, *Genealogia e storia della famiglia Rucellai*, Firenze, Tipi di M. Cellini e C., 1861, p. 146.

<sup>196</sup> B. VARCHI, *Poesie varie*, BNCF, *Filze Rinuccini* 3, fascicolo 2, c. 59r («Se 'l secondo di voi, ma primo stile/ Bronzin, non dammi à si grand'uopo aita;/ Tosto sarà della mia stanca vita/ Troncato il fil si debile, e sottile// Ed io altro non chero, che dal vile/ Secol nostro, e malvagio far partita;/ Poi che quella di me parte ha rapita,/ Ch'è la miglior; che tien sempre uno stile//Quand'era più felice, e più gagliardo,/ E di frutto maggior, che fosse mai/ Chiuse gl'occhi per sempre il buon Bernardo./ E ne lasciò con otto figli in guai/ La sua cara consorte; ond'io tutto ardo/ Di sdegno, e di pietà: ne moro ormai?»). La risposta dell'artista è a c. 64r.

principale destinati alla morte del Rucellai, per il quale, verosimilmente, Varchi stava progettando una miscellanea di rime in morte<sup>197</sup>.

\*\*\*\*\*

Analizzati il contenuto e la struttura dei singoli fascicoli che lo compongono, la genesi del manoscritto appare in parte più chiara. Inizialmente pensato come un canzoniere sul modello petrarchesco e bembesco – così suggerisce la dicitura “libro primo” del titolo, oltre che la presenza di un sonetto di *incipit* – il testo si scioglie con componimenti privi di rubriche, nessuna corrispondenza poetica e versi sostanzialmente dedicati all’alloro/poesia e all’amore. È verosimile che il pittore volesse raccogliere in un secondo libro le rime di corrispondenza, così come operato dal Varchi, i cui sonetti furono stampati in due mandate, nel 1555 e nel 1557, seguendo questa distinzione.

Tale proposito sembra rientrare già nel fascicolo C, frutto di un momento di transizione nel quale l’artista sceglie di integrare la poesia di corrispondenza nel manoscritto ma senza aver deciso secondo quale criterio disporla. Da questo dipenderebbe l’organizzazione confusa che connota la corrispondenza con Benedetto Varchi presente in questo fascicolo, caratterizzata da uso non costante della rubricazione e segnata dalla mancanza di alcune rime, che sono al contrario presenti nella raccolta del letterato. Non è tuttavia da escludere, qualora il fascicolo fosse stato costruito dopo la pubblicazione della seconda parte dei sonetti di Varchi, che il pittore non volesse ripeterne la stessa articolazione. Nel fascicolo E, il primo che ripropone sonetti di corrispondenza dopo C, questa è invece meglio articolata: presenti le rubriche che annunciano autore e destinatario, inoltre proposte e risposte sono ordinate in modo tale da affiancarsi, con la prime sul verso della carta precedente e la seconde sul recto della successiva. Il pittore prevede quindi, ad un dato momento, di unire i suoi componimenti alla poesia di corrispondenza, proposito che era pure del Varchi prima che vi rinunciassero a causa dell’enorme mole di sonetti<sup>198</sup>.

---

<sup>197</sup> Tra i vari sonetti presenti in questo fascicolo, che io sappia inedito, interessante è quello dedicato a Raffaello di Montelupo, nel quale il letterato inneggia alla sua maestria quale scultore in marmo e in bronzo. *Ivi*, («Quella, che ’n voi bontà quasi infinita/ Amai nel vostro, e mio giovanil fiore./ E quella non di lei virtù minore/ Di dare à i bronzi moto, à i marmi vita;// Di giorno in giorno in voi col tempo è gita/ Crescendo sì, che quella il primo honore;/ Quest’ha il secondo: et vi nasce, & vi muore/ Il sol, vostro valor doppio s’addita// Ond’io, quantunque pianga afflitto, & egro/ Con otto figli, e sua chiara consorte/ Del mio buon RUCELLAIO mio l’acerba morte:// Nondimen meco ognor se non allegro,/ certo del mio dolor fatto più forte/ Quanto posso, e so ‘l più, con voi m’allegro»).

<sup>198</sup> Su questo argomento si veda G. TANTURLI, *Una gestazione e un parto gemellare*, cit.



Probabilmente anche i fascicoli con le rime in morte dovevano inizialmente costituire un libro indipendente. Come notato da Tanturli<sup>199</sup>, la lettera L posta sul primo foglio del fascicolo è difatti riscritta su una precedente A abrasa. Proposito rientrato subito, visto che casi simili non si verificano per i fascicoli che seguono. Non possono considerarsi rime in morte quelle dedicate a Cristofano Allori, collocate nei fascicoli A e B, senza rubriche e integrate con gli altri versi come a far parte delle rime che riguardano la vita dell'artista.

Il disegno della raccolta muta quindi più volte. Prima che i fascicoli K, M e N venissero ampliati il manoscritto doveva essere strutturato più chiaramente, diviso in due parti: una prima formata dai fascicoli A, B, C, D, E, F, G, H, I, che potremmo definire di rime in vita e una seconda di rime in morte con i fascicoli L, M, N. Le due parti erano distinte nettamente dalla canzone «A che dolersi ogn'hor, misera e cieca» (CLXIV), posta a chiusura di K.

La raccolta non doveva essere del tutto chiusa quando nuovi interventi vengono apportati, molto probabilmente dallo stesso artista, considerato che la scrittura differisce dal copista di riferimento che fino a quel momento aveva curato la trascrizione. Se le aggiunte avessero previsto solo i fascicoli O, P, e Q – il primo sulla morte di Eleonora di Toledo e dei figli Giovanni e Garzia, il secondo sulla malattia che aveva colpito il duca nel 1563 e il terzo con due capitoli dedicati l'uno al duca l'altro all'amore – la raccolta avrebbe mantenuto una sua coerenza in questo senso. O e P sarebbero, con le dovute interpretazioni del secondo, in modo corretto nelle rime in morte e Q avrebbe fornito la conclusione ispirandosi al Sannazaro. Ma gli interventi che l'artista apporta a K, M ed N alterano nuovamente la struttura della raccolta che, come proposto da Tanturli, con le modifiche si profila intervallando le rime in morte con rime sulla gloria, seguendo un disegno ciclico che ricorda i *Trionfi* di Petrarca<sup>200</sup>.

Tale andamento è però smentito dal finale fascicolo R, nel quale ritornano temi legati alla vita, alternati alla morte e alla gloria, seguendo la struttura dell'intera raccolta e che parrebbe costituire un nuovo inizio piuttosto che una conclusione. Non possiamo sapere quali altri interventi avrebbe dovuto ricevere il manoscritto, visto che l'artista smette di lavorarci intorno al 1566. A questa data dovette fermarsi l'elaborazione del manoscritto, vista l'assenza dei componimenti scritti in occasione della morte di Benedetto Varchi e presenti nella raccolta *Componimenti Latini ... Nella morte di m. Benedetto Varchi*<sup>201</sup>, curata da Piero della Stufa.

In uno solo canzoniere il pittore assimila quindi la sua poesia d'amore a quella di corrispondenza e alle rime in morte, questo ne complica la struttura, che pare profilarsi in corso d'opera ispirandosi a più modelli di riferimento, non sempre conciliabili tra loro. Come

---

<sup>199</sup> G. TANTURLI, *Formazione*, cit., p. 207.

<sup>200</sup> *Ivi*, p. 213.

<sup>201</sup> *Passim*.

già detto, Varchi sceglie di destinare ad una pubblicazione indipendente la poesia di corrispondenza, mentre le rime del Bembo solo nell'edizione postuma del 1548 avrebbero presentato anche rime in morte. Le ragioni di un disegno così articolato, andranno rintracciate comprendendo il valore e la finalità che Bronzino attribuiva alla sua poesia grave e lo scopo che doveva raggiungere l'eventuale stampa del canzoniere.

Contrariamente a quanto sostenuto da Bronzino nel sonetto di *incipit*, la raccolta non propone componimenti giovanili. Ripercorrendo difatti la cronologia delle rime che è possibile datare, emerge che un gruppo di questi sono databili a partire degli anni Quaranta, altri agli anni Cinquanta e un numero cospicuo agli anni Sessanta.

La canzone «Poi che dal fido e riposato albergo» (XI) del fascicolo A si riferisce all'espulsione di Bronzino dall'Accademia fiorentina del 1547, così come «Pietà mi stringe, e con sì giusti Pregghi» (XXII) del fascicolo B e verosimilmente il sonetto «In questa selva, ove con dolci lai» (XXX) di C, oltre ai LX, LXI, LXII, LXIII, LXIV di D. Alle polemiche accademiche allude la corrispondenza con Benedetto Varchi (XXXVIII-XLIV) di C, collocabile agli anni 1546-1547.

Dopo il 1555, anno in cui Laura Battiferri arriva a Firenze, andrebbe posta la ballata «O sia negletto od irto» (L) di D, che a lei pare riferirsi come buona parte delle rime di questo fascicolo. Lo stesso vale per le rime di E, F e G, quasi interamente dedicate alla poetessa urbinata e alla sua effigie. Il sonetto «Angel' novello, Anima eletta, e pura» (CLI) di H, volto a esaltare la nomina cardinalizia di Giovanni va quindi collocato al 1560, come il successivo «Colma le glorie tue famoso padre» (CLII). Al 1543 circa i componimenti di H «O sovr'ogni altro avventuroso giorno» (CXLI), «Risorgi, alma divina e sola face» (CXLIII) e «Quant'io meno il credea più lieta miro» (CXLIV) riferiti alla partenza delle truppe di Carlo V da Firenze. Le tre canzoni sorelle (CLIV, CLV, CLVI) contenute in I sicuramente sono antecedenti al 1566, visto la nota già citata e posta in basso alla carta 109v, ma successive al 1557, anno in cui Cosimo diviene duca di Siena, come è detto nell'intestazione che annuncia le tre a carta 98 r. Lo stesso vale per il «Se ben di mille Palme, e mille accese» (CLIII) di H. Le rime di L sono collocabile dopo il 1557, anno della morte del Pontormo; quelle di M originario dopo il 1560, anno della morte del Martini; quelle di N originario al 1561-1562, anno della morte di Lucrezia de' Medici, di Elisabetta della Rovere e del padre della Battiferri; quelle di O al 1562, anno della morte dei tre Medici; quelle di P al 1563, anno della malattia di Cosimo.

Più complicato valutare le aggiunte a K, M, N. Dopo il 1550 vanno collocati «Com'allegro ten vai godendo il frutto» (CLXXXVII) e «Di queste vaghe nostre ombre mortali»

(CLXXXVIII), finalizzati a celebrare Tribolo, dopo il 1558 «Tasso, ch'oltre l'ingegno accorto et presto» (CLVIII). Sempre alla seconda metà degli anni Cinquanta potrebbe essere legata la corrispondenza con Arsiccio Intronato che inaugura il fascicolo N – certamente anteriore al 1559, anno della morte del letterato – probabilmente condotta attraverso la Battiferri, nel 1560 ammessa all'Accademia degli Intronati di Siena. Lo stesso vale per le corrispondenze con Gherardo Spini e Antonio de' Bardi che dovevano essere molto più giovani dell'artista. Tra il 1553 e il 1568 va collocato «Giovin alter, ch'a Giove in aura pioggia» (CCXXV) dedicato al Perseo, al 1564 «Ben a voi solo, il primo Honore e solo» (CCL) dedicato a Michelangelo, al 1555 i sonetti «Varchi, che quasi chiara Fiamma, e viva» (CXXVII) e «La saetta d'Amor non privilegia» (CXXVIII), destinati a Varchi a Orvieto. Al 1562 va posto il sonetto «Voi che nel fior della sua verde etate» (CXX) del fascicolo R perché riferito alla battaglia avignonese di Lorenzo Lenzi e al 1565 quello in morte di Bernardo di Palla Rucellai nello stesso fascicolo.

Quanto emerge dalla cronologia delle rime è che Bronzino inizia a dedicarsi, in maniera consistente, alla poesia seria dopo l'espulsione del 1547, nel tentativo, a mio parere, di raggiungere quella fama di letterato che gli avrebbe nuovamente dischiuso le porte dell'accademia. Passaporto che certamente non poteva fornirgli la poesia in burla, sottovalutata dalla cultura elitaria e che non aveva fermato Gelli, Giambullari e Bartoli nell'espellere, sempre nel 1547, Antonfrancesco Grazzini e Pietro Aretino. In questo senso non andranno fraintese le parole espresse da Benedetto Varchi, a proposito della poesia bernesca, nell'*Ercolano*<sup>202</sup>:

VARCHI: ... nelle maniere nobili, ciò è nella prima e nell'ultima delle sette, possono i forestieri così bene scrivere, e meglio, come i Fiorentini, secondo la dottrina e l'esercizio di ciascuno [...] ma nell'altre cinque maniere non già. E che ciò sia vero ponete mente che differenza sia dal Capitoli fatti da' Fiorentini, massimamente dal Bernia, che ne fu trovatore, e da Messer Giovanni della Casa, a quelli composti dagli altri di diverse nazioni, che veramente potrete dire quelli essere stati fatti, e questi composti. CONTE: i Capitoli del Mauro e quegli d'alcuni altri sono pure tenuti molto dotti e molto begli. VARCHI: Già non si biasimano per altro, se non perché sono troppo dotti e troppo begli: e in somma non hanno quella naturalità e fiorentinità, per dir così, la quale a quella sorta di componimenti si richiede<sup>203</sup>

La storia della poesia burlesca tracciata dal letterato nel suo dialogo non è finalizzata a sostenere per questa una dignità pari alla poesia lirica. L'essenza del brano è piuttosto costituito, ancora una volta, dalla rivendicazione del primato fiorentino nella lingua volgare. In questo genere, sostiene faziosamente il letterato, sono i fiorentini a primeggiare, anche

<sup>202</sup> S. PASTI in C. STRINATI, *Bronzino*, cit., pp. 206-207.

<sup>203</sup> B. VARCHI, *L'Ercolano*, in *Opere*, cit., II, pp. 7-207: 123-124.

perché il suo «trovatore», lo sottolinea con orgoglio, è Francesco Berni. Se si considera la sterminata produzione poetica varchiana – la cui mole ancora oggi rende difficile fare un punto della situazione sull'argomento – non casualmente la poesia burlesca trova pochissimo spazio. La poesia burlesca, che florida aveva proliferato nel corso del quarto e quinto decennio del Cinquecento, era ormai anche a Firenze un genere minore, spazzato via dal dilagante bembismo ortodosso, accolto dallo stesso Varchi e da tutto il suo gruppo di amici. In questo senso l'Accademia Fiorentina – nello stesso momento in cui assurge a istituzione di rappresentanza delle lettere fiorentine superando la precedente, e meno rappresentativa, Accademia degli Umidi – era luogo di letture dantesche e petrarchesche, di studio dei testi classici latini e greci, dove non c'era più spazio per la poesia bernesca e i poeti burleschi subirono una progressiva emarginazione fino al loro definitivo allontanamento nel 1547<sup>204</sup>.

Bronzino fa i conti con tale situazione e modella i contenuti del suo canzoniere in una direzione ben precisa, distinguendosi anche rispetto ad altri poeti lirici. Stranamente per un canzoniere del Cinquecento poco spazio è riservato alla poesia d'amore e i primi fascicoli sono in buona parte destinati all'alloro, al tentativo di ascendere al Parnaso, alla delusione per l'espulsione dall'Accademia, alle polemiche nate in seno ad essa. La poesia diviene inoltre un modo per coltivare i rapporti con quei letterati che potevano garantire una sua ascesa sociale e comprovare il suo livello intellettuale. Non è un caso che la poesia di corrispondenza sia così cospicua e funga quasi da epistolario per il pittore e ancora che le rime sulla gloria aggiunte ai fascicoli K, M, N siano tutte destinate a lodare Bronzino. Lo stesso vale per quelle in apertura di N o il sonetto di Tommaso Porcacchi a chiusura di L, per il gruppo cospicuo di versi dedicati al ritratto della Battiferri in E e per il sonetto sul ritratto del Lenzi in R. Tale struttura non poteva che essere finalizzata che a dimostrare al lettore, nel caso specifico i censori dell'accademia, che le qualità del Bronzino poeta erano ormai riconosciute dai più importanti letterati fiorentini e toscani del momento, su tutti il Varchi e la Battiferri.

Per la stessa ragione la poesia di encomio rivolta alla famiglia Medici diviene sempre più cospicua con il procedere del canzoniere. Se all'inizio il duca è difatti citato sporadicamente, a lui e alla sua famiglia sono dedicati gli interi fascicoli H, I, O, P, parte di Q. Strategia che si dimostra vincente, visto che proprio grazie alle tre canzoni sorelle inviate al duca Bronzino potrà rientrare definitivamente in accademia.

A partire dalla fine degli anni Cinquanta l'artista inizierà a scrivere soprattutto di quegli argomenti che potevano garantirgli una pubblicazione e favorire una maggiore diffusione della sua poesia, in questo senso si spiega lo spazio così corposo dedicato alle rime in morte.

---

<sup>204</sup> Si veda a proposito quanto sostenuto da Firpo. M. FIRPO, *Gli affreschi*, cit., pp. 167-217: 172-176.

Un suo sonetto destinato al Martini si ritrova nella raccolta che il Varchi cura in occasione della morte dell'intellettuale. Così accade per quello scritto sulla battaglia avignonese del Lenzi e sulla malattia del duca. Un altro componimento del pittore doveva trovare spazio, inoltre, nella raccolta curata da Lodovico Domenichi in occasione della morte di Eleonora di Toledo e dei suoi figli Giovanni e Garcia, ai quali Bronzino dedica dodici componimenti. La miscellanea, che si articola anche attraverso versi di corrispondenza, presenta difatti il sonetto inviato sul tema da Benedetto Varchi al pittore, «Esser morto piu tosto, che guarito»<sup>205</sup>, mentre è manchevole della risposta di quest'ultimo, «Gran ventura havev'io se tanto ardito» (CCXXXIV). Il sonetto sulla morte di Michelangelo è pubblicato<sup>206</sup>, così i quattro sonetti destinati alla morte del Varchi<sup>207</sup>. Non tutte le raccolte citate furono stampate, ma ad ogni modo erano elaborate a tale fine.

Il pittore sembrerebbe studiare una vera e propria strategia in questo senso, che parrebbe trovare conferma grazie ai sonetti scritti per il *Perseo*. Bronzino ne compone ben quattro, due noti e due dispersi<sup>208</sup>. È possibile che il pittore sia stato spinto in questa direzione – oltre che dai sonetti dedicati alla scultura da altri poeti – verosimilmente dall'ipotesi, poi effettivamente concretizzatasi, della stampa di questi, probabilmente pensata sin da subito. Una simile attenzione rivolta ad un'opera artistica non è consueta nella produzione poetica di Bronzino. Un sonetto è dedicato a Michelangelo in vita e non su un'opera in particolare. Solo in morte le rime destinate a Tribolo, Pontormo e Tasso. Nel suo libro non c'è spazio per le opere degli artisti perché è il lato del poeta che deve emergere se vuole assurgere ad uno *status* sociale da intellettuale. Tutti i sonetti che gli vengono indirizzati per elogiare il ritratto della Battiferri o altre effigi non lo lodano mai esclusivamente come pittore. Le sue qualità in questo senso, da tutti riconosciute come eccezionali, servono per elogiare parimente quelle del poeta: è un nuovo Apollo così come un nuovo Apelle; ha la dotta penna pari al dotto pennel; può donare la vita allo stesso modo in poesia o in pittura. La struttura delle rime è così meditata e studiata con questo scopo.

È poi da tenere in considerazione che Bronzino è un poeta erudito e molto prolifico, ma non è poeta per “professione”. Il canzoniere inizialmente pensato proprio come una raccolta classica d'amore e alloro si rimodella, parrebbe, anche in base ai componimenti che l'artista aveva a sua disposizione: la poesia di corrispondenza, che chiaramente gli permetteva di

---

<sup>205</sup> *Poesie toscane, et latine di diversi eccel. Ingegni, nella morte de S. Don Giovanni Cardinale, del Sign. Don Grazia de Medici, & della S. Donna Leonora di Toledo de Medici Duchessa di Fiorenza, et Siena*, In Fiorenza appresso L. Tormentino Impressor Ducale, MDLXIII, p. 92.

<sup>206</sup> *Passim*.

<sup>207</sup> *Passim*.

<sup>208</sup> *Passim*.

coltivare i rapporti con gli intellettuali, che cercava costantemente di mantenere ad un piano elevato; la poesia in morte, che solo dopo si aggiunge e che prende un gruppo cospicuo di fascicoli, che gli permetteva di raggiungere più facilmente la pubblicazione. Si aggiunga l'elogio doveroso del principe, al quale Bronzino doveva innegabilmente la sua fortuna di pittore, e che sperava potesse agevolare il suo percorso di poeta.

A questo punto le ragioni per le quali il manoscritto rimase incompleto possono essere molteplici. Le molte modifiche apportate al testo in corso d'opera, spingono a credere che Bronzino attendesse alla formazione del canzoniere già a partire degli anni Quaranta e che il lavoro si sia protratto per circa un ventennio, intervallato alla sua attività di pittore e al ruolo istituzionale assunto prima presso la Compagnia e poi presso l'Accademia del Disegno a partire dai primi anni Sessanta. Sembra da escludere che la raccolta restasse incompiuta per la morte dell'artista, caduta nel 1572. È possibile che fossero venute meno le condizioni che lo avevano condotto a mettere in piedi questa immane fatica. Il suo canzoniere è infatti più corposo anche di raccolte di poeti suoi contemporanei. Che con la riammissione all'Accademia del 1566 condurre a termine la raccolta avesse perso di interesse per Bronzino? Può darsi. Ma anche la morte di Varchi, principale interlocutore dell'artista, oltre che sua guida, come da lui stesso riconosciuto, influì notevolmente sul naufragio del progetto.

### III. BRONZINO E I SUOI AMICI LETTERATI

L'analisi della poesia grave di Bronzino permette di mettere a fuoco il gruppo di intellettuali e letterati che il pittore frequentava assiduamente. Se si considera la corposità delle rime di corrispondenza, oltre ai componimenti che l'artista dedica loro, spiccano Benedetto Varchi e Laura Battiferri, ai quali si aggiungono Antonfrancesco Grazzini, Gherardo Spini, Antonio de' Bardi, Annibal Caro, Antonio Vignali, Tommaso Porcacchi, il cavalier Jacopo Sallori. Le rime per le quali è possibile desumere una datazione, documentano tali rapporti a partire dalla metà degli anni Quaranta, ma, grazie al supporto di altre fonti documentarie, si può sostenere con certezza che almeno il legame con Varchi sia precedente di quasi un ventennio.

Alla fine degli anni Venti del Cinquecento andrebbe difatti collocata l'esecuzione del *Ritratto di Lorenzo Lenzi* (Figg. 4-5), allievo del letterato, oggi conservato al Castello Sforzesco di Milano. La storia del dipinto – del quale era ignoto l'effigiato ed incerta

l'attribuzione – è stata sapientemente ricostruita da Alessandro Cecchi<sup>209</sup>. Grazie al sonetto «Famose frondi, de' cui santi honori» – dedicato dal Varchi al Lenzi e mostrato nel dipinto attraverso un libro aperto – e alla menzione di un ritratto del giovane nella biografia vasariana di Bronzino<sup>210</sup>, lo studioso ha rintracciato l'identità dell'effigiato e proposto in via definitiva l'assegnazione dell'opera all'artista. La datazione al 1527-1528 e la commissione da parte di Varchi, ipotizzate da Cecchi, sono state recentemente messe in discussione da Elizabeth Cropper<sup>211</sup>, secondo la quale l'opera potrebbe essere stata richiesta a Bronzino dalla famiglia del giovane, per serbare un ricordo di Lorenzo, nel 1532 in partenza per Padova<sup>212</sup>.

Il dipinto parrebbe invece essere il frutto di una richiesta del letterato, che ad un ritratto del giovinetto da lui commissionato a Bronzino fa cenno nel sonetto «Voi, che nel fior della sua verde etate» (CXX), inviato al pittore all'incirca nel 1562:

Voi, che nel fior della sua verde etate  
Coll'alto vostro, e si chiaro pennello,  
A nome mio BRONZIN formaste il bello  
Di fuor cui par non fu mortal beltate:  
Se di me punto calvi, ò se curate  
Di voi, coll'altro stile, e non men bello  
Formate il buon di dentro, che con ello  
Posta, vizio sarìa mortal bontate.  
Anzi scrivete, e, dipingete in sieme  
Cercondato Avignon da quelle torme  
Empie, che di Giesù sprezzan le norme;  
E'l mio sacro Signor, che l'urta, e preme  
Con tal virtù, che nel suo sangue immerso  
Fugge l'audace, e rio popolo perverso

Nel sonetto, pubblicato da Wolf-Dietrich Löhr<sup>213</sup>, lo studioso legge in «torme empie» un riferimento ai turchi e identifica il «sacro signor, che l'urta e preme» con Cosimo I de' Medici, interpretando l'intero componimento quale strumento per un'eventuale richiesta del Varchi di una copia del *Ritratto di Cosimo I in armi* della Galleria degli Uffizi (Fig. 25). Oggetto dei versi sono invece Lorenzo Lenzi e la battaglia da lui condotta, in qualità di Vicelegato d'Avignone, nel corso di un'insurrezione ugonotta (1562)<sup>214</sup>. L'esplicita citazione

<sup>209</sup> A. CECCHI, «Famose Frondi ...», cit.; ID., *Il Bronzino*, cit.

<sup>210</sup> G. VASARI, *Le vite*, cit., ed. Bettarini-Barocchi, VI, p. 232 («ritrasse Bonacorso Pinadori, Ugolino Martelli, messer Lorenzo Lenzi, oggi vescovo di Fermo, e Pierantonio Bandini e la moglie»).

<sup>211</sup> ELIZABETH CROPPER, *Per una lettura dei ritratti fiorentini del Bronzino*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit. pp. 245-255: 246-247.

<sup>212</sup> *Ivi*, p. 247.

<sup>213</sup> W. D. LÖHR, «e nuovi Omeri», cit., p. 90.

<sup>214</sup> Era già stato Massimo Firpo a collegare il sonetto al ritratto di Lorenzo Lenzi. M. FIRPO, *Gli affreschi*, cit., p. 206, nota 197.

della città francese (v. 10) non lascia dubbi sull'identificazione del «sacro signor» elogiato dal poeta con il suo amico vescovo di Fermo, della cui carriera ecclesiastica in Francia informava già il Pirotti:

fu nunzio papale presso la corte di Parigi; e gli venne conferita la carica di vicelegato di Avignone, mentre su questa città era per scoppiare la tempesta d'un attacco ugonotto. Guidati da lui e da Fabrizio Serbelloni, i cattolici respinsero gli assalitori in una sanguinosa battaglia<sup>215</sup>

Ulteriore prova a sostegno di questa interpretazione è la presenza del sonetto, corredato della risposta dell'artista, nel manoscritto II VIII 137 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze<sup>216</sup>, con rime di Varchi – ma anche di Laura Battiferri, Annibal Caro, Antonfrancesco Grazzini, Gherardo Spini – composte in onore del Lenzi e, in piccola parte, di Fabrizio Serbelloni, compagno di battaglia del prelado ad Avignone. L'intento celebrativo del testo, in vero di livello non elevatissimo, è esplicitato nella lettera dedicatoria a Paolo Giordano Orsini<sup>217</sup>. Così come quella che il poeta aveva curato in occasione della morte di Luca Martini<sup>218</sup>, la raccolta si articola in due parti: la prima con le proposte del Varchi, la seconda con le risposte degli altri intellettuali e letterati intervenuti a scrivere in onore del Lenzi, ed eventualmente con le ulteriori risposte del poeta.

Legata in via definitiva la commissione del ritratto a Benedetto Varchi, una datazione dell'opera al 1527-1528, come proposto da Alessandro Cecchi, o al più tardi al 1529 sembrerebbe la più verosimile. La complessità del ritratto – che prevede l'inserimento di due sonetti per ampliarne il significato procedendo al parallelismo tra la Laura petrarchesca e il Lenzi, atti allo stesso tempo a richiamare il legame tra Varchi e il giovinetto, di cui il letterato era precettore – mette in conto una collaborazione stretta tra pittore e poeta, oltre che una

---

<sup>215</sup> U. PIROTTI, *Benedetto Varchi*, cit., p. 49. Sempre il Pirotti, afferma che il Lenzi ricevette la nomina di vicelegato d'Avignone nel febbraio del 1562. *Ivi*, p. 49, n. 1. All'elezione del Lenzi in qualità di vicelegato d'Avignone si riferisce Annibal Caro in una lettera, datata 6 febbraio 1562, invita al vescovo per congratularsi. ANNIBAL CARO, *Lettere Familiari*, a cura di Aulo Greco, III, Firenze, Le Monnier, 1961, pp. 95-96.

<sup>216</sup> B. VARCHI, *Sonetti contro*, cit., BNFC, II. VIII. 137. «Voi, che nel fior della sua verde etate» del Varchi è posto a carta 25 v. (p. 50), mentre la risposta dell'artista «Tali e tante vid'io grazie adunate» a carta 48 v. (p. 72).

<sup>217</sup> *Ivi*, pp. 2-4 («che favellandosi in questi componimenti del R<sup>mo</sup> Mons<sup>re</sup>: m Lorenzo Lenzi, Vesc<sup>o</sup> di Fermo, e Vicelegato d'Avignone, nel quale risplendono egualmente tutti così nella pace gl'ornamenti delle lettere, come nella guerra gl'honori dell'arme, ragionevole cosa pareva, che à Colui solo indirizzare si dovessero, il quale dell'una cosa, e nell'altra fosse non meno prudente, che prode. E nel vero se Avignone pigliato si fusse; come dicono di certo, che avvenuto sarebbe; se la incredibile prudenza, e prodezza sua difesa non l'havesse; sa Ogn'uno qual rischio correva: et à quanto periglio si trovava non solamente la Provenza, ma eziandio la Francia, e la Cristiana Repubblica tutta quanta. He creda Alcuno, che io non sappia, ò habbia non meno malignamente, che invidiosamente tacere voluto l'altre, et ineffabili virtù dell'Il<sup>mo</sup>: e Valorosiss<sup>o</sup> S<sup>or</sup> Fabrizio Sorbelloni, nipote del Santiss<sup>o</sup>: e beatiss<sup>o</sup>: Signor nostro Papa Pio Quarto, le quali sono state, et ancora sono e tali, e tante, che à me non è dato il quore di cominciare, non che mi sia bastato l'animo di doverle fornire di raccontare; e pur troppo mi pare essere stato e ardito, e presuntuoso ad avere preso baldanza d'haverle, non dico narrate in tutto, ma voluto narrare in parte, con quelle di Mons<sup>r</sup> Lenzi, il quale io ho sempre dalla mia prima gioventudine e amato grandissimamente, e riverito»).

<sup>218</sup> *Passim*.



supervisione costante da parte di quest'ultimo. Prima della partenza di Bronzino per Pesaro (1530), Varchi, in cerca di un protettore, intraprese una serie di viaggi: nel marzo del 1528 parte alla volta di Venezia per raggiungere il cardinale Giovanni Gaddi e lo segue poi a Roma; ritorna a Firenze nei primi mesi del 1529 per allontanarsene nuovamente il 14 di gennaio del 1530 e farvi ritorno solo nel 1532<sup>219</sup>. Tra il 1530 e il 1532, Bronzino è invece alla corte di Guidubaldo II Della Rovere, mentre il Lenzi parte per Padova nel corso del 1532<sup>220</sup>. Se sul piano stilistico, come sostenuto dalla Cropper, è vero che l'opera restituisce la medesima atmosfera e intenzione del *Ritratto di giovane con liuto* degli Uffizi (Fig. 11), è altrettanto vero che lo spiccato pontormismo che la caratterizza mal si concilia con i palesi riferimenti alla pittura veneta, di cui è ricco il dipinto fiorentino, con certezza collocabile dopo il soggiorno pesarese. Nonostante l'effigie sia una testimonianza del legame tra Lenzi e Varchi, questo non esclude un'interpretazione più ampia. Appare convincente la proposta avanzata dalla studiosa di leggere nel ritratto un'evocazione della cultura fiorentina e dei suoi esponenti, messi a dura prova dal clima politico che ne causa la dispersione. Il Lenzi è nel ritratto l'allievo prediletto del Varchi, ma allo stesso tempo rappresenta tutta la cerchia di amici che il letterato vedeva smantellarsi gradualmente. Giustamente la Cropper vede in ritratti del genere e nello scambio di sonetti un tentativo per tenere unito questo gruppo attraverso un sodalizio linguistico e artistico<sup>221</sup>.

«Voi, che nel fior della sua verde etate» suscita importanti riflessioni a proposito del rapporto intercorso tra il letterato e Bronzino. Nel sonetto, strutturalmente ben congegnato, il poeta porta avanti diverse istanze: l'elogio, nella prima quartina, del Lenzi e dell'artista attraverso il ricordo di un ritratto di età giovanile del vescovo, dal letterato commissionato al Bronzino e l'invito rivolto a quest'ultimo, nella seconda quartina, a comporre versi in onore del nuovo successo del suo protetto, la cui descrizione segue nelle due terzine. Centrale il verso «anzi scrivete e dipingete insieme», mediante il quale il letterato, rivedendo quanto espresso nella seconda quartina, chiede al pittore di procedere all'elogio del Lenzi, non solo in poesia ma anche in pittura. Attraverso questi versi il letterato sembrerebbe chiedere all'artista l'esecuzione di un dipinto per celebrare la battaglia avignonese. Sebbene risulti difficile parlare di una vera e propria commissione, ancor di più se condotta attraverso un componimento poetico, è pur vero che mentre l'invito a comporre versi in onore del Lenzi è rivolto all'artista come a molti destinatari dei *Sonetti contro gl'Ugonotti*, solo a Bronzino il poeta chiede la realizzazione di un dipinto, nonostante gli si presenti la possibilità di fare lo

<sup>219</sup> Si veda a proposito U. PIROTTI, *Benedetto Varchi*, cit., pp. 7-8.

<sup>220</sup> *Ivi*, p. 48, nota 3.

<sup>221</sup> E. CROPPER, *Per una lettura*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., pp. 247-248.

stesso con Francesco Salviati. Il sonetto indirizzato a quest'ultimo, pure centrato sulla battaglia avignonese, non fa cenno ad un eventuale dipinto, che avrebbe spinto, nel caso, a credere in un invito generalizzato:

Caro SALVIATI mio se l'empie, e rie  
Bande à se stesse, et di pietà nemiche  
Non volgesser lo stil, che indegno espliche  
Le forti del gran Lenzi opere, e pie;  
Tutti i miei versi ogn'hor, tutte le mie  
Prose, quantunque poveri, e mendiche,  
Nell'honorare vostre alte fatiche  
Spenderei volentier la notte, e 'l die':  
E direi: tanto gode allegro ogn'hora  
L'Arno, e 'l Mignon del tornar vostro; quanto  
Il Tebro mesto, e L'Amien s'accora.  
Così fosse con voi tornato ancora  
Lo grande, e chiaro VOLTERRAN, che tanto  
Hora il pennello, hor lo scarpello honora<sup>222</sup>

Con «Voi, che nel fior della sua verde etate» Varchi innesta nuove tematiche all'interno del genere del sonetto, lodando sì il Bronzino e il Lenzi attraverso il ricordo di un ritratto, ma allo stesso tempo cogliendo l'occasione per spingere l'artista alla realizzazione di una nuova opera e insieme procedere alla celebrazione del prelato.

Un caso analogo di uso del sonetto come strumento per “commissionare” un dipinto, si ritrova nuovamente all'interno del canzoniere di Bronzino con il componimento «Nuova casta Ciprigna e nuovo Marte», sempre di mano di Varchi (CCLX):

Nuova casta Ciprigna e nuovo Marte  
L'alta Isabella e 'l buon PAULOGIORDANO  
Genero e Figlia del gran Re Toscano  
A cui sue grazie il Ciel, tutte comparte.

---

<sup>222</sup> B. VARCHI, *Sonetti contro*, cit., BNFC, II. VIII. 137, c. 21 (p. 41). Non ancora chiarissime le dinamiche che segnarono il rapporto di Varchi con Francesco Salviati. Al pittore, oltre il presente componimento, il letterato dedicò solo un altro sonetto, «Sotto 'l più verde e più fiorito alloro», nella sua raccolta di versi del 1555 (B. VARCHI, *Opere*, cit., II, p. 834, n. XIX). In entrambi i casi tuttavia il poeta non inneggia all'artista, come con Bronzino o altri artisti della sua cerchia, ma semplicemente lo sceglie come destinatario di sonetti sul Lenzi o sull'alloro. Il sonetto in esame, difatti, è scritto in onore del Lenzi, alla cui vittoria avignonese va l'attenzione del poeta. In realtà in altre circostanze, che fossero rime in morte o per il Lenzi, il poeta non esita a dedicare qualche verso al destinatario, fosse esso Raffaello da Montelupo o Bronzino. I versi potrebbero essere collegati al soggiorno di Salviati a Firenze del 1561, anno in cui entrato in collisione con il pontefice per la decorazione della sala regia di Palazzo Farnese, deluso, il pittore era tornato in città. Si veda a proposito: IRIS CHENEY, *Francesco Salviati (1510-1563)*, I, Dissertation, New York University, 1963, p. 311; G. VASARI, *Le vite*, cit., ed. Bettarini-Barocchi, V, p. 529. L'ultima terzina, che io sappia, costituisce invece l'unica occasione in cui il poeta rivolge versi a Daniela da Volterra. È chiaro che Varchi procede ad un'associazione tra i due artisti perché entrambi attivi a Roma presso la corte pontificia. Tuttavia, verosimilmente, il poeta non era a conoscenza che il motivo del rientro in patria di Salviati era stato proprio un problema con lo scultore (*Ibidem*).

Questa del Mondo avventurosa parte  
 A' piè di dolci Colli ameno Piano  
 Rendon si lieta o, Bronzin mio che 'nvano  
 Tento, e fatico altrui ritrarla in carte  
 Voi sol, sol voi, che già gran tempo havete  
 La dotta penna al pennel dotto pari  
 Farne doppia potete eterna storia  
 I color vostri soli omai non rari  
 E i chiari inchiostri mai non vedran Lete,  
 Ond'addoppio per Voi l'Arno si gloria

Nel sonetto l'autore suggerisce al pittore di eseguire un ritratto di Isabella de' Medici, figlia del duca Cosimo, e di suo marito Paolo Giordano Orsini<sup>223</sup>. Il procedimento utilizzato è il medesimo del componimento precedente, con l'elogio dei personaggi da ritrarre (in questo caso nominati chiaramente) e dell'artista, che possiede «la dotta penna al pennello dotto pari». All'immediato «scrivete e dipingete insieme» il poeta preferisce, per anticipare la richiesta, dichiarare fallimentari i tentativi di altri artisti nel ritrarre i due personaggi<sup>224</sup>; mentre con il chiasmo, posto all'inizio della prima terzina, «voi sol, sol voi» e a seguire «farne doppia potete eterna storia», invita l'artista a realizzare l'opera. Se si considera il ruolo di ritrattista ricoperto dal pittore alla corte dei Medici, è verosimile che Bronzino abbia dipinto un ritratto della coppia, ma il sonetto non elogia un ritratto già esistente, piuttosto ne suggerisce il compimento. In questo senso i versi non possono considerarsi come la testimonianza di un ritratto non pervenuto o disperso<sup>225</sup>.

A sua volta Bronzino, seguendo l'esempio varchiano, si servirà di componimenti poetici per proporre ai suoi committenti l'esecuzione di alcune opere: nel sonetto «Signor' alto, e gentil, ch'al vivo Sole» (CXLII), inviato a Don Luigi di Toledo, fratello di Eleonora, al fine di

<sup>223</sup> Il riferimento al matrimonio di Isabella de' Medici e Paolo Giordano Orsini, potrebbe permettere la datazione del componimento al 1553, anno del matrimonio per procura, o più verosimilmente, vista la collocazione così inoltrata del componimento all'interno del manoscritto, al 1558, anno delle nozze.

<sup>224</sup> Attraverso l'uso dell'espressione «ritrarla in carte» Varchi intende indicare in maniera generica opere di natura artistica. Sicuramente il letterato non si riferisce a testi di poesia o storico-biografici, dei quali, a più riprese, sottolinea la superiorità, rispetto al ritratto pittorico, in termini di contenuti e di rivelazione del mondo interiore dei personaggi rappresentati. L'espressione ha poi un celebre punto di riferimento nel sonetto LXXVII di Petrarca (F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., p. 400). Sui sonetti di Petrarca e il rapporto tra sonetto e ritratto pittorico si veda il paragrafo *Il primato delle arti: la pittura, la poesia e il ritratto* all'interno di questo testo.

<sup>225</sup> D. PARKER, *Bronzino*, cit., p. 87. Massimiliano Rossi ha proposto di riesaminare la possibilità di identificare Paolo Giordano Orsini e Isabella de' Medici con gli effigiati del *Doppio ritratto*, attribuito a Bronzino, del Musée des Beux-Arts di Strasburgo, inv. 617. M. ROSSI, «...quella naturalità...», in *Bronzino pittore e poeta*, cit., pp. 177-193: 177, 179. Convince di più, a parer mio, visto la somiglianza della figura maschile con Ludovico Capponi, la proposta, avanzata da Beatrice Paolozzi Strozzi, di pensare ad una identificazione con l'aristocratico fiorentino e sua moglie Maddalena Vettori. BEATRICE PAOLOZZI STROZZI, *Gli "Sposi" del Museo di Strasburgo: un'appendice al catalogo del Bronzino*, in *Opere e giorni: studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di Klaus Bergdolt, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 505-512.

realizzare un ritratto di un personaggio non identificato<sup>226</sup> e nuovamente nel capitolo «Hor che voi siete, o mio signore, andato» destinato a Cosimo I de' Medici, con la preghiera di fargli fare qualche opera per risolvere la sua situazione di indigenza<sup>227</sup>.

Nel caso dei due sonetti varchiani ciò che interessa, perché costituisce un elemento di indubbia centralità nell'evolversi dell'intera carriera artistica di Bronzino, non è soltanto appurare se le opere furono realizzate, quanto restituire al letterato un ruolo di committente, o di promotore, o ancora di possibile canale attraverso il quale ottenere commissioni.

Negli stessi anni in cui l'artista ritrasse Lorenzo Lenzi è da collocare un altro ritratto, attualmente non rintracciato, di Annibal Caro, altro amico del Varchi. Del dipinto informa proprio il Caro in una lettera inviata il 30 gennaio del 1562 a Piero della Stufa, che gli chiedeva in dono una sua effigie:

perché de' ritratti passati io non ho se non una testa del Salviati, ed un piccolo testino del Bronzino, di quando io ero molto giovine<sup>228</sup>

Il ritratto, forse una miniatura visto che il letterato lo definisce “piccolo testino”, dovette essere eseguito prima del 1529, anno in cui il Caro lasciò Firenze per Roma, dove, come familiare dei Gaddi, risedette stabilmente fino al 1542, allontanandosi dalla città solo per brevi soggiorni<sup>229</sup>. Il dipinto documentava quello che si dovrà presupporre uno dei primissimi contatti dell'artista con il letterato marchigiano, il cui legame sembrerebbe episodico e non particolarmente significativo, verosimilmente sviluppatosi di riflesso a quello da lui intrattenuto con il Varchi. Alcuni elementi spingono tuttavia a riflettere su come Bronzino affidasse alla poesia il compito di coltivare quei rapporti con i letterati suoi contemporanei, sui quali puntava per evolversi dal suo *status* sociale di artista. Singolare è difatti l'insero nel canzoniere dell'artista di tre sonetti del Caro<sup>230</sup>, destinati a elogiare la Battiferri, con i quali il pittore inizia una sorta di tenzone poetica, proponendone a seguire sei di sua mano con le

---

<sup>226</sup> È immaginabile, anche se non documentato, che Bronzino, visto il consenso raccolto presso Eleonora, eseguisse un certo numero di opere anche per la famiglia della duchessa. Vasari, per esempio, cita nella vita del pittore un «ritratto di don Francesco di Tolledo». G. VASARI, *Le vite*, ed. Bettarini-Barocchi, cit., VI, p. 234.

<sup>227</sup> *Passim*.

<sup>228</sup> A. CARO, *Lettere*, cit., III, p. 95. Come il dipinto eseguito da Bronzino per il Caro, anche quello di mano del Salviati non è attualmente identificato; per quest'ultimo, difatti, sono state avanzate delle ipotesi non sufficientemente circostanziate. Si veda: P. COSTAMAGNA, *Il ritrattista*, in *Francesco Salviati (1510-1563) o la bella maniera*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 29 gennaio-29 marzo 1998/ Parigi, Musée du Louvre, 30 aprile-29 giugno 1998) a cura di Catherine Monbeig Goguel, Milano, Electa, 1998, pp. 47- 51: 49.

<sup>229</sup> Sul letterato si veda C. MUTINI, *Caro, Annibale*, in DBI, XX, Roma, Treccani, 1977, pp. 496-509.

<sup>230</sup> Si veda Appendice: «Donna, qual mi foss'io, qual mi sentissi» (XCV); «In voi mi trasformai, di voi vissi» (XCVI); «Miracoli d'Amor: in duo mi scissi» (XCVII).

medesime consonanze<sup>231</sup>. Singolare perché non era consuetudine inserire componimenti di altri autori nei propri canzonieri, ad eccezione dei sonetti di corrispondenza. A questo si deve aggiungere che tali componimenti erano stati inviati allo stesso Caro, dal quale il pittore sperava di avere un parere, come prova una lettera dell'artista inviata al Varchi, che era stato intermediario dell'operazione:

... harei caro, che senza vostro scomodo & se non n'havete troppo a cercare mi mandaste quel quinterno di quelli miei sonetti soprati tre del cavalier Caro, & di sapere se ve ne dette mai risposta cioè d'haverli avuti...<sup>232</sup>

Indipendentemente da quanto espresso riguardo all'invio dei sonetti di Bronzino al Caro, la missiva permette di ipotizzare un vero e proprio rapporto di "discepolato" del pittore nei confronti del Varchi, al quale è possibile egli inviasse spesso i suoi componimenti per consigli ed emendazioni. Per di più, come anticipato, è proprio Bronzino, nel sonetto «Grazia a sommo saver, d'Anima humile» (CCVIII), in risposta a quello prima citato di Antonio de' Bardi, a riconoscere nel letterato la sua guida: «Una voce, una mano, un lume diede/ A voi gloria, a me vita onde devute/ Son vostre lodi al sol VARCHI immortale» (vv. 12-14).

Al principio degli anni sessanta è nuovamente Bronzino a cercare un contatto con il Caro, attraverso i *Saltarelli*<sup>233</sup>, sonetti caudati composti per schierarsi dalla parte del letterato nell'ambito della nota polemica linguistica nella quale era stato coinvolto da Ludovico Castelvetro<sup>234</sup>.

Tra il 1530 e il 1532, come Benedetto Varchi e forse a causa del teso clima politico fiorentino, Bronzino parte alla volta di Pesaro, approdando alla corte di Guidubaldo II Della Rovere. Le dinamiche di tale soggiorno, il cui peso è stato troppe volte sottovalutato, non sono ben chiare e solo brevemente accennate da Vasari, nella vita torrentiniana di Dosso Dossi e in quelle giuntine di Pontormo e Bronzino:

---

<sup>231</sup> Si veda Appendice: «Fronde alma a cui d'ogni altra il vanto ascrissi» (XCVIII); «Onde non pur quant'io parlai nè scrissi» (XCIX); «Che farò, dunque? Hor se da tal partissi» (C); «Scema l'ardire, onde viltà fuggissi» (CI); «Beata man, per lo cui colpo aprissi» (CII); «Quant'io del cielo in lei doni scoprissi» (CIII).

<sup>232</sup> BNCF, Autografi Palatini, Varchi I 36. La lettera, senza data, è inviata da Bronzino a Benedetto Varchi. Si veda a proposito G. TANTURLI, *Formazione*, cit., p. 199, nota 15.

<sup>233</sup> Per un'edizione dei Saltarelli si veda A. BRONZINO, *I salterelli*, cit.

<sup>234</sup> È possibile che l'intervento di Bronzino in questa polemica fosse stato in parte gestito dallo stesso Varchi, che, tirato nel dibattito dal Caro, di cui non condivideva pienamente la posizione, non voleva esporsi in prima persona. Le difficoltà del letterato – sollecitato e dal Caro e dal Castelvetro a intervenire con un suo scritto – erano connaturate alla stessa "questione della lingua", in merito alla quale Varchi si era più volte espresso quale fautore di un bembismo ortodosso, al contrario del Caro, che alla lingua petrarchesca mescolava termini tratti dal volgare parlato. Questione che il letterato scioglierà definitivamente solo nell'*Ercolano*, pubblicato postumo, trovando un punto di mediazione, seleborando due teorie distinte, una per la lingua scritta, una per quella parlata. Si veda a proposito U. PIROTTI, *Benedetto Varchi*, cit., pp. 37-39, 109-147.

al Poggio detto la Imperiale, sopra Pesero, dove egli fece fare bellissime fabbriche, le quali co' disegni et ordini suoi furono dipinte da Raffaello dal Borgo, da Francesco da Furlì, da Camillo Mantovano, e da altri pittori come i Dossi da Ferrara, et in ultimo da Bronzino fiorentino<sup>235</sup>

il Bronzino, che allora lavorava all'Imperiale, luogo del duca d'Urbino, vicino a Pesero. Il quale Bronzino, se bene era ogni giorno mandato a chiamare da Iacopo, non però si poteva a sua posta partire, però che avendo fatto nel peduccio d'una volta all'Imperiale un Cupido ignudo molto bello, et i cartoni per gl'altri, ordinò il prencipe Guidobaldo, conosciuta la virtù di quel giovane, d'essere ritratto da lui. Ma perciò che voleva essere fatto con alcune arme che aspettava di Lombardia, il Bronzino fu forzato trattenersi più che non arebbe voluto con quel prencipe, e dipignergli in quel mentre una cassa d'arpicordo, che molto piacque a quel prencipe; il ritratto del quale finalmente fece il Bronzino, che fu bellissimo e molto piacque a quel prencipe. Iacopo dunque scrisse tante volte e tanti mezzi adoperò, che finalmente fece tornare il Bronzino<sup>236</sup>

Passato poi l'assedio di Firenze e fatto l'accordo, andò, come altrove s'è detto, a Pesero, dove appresso Guidobaldo duca d'Urbino fece, oltre la detta cassa d'Arpicordo piena di figure, che fu cosa rara, il ritratto di quel signore e d'una figliuola di Matteo Sofferoni, che fu veramente bellissima e molto lodata pittura. Lavorò anche all'Imperiale, villa del detto Duca, alcune figure a olio ne' peducci d'una volta...<sup>237</sup>

Riepilogando le tre descrizioni vasariane, Bronzino dovette arrivare a Pesaro per aiutare nella fase conclusiva della decorazione della Villa Imperiale<sup>238</sup>, probabilmente chiamato da Girolamo Genga, responsabile di coordinare i lavori. Portato a termine un *Cupido* per un peduccio di una delle volte, il pittore fu notato dal duca, che dapprima gli fece decorare la cassa di un arpicordo e poi volle da lui essere ritratto in armatura. A Pesaro, a contatto con i fratelli Dossi e probabilmente con opere di Tiziano (se non altro quelle di Urbino), Bronzino si apre al colorismo veneto<sup>239</sup> con risultati riscontabili nel *Ritratto di Guidubaldo II Della Rovere* (Fig. 7)<sup>240</sup>, nel *Ritratto di donna in verde* (Fig. 6)<sup>241</sup> e ancora nel *Ritratto di giovane*

---

<sup>235</sup> G. VASARI, *Le vite*, cit., ed. Bettarini-Barocchi, IV, p. 421.

<sup>236</sup> *Ivi*, V, pp. 325-326.

<sup>237</sup> *Ivi*, VI, p. 232.

<sup>238</sup> Si veda per la decorazione ANTONIO PINELLI, *Il riposo del guerriero*, in *La bellezza impura*, Bari, Laterza, pp. 3-72: 20-27, 43-69.

<sup>239</sup> Sul periodo pesarese si vedano: ANTONIO NATALI, *Percorso iniziale d'Agnolo Bronzino. Firenze, e poi Pesaro*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., pp. 37-55; CRAIG HUGE SMYTH, *The earliest works of Bronzino, Bronzino*, «The Art Bulletin», XXXI, 1949, 3, pp. 184-289; ID., *Bronzino Studies*, Ph. D. Dissertation, Princeton, N. J., Princeton, 1955, pp. 91-227

<sup>240</sup> Si vadano sul ritratto: JEAN ALAZARD, *Le portrait florentin de Botticelli à Bronzino*, Paris, Laurens, 1924, p. 228; A. CECCHI, *Agnolo Bronzino*, Firenze, Scala, 1996, pp. 16-20; P. COSTAMAGNA, *Ritratto di Guidubaldo II della Rovere*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 86; ID., *De la "fiorentinità" des portraits de Pontormo et de Bronzino*, «Paragone. Arte», LVI, 2005, 62, pp. 50-75: 62; E. CROPPER, *Preparing to Finish: Portraits by Pontormo and Bronzino around 1530*, in *Opere e Giorni: studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di Klaus Bergdolt e Giorgio Bonsanti, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 499-504: 503; KONRAD EISENBICHLER, *Bronzino's portrait of Guidubaldo II della Rovere*, «Renaissance and Reformation/ Renaissance et Réforme», XXIV, 1988 [*Sexuality in the Renaissance*, atti del convegno (Hamilton, maggio 1987), a cura di Jacqueline Murray], pp. 21-33; FERT SANGIORGI, *Sul Guidubaldo II del Bronzino*, in «Antichità Viva», VIII, 1969, 4, pp. 25-27.

*con liuto*. Al periodo pesarese, che si dovrà presupporre più produttivo di quanto sinora documentato, si deve probabilmente la nota di Paolo Pino sulle qualità da coloritore dell'artista:

Per lo vero cotesti e gli altri sono sofficianti e mertano esser nominati pittori; ma se Bronzino seguita all'ascendere, egli verrà un eccellentissimo maestro, et ardisco ch'el mi par el più bel coloritore che dipinga a' giorni nostri<sup>242</sup>

In ambito veneto, come già evidenziato da Massimiliano Rossi, la citazione del Pino era stata anticipata da Francesco Sansovino che ne *Le lettere...sopra le diece giornate del Decamerone di M. Giovanni Boccaccio* del 1542<sup>243</sup>, aveva collocato Bronzino tra gli artisti degni di memoria e di lode:

fra quali i più di memoria degni e di lode, e Michelangelo, Raffael da Urbino e Titiano. Il primo si come nella scultura, e quasi nuova natura che i marmi a sembianza della vera natura in uomini altamente converte, così nella pittura ogn'altro trapassa, e col disegno ad ogni altro ha tolto la palma. Raffaello altresì con lui di paro giostrando nelle invenzioni è stato copioso più che del resto, et Titano ha con nuova maniera, leggiadramente et vivamente più che nessuno altro mai colorito. Doppo i quali, son degni di riverenza Sebastiano del piombo, honore di Vinegia, il Pordenon, il Salviati, Perin del Vaga, il Bronzino e Pontormo, per opre chiari, et famosi, Andrea del Sarto, et Giorgio Aretino, et il Rosso<sup>244</sup>

Citazione dovuta all'apertura veneta verso la maniera tosco-romana – arrivano a Venezia alla fine degli anni Trenta e agli inizi degli anni Quaranta Perin del Vaga, Francesco Salviati e Giorgio Vasari – ma anche, come sostenuto sempre da Rossi rispetto al Sansovino, ai rapporti intrattenuti dal letterato veneto, presso l'Accademia degli Inflammati di Padova, con Luca Martini e Benedetto Varchi, destinatari di due delle dieci lettere sul Decamerone.

Tra le opere eseguite nel corso il soggiorno pesarese particolare importanza sembra rivestire la decorazione della cassa di arpicordo, il cui soggetto, trascurato da Vasari ma

---

<sup>241</sup> P. COSTAMAGNA, *De la "fiorentinità"*, cit., pp. 61-62; E. PILLIOD, *Pontormo, Bronzino, Allori*, cit., pp. 102-103, 254, note 47, 51, 52; ID., *Bronzino's household*, «The Burlington Magazine», CXXXIV, 1992, pp. 92-100: 92-97; JOHN K. G. SHEARMAN, *The early Italian pictures in the collection of her Majesty the Queen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 59-61; CARL BRANDON STREHLKE, *Lady in Green*, in *Pontormo, Bronzino, and the Medici: the transformation of the Renaissance portrait in Florence*, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 20 novembre 2004-13 febbraio 2005) a cura di Carl Brandon Strehlke e Elizabeth Cropper, Philadelphia, Pennsylvania State University Press, 2004, pp. 98-99. Il dipinto resta, al momento, di difficile decifrazione. Particolare è, infatti, il distacco che segna le restanti parti del quadro dal volto, che incorniciano quest'ultimo differenziandosene sia stilisticamente che a livello stesso di consistenza materica. Se il vestito, come le mani, risulta coerente con la maniera bronzinesca, eccessivamente "vago", troppo veneto per il pittore, risulta al contrario il volto.

<sup>242</sup> P. PINO, *Dialogo di pittura*, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, cit., I, p. 126.

<sup>243</sup> Il testo del Sansovino esce una prima volta nel 1542 e una seconda volta nel 1543. Si veda a proposito M. ROSSI, *La poesia scolpita*, cit., pp. 17-19: 16, nota 29.

<sup>244</sup> FRANCESCO SANSONOVINO, *Le lettere...sopra le diece giornate del Decamerone, di M. Giovanni Boccaccio*, Tipografia Baldassare Costantini, MDXLIII, cc. 53r-54v, in M. ROSSI, *La poesia scolpita*, cit., p. 18.

menzionato da Raffaello Borghini, ha permesso di proporre la sua identificazione con la *Sfida tra Apollo e Marsia* dello State Hermitage Museum di San Pietroburgo (Fig. 8):

essendosi poscia trasferito a Pesaro dipinse a Guidubaldo Duca D'Urbino entro una cassa d'Arpicordo la favola d'Apollo, e di Marsia con molte figure, la qual opera tenuta cosa rarissima<sup>245</sup>

Nell'opera, Bronzino articola la composizione da destra verso sinistra scandendo in quattro momenti principali le fasi del mito: da prima la sfida tra Apollo e Marsia alla presenza di Minerva e re Mida, chiamati a giudicare la competizione; a seguire la punizione di coloro che avevano osato opporsi al dio, lo scorticamento del sileno, che superbamente aveva ritenuto di essere superiore ad Apollo in campo musicale e la punizione del re frigio, castigato con le orecchie d'asino per essersi schierato dalla parte di Marsia; conclude il dipinto, in basso a sinistra, il barbiere di Mida, che, non riuscendo più a mantenere il segreto sulle orecchie del re, lo rivela ad un buco nel terreno, favorendone così la diffusione attraverso un canneto. Nel presentare il soggetto, il pittore non fonde due momenti diversi delle *Metamorfosi* di Ovidio, come sinora ipotizzato<sup>246</sup>, ma propone una versione diversa del mito, nota già da Iginio<sup>247</sup> e segnalata da fonti medievali<sup>248</sup>, che il pittore potrebbe aver letto nel commento dantesco ad opera di Cristofano Landino. Annotando i versi di Dante «Entra nel petto mio e spira tue,/ Sì come quando Marsia traesti/ Della vagina delle membra sue» del primo canto del *Paradiso* (vv. 17-21), il Landino scrive a proposito:

<sup>245</sup> R. BORGHINI, *Il Riposo*, cit., p. 534.

<sup>246</sup> TATJANA K. KUSTODIEVA, *La sfida tra Apollo e Marsia*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 84. Sul dipinto si vedano inoltre: ENRICO FRASCIONE, *La favola di Apollo e Marsia di Agnolo Bronzino*, testi di John T. Spike, Firenze, Edizioni Polistampa, 2000; T.K. KUSTODIEVA, "La sfida tra Apollo e Marsia" di Agnolo Bronzino: originale e copia, «Arte veneta», 63, 2006, pp. 134-138. John Spike sostiene invece la paternità bronzinesca dell'altra versione de *La Sfida tra Apollo e Marsia*, custodita presso una collezione privata di New York. Si vedano: JOHN T. SPIKE, *L'Apollo e Marsia del Bronzino*, «FMR. Edizione italiana», 14, 1995, 109, pp. 14-24; ID., *Apollo e Marsia dipinto da Bronzino a Pesaro per Guidubaldo II Della Rovere*, in *I Della Rovere nell'Italia delle corti*, II, a cura di Bonita Cleri, Sabine Eiche, Urbino, QuattroVenti, 2002, pp. 69-78. Leatrice Mendelsohn vede nel dipinto un possibile contatto con la pittura raffaellisca. L. MENDELSON, *Bronzino in Pesaro and after: the impact of rafhaelism on Bronzino's Florentine manner*, in *The translation of Raphael's Roman Style*, Leuven, Peeters, 2007, pp. 81-104: 92-94.

<sup>247</sup> IGINO, *Miti*, a cura di Guidorizzi G., Milano, Adelphi, 2000, pp. 127-128 («Mida, re dei Migdoni, figlio della Madre degli dèi, fu cooptato da Tmolò nel tempo in cui Apollo gareggiò con Marsia – oppure Pan – in una sfida con il flauto. Tmolò assegnò la vittoria ad Apollo, Mida invece disse che andava attribuita a Marsia. Allora Apollo, sdegnato, disse a Mida: "Qual è stato il tuo cuore nel giudicare, così avrai le orecchie", e con queste parole fece sì che gli spuntassero orecchie d'asino»).

<sup>248</sup> *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti*, edit ac scholiis illustravit G. H. Bode I/II, Hildesheim, Olms, 1968, I, 125 («Minerva eodem ex osse tibias invenit. Cum quibus quum in convivio deorum cecinisset, ejusque tumentes buccas dii omnes irrisissent, illa ad Tritoniam paludem pergens, in aqua faciem suam speculata est; et dum turpia adjudicasset buccarum inflamina, tibias jecit. Quibus Marsyas repertis, doctior factus, Apollinem concertaturus de cantibus provocavit; et ambo sibi Midam regem judicem deligunt. Cujus judicio Marsyas victus poenas pendit, ac suspensus et enudatus, usque ad necem verberibus ab eo est caesus; et tantum sanguinis sui fusum est, ut fons inde nasceretur, cuius Juvenalis meminit, dicens: Ceu Marsya victus. Alii tradunt, quod Nymphae Satyrique, ceterique ruris incolae in tantum Marsyam Satyrum fletu persecuti sunt, quod ejus cantu carituri essent, ut ex lacrimin eorum flumen creverit, quod Marsyas dicitur. Quidam dicunt, Midam regem non recte judicasse, et ob id aures ei asininas ab Apolline deputatas. Sed hoc alias»).



...è scripto nelle favole che Minerva sonando la tibia, che è o zufolo, o piffero, sopra l'acqua della palude Tritone si vide gonfiare le gote. Il che gli parve chosa sì brutta che gittò la tibia; nè più volle sonarla; Marsia satyro la trovò et perseverando nel sonarla diventò docto musico, ma tanto insolente et temerario che si preponeva ad Appolline dio dell'arte musica et provocollo a cantare. Sedevono iudici Minerva et Mida re di Lidia; vinxe Appolline secondo el vero iudicio di Minerva, ma Mida chome indocto favori a Marsia. Il perché Apolline fece a Mida orecchi d'asino, et Marsia scorticò<sup>249</sup>

Già prima del soggiorno pesarese è quindi possibile che l'artista partecipasse con Benedetto Varchi e Luca Martini, quest'ultimo esperto dantista, a discussioni sulla Divina Commedia. Una medesima versione del mito è poi riproposta da Benedetto Varchi, nella terza lezione sul primo canto del *Paradiso*, tenuta negli anni Quaranta presso l'Accademia Fiorentina:

...la favola è questa: Minerva avendo dell'osso d'uno stinco fatto un piffero o veramente flauto, e sonando con esso a un convito di Giove, fu ucellata da tutti gl'Iddii, parendo lor brutta cosa che si guastasse il viso col gonfiare delle gote; ond'ella vedutasi tale nella palude Tritonia, gittò via il sufolo, il quale trovato da un Satiro chiamato Marsia, e cominciato a sonare, venne in tanta superbia ed arroganza che egli ardì di voler cantare a pruova con Apollo, ed a giudizio del re Mida, eletto giudice sopra questo fatto, ebbe la sentenza in favore. Ma Pallade, dea della sapienza, giudicò altramente; onde Apollo per punire Mida del falso giudizio suo, e mostrargli che non se ne intendeva, gli fece gli orecchi d'asino; e Marsia, per gastigarlo della audacia ed arroganza sua, scorticò<sup>250</sup>

Il dipinto gode di una fortuna figurativa precoce, già negli anni Quaranta la figura di Apollo, visto di spalle, è ripresa da Danese Cataneo per la sua scultura di *Sole* (Fig. 75), destinata al Cortile della Zecca<sup>251</sup> e nel 1562 l'intera composizione è riproposta in un'incisione su rame di Giulio Sanuto, nella quale si legge «Apollinis et Marsiae fabula es claris(simi) pictoris Antonii de Correggio pictura». Proprio con l'attribuzione a Correggio l'opera fu difatti acquistata dal duca Litta per il museo russo. La sua esecuzione, generalmente posta tra il 1530 e il 1532, potrebbe precisarsi oltre se si accogliesse l'ipotesi, avanzata da Franco Piperno, di collegare l'opera bronzinesca all'acquisto di un gravicordo da parte di Guidubaldo<sup>252</sup>, documentato in una lettera del 19 novembre del 1531, inviata al duca da Lucantonio Brancarino<sup>253</sup>. La realizzazione della *Sfida tra Apollo e Marsia* spinge a riflettere sugli stimoli che Bronzino poté ricevere alla corte pesarese. Come ben documentato da Franco Piperno, il duca Guidubaldo era un collezionista di strumenti musicali e aveva al suo

<sup>249</sup> CRISTOFORO LANDINO, *Comento sopra la 'Commedia'*, a cura di Paolo Procaccioli, IV, Roma, Salerno, 2001, pp. 1569-1570.

<sup>250</sup> B. VARCHI, *Lezioni sul Dante e prose varie...la maggior parte inedite tratte ora in luce dagli originali della Biblioteca Rinucciniana*, per cura e opera di Giuseppe Aiazzi e Lelio Arbib, I, Firenze, Società Editrice delle storie del Nardi e del Varchi, 1841, p. 242.

<sup>251</sup> M. ROSSI, *La poesia scolpita*, cit., pp. 15-16.

<sup>252</sup> FRANCO PIPERNO, *L'immagine del Duca, Musica e spettacolo alla corte di Guidubaldo II duca d'Urbino*, Firenze, Olschki, 2001, p. 28.

<sup>253</sup> ASF.Urb, Appendice b. 45, carta non num. in fondo alla busta in *Ivi*, p. 260.

servizio importanti musicisti, in alcune occasioni chiesti in prestito alle più prestigiose corti degli Este e dei Gonzaga. È possibile che proprio in questa fase l'artista si dedicasse alla musica, giustificando la menzione, già citata, del Pino<sup>254</sup>. Attività musicale che dicevamo non documentata, anche se, come sottolineato dalla Rossi Bellotto<sup>255</sup>, forse i *Saltarelli* erano stati pensati per essere accompagnati musicalmente. Inoltre già Albertina Furno poneva all'attenzione degli studiosi un'aria del pittore, contenuta in una raccolta di poesie musicali relative al Cinquecento e al Seicento<sup>256</sup>.

Guidubaldo era infine molto appassionato di spettacoli teatrali ed è verosimile che proprio a Pesaro e ad Urbino Bronzino prendesse parte all'allestimento delle opere teatrali che il duca, con grande premura, predisponeva per il Carnevale. Si tratta di opere che Guidubaldo commissionava, sempre alla ricerca di commedie inedite, ai più importanti letterati dell'epoca, come Pietro Aretino, Francesco Maria Molza e Ludovico Ariosto. L'ipotesi di una partecipazione dell'artista a questi apparati trova, se non conferma, ulteriore riscontro in una citazione di Vasari, che, nelle *Ricordanze*, indica di aver aiutato l'artista per una commedia messa in scena in casa degli Antinori, che evidenzia la familiarità del pittore con tali iniziative:

Ricordo come a dì 20 di Marzo 1533 io aiutaj a Bronzino, picttor Fiorentjno, giornate fei alla prospettiua della conmedia, che fecie per la compagnia de Negromantj in casa Antonio Antinori<sup>257</sup>

Nel periodo pesarese Bronzino ebbe modo di ricevere nuovi stimoli sia dal punto di vista artistico che intellettuale, la cui portata oggi è difficile comprendere a causa della cospicua

---

<sup>254</sup> *Passim*.

<sup>255</sup> A. BRONZINO, *I saltarelli*, cit., pp. 59-62.

<sup>256</sup> *Raccolta di poesie musicale dei secoli XVI e XVII*, BNCF, Ms. Palat. 251, cc. 83-84, n. 46. Il componimento si propone nella versione modernizzata da Albertina Furno. A. FURNO, *La Vita e le Rime*, cit., pp. 107-108 («Or veggio ben che sol chi vi disprezza/ Seguir volete, e disprezzar chi v'ama;/ E chi sdegna la vostra alma bellezza/ Quel sol vi piace e 'l vostro cor sol brama;/ Ma per usar con questi gentilezza/ Non crediate giammai d'acquistar fama,/ Che non conviene a voi, gentil donzella,/ Amar la gente che n'è si rubella.// Già non conviene a voi, Milla gentile,/ Lasciarsi strapazzar dal Bascalino,/ Né dovete seguir un uom si vile/ Che forse in casa non ha pan né vino,/ E non ha di creanza alcuno stile,/ E porta invidia a ogni cittadino;/ Ei muor di rabbia, et io per vostro amore/ Abbia legato l'alma, i sensi e 'l core. // Troppo nel ballo la passata festa/ Vi fece chiaro quanto ben vi voglia,/ Che s'era messo in quella dura testa/ Di non v'invitar mai per darvi doglia./ Invitava ora quella et ora questa,/ E si voltava come al vento foglia,/ E voi pur lo 'nvitasti; io con ragione/ Vi feci un gentilissimo cannone.// Non si cura di voi né d'altra cosa/ Che 'n sé ritenga alcun segno di fede;/ Se voi gli dite dolce e graziosa:/ - Bascali, io t'amo - et ei nulla non crede./ Voi foste verso di lui troppo amorosa,/ Ma lui, ch'è rozzo, il vostro cor non vede./ Voi lo 'nvitaste, et ei come farfalla/ Girò due volte e andò a far alla palla»). Sebbene nella rubrica i versi siano indicati genericamente come «Del Bronzino» – appellativo del quale si fregiavano anche Alessandro e, successivamente, Cristoforo Allori – convince ad assegnare il componimento ad Agnolo il nome della fanciulla, Milla, presente anche in alcune rime del Grazzini. È possibile, infine, che tale Milla possa essere la «Milvia» del sonetto numero LXXXVIII del canzoniere del pittore.

<sup>257</sup> G. VASARI, *Ricordanze 1527-1572* in G. VASARI, *Der Literarische*, cit., II, pp. 847-884: 852. Sempre Vasari ricorda che Bronzino, in occasione del carnevale, in almeno due occasioni realizzò scenografie per commedie. G. VASARI, *Le vite*, ed. Bettarini-Barocchi, cit., VI, p. 234 («Fece anco in Palazzo quasi ne' medesimi tempi, due anni alla fila, per Carnovale, due scene e prospettive per comedie, che furono tenute bellissime»).

mancanza di documentazione, anche pittorica. È difficile da credere che l'artista, presso Guidubaldo, abbia realizzato così pochi dipinti in un biennio.

Al rientro a Firenze l'artista fu immediatamente coinvolto nella decorazione di una stanza presso la casa di Bartolomeo Bettini, altro personaggio dell'*entourage* di Benedetto Varchi e Luca Martini. Di questa decorazione, soltanto brevemente posta in rilievo da Vasari nella vita di Bronzino<sup>258</sup>, l'aretino informa più diffusamente in quella di Pontormo:

...con quanta diligenza esso Pontormo conducesse a perfezione e ponesse ottimamente in pittura i disegni e ' cartoni di Michelagnolo, fece tanto Bartolomeo Bettini, che il Buonarruoti suo amicissimo gli fece un cartone d'una Venere ignuda con un Cupido che la bacia, per farla fare di pittura al Pontormo e metterla in mezzo a una sua camera, nelle lunette della quale aveva cominciato a fare dipignere dal Bronzino Dante, Petrarca e Boccaccio, con animo di farvi gl'altri poeti che hanno con versi e prose toscane cantato d'amore<sup>259</sup>

Dalla descrizione vasariana sembrerebbe che la decorazione della camera fosse inizialmente interamente assegnata a Bronzino, al quale erano state commissionate lunette con ritratti di poeti toscani e che in un secondo momento, offertasi la possibilità di far realizzare a Pontormo un dipinto con *Venere e Amore* su cartone di Michelangelo<sup>260</sup>, il Bettini abbia deciso di collocarla al centro della sua stanza. Difficile valutare il programma iconografico, che Vasari vuole dedicato alla poesia d'amore, visto che solo due dei dipinti della decorazione originale sono oggi a noi noti, tuttavia l'interpretazione non sembra del tutto coerente con l'idea che soggiace all'unica lunetta superstite, il *Ritratto allegorico di Dante* (Fig. 9). Il dipinto, rintracciato da Philippe Costamagna nel 2002 e presentato in occasione della mostra *Venere e Amore, Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, che ampio spazio ha dedicato alla camera del Bettini, non pare infatti articolato intorno al tema della poesia d'amore.

---

<sup>258</sup> G. VASARI, *Le Vite*, cit., ed. Bettarini-Barocchi, VI, p. 232 («a Bartolomeo Bettini, per empierne alcune lunette d'una sua camera, il ritratto di Dante, Petrarca e Boccaccio, figure dal mezzo in su, bellissime»).

<sup>259</sup> *Ivi*, V, p. 326.

<sup>260</sup> Si vedano sul dipinto: P. COSTAMAGNA, *Pontormo* (trad. it. Alberto Curotto), Milano, Electa, 1994; pp. 217-218; RAFFAELE DE GIORGI, *Venere e Amore*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 204; JONATHAN K. NELSON, *La "Venere e Cupido" fiorentina: un nudo eroico femminile e la potenza dell'amore*, in *Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 26 giugno-3 novembre 2002) a cura di Franca Falletti e Jonathan K. Nelson, Firenze, Giunti, 2002, pp. 27-63 e pp. 187-190 (scheda del dipinto). Dell'opera esiste una replica di bottega (Fig. 21), inizialmente considerata autografa di Bronzino. Si vedano: A. CECCHI, *Il Bronzino, Benedetto Varchi e l'Accademia Fiorentina: ritratti di poeti, letterati e personaggi illustri della corte medicea*, XXX, «Antichità viva», 1/2, 1991, pp. 17-28; 20; ID., *Agnolo Bronzino*, cit., p.20; MAURICE BROCK, *Bronzino*, Paris, Éditions du Regard, 2002, pp. 161-166. Al dipinto è collegato inoltre il disegno numero 2147 z dello Staatliche Graphische Sammlung di Monaco (Fig. 10). Si veda a proposito JANET COX-REARICK, *Head of Dante in Profile facing right and wearing a cap*, in *The drawings of Bronzino*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 20 gennaio-18 aprile 2010) a cura di Carmen C. Bambach, Janet Cox-Rearick e George R. Goldner, New Haven, Yale University Press, 2010, p. 102.

In una posizione che ricorda il *Giuliano de' Medici* del Buonarroti (Fig. 70), come anche il *Giove dipintore di farfalle* di Dosso Dossi (Fig. 65)<sup>261</sup>, Bronzino raffigura Dante seduto su una roccia, mentre si volge verso lo sfondo e porge allo sguardo dello spettatore un manoscritto con il XXV canto del *Paradiso*. Il poeta è mostrato come l'autore della *Divina Commedia*: sullo sfondo – con una precisione che ricorda gli studi condotti in quel periodo sulla misurazione dei regni danteschi – l'artista rappresenta il purgatorio, sopra il quale una luce abbagliante richiama al paradiso, mentre in basso a sinistra le fiamme alludono all'inferno. Per la comprensione del dipinto, cruciali sono i primi quarantotto versi del canto del *Paradiso* mostrati nel libro, trascritti perfettamente e, come in altre opere di Bronzino, scelti accuratamente per ampliare il significato dell'immagine, superarne i limiti e suggerire storie altre rispetto a quelle immediatamente riscontrabili nella scena rappresentata.

Nei primi versi del canto, Dante fa difatti riferimento all'esilio da Firenze e alla speranza di poter rientrare in patria grazie ai suoi meriti letterari, attraverso i quali coronare il suo sogno di vestire il “cappello” di laureato:

Se mai continga che 'l poema sacro  
al quale ha posto mano e cielo e terra,  
sì che m'ha fatto per molti anni macro,  
vinca la crudeltà che fuor mi serra  
del bello ovile ov'io dormi' agnello,  
nimico ai lupi che li danno guerra;  
con altra voce omai, con altro vello  
ritornerò poeta, e in sul fonte  
del mio battesimo prenderò 'l cappello<sup>262</sup>

Speranza, quella del rientro dall'esilio, che doveva essere anche di alcuni membri della famiglia di Bartolomeo, tra questi un tale Girolamo di Francesco Bettini, che in seguito alla restaurazione medicea e al governo sempre più dispotico di Alessandro, avevano dovuto subire l'esilio per il loro orientamento repubblicano. Lo stesso Bartolomeo, prima del 1536, sarebbe stato costretto a trasferirsi definitivamente a Roma. Il desiderio di rientrare a Firenze, espresso dal poeta nelle prime terzine, segna l'avvio del tema dell'intero canto, dedicato alla speranza.

Nella figurazione, il pittore allude immediatamente alle prime terzine, cingendo il capo di Dante con la corona di alloro dei poeti e il cappello da laureato, che connota di una tonalità di rosso diversa da quella dell'abito e soprattutto mostrando sulla sinistra la cupola di Santa

---

<sup>261</sup> A. NATALI, *Percorso iniziale*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 52.

<sup>262</sup> DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, III, *Paradiso*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 686-689, vv. 1-9.

Maria del Fiore, attraverso la quale allude a Firenze. Verso quest'ultima, raffigurata sulla stessa direttrice dell'inferno, Dante stende il braccio e la mano destra, come ad esprimere il suo desiderio di ritorno e allo stesso tempo proponendosi di accorrere in aiuto della città. Il dipinto espone il cammino di elevazione del poeta attraverso l'inferno, il purgatorio e il paradiso e allo stesso tempo quello desiderato di ritorno verso la patria.

Dante, nella lunetta, non è quindi il cantore di Beatrice e i versi del paradiso difficilmente sembrerebbe conciliarsi con la poesia d'amore. Nonostante non pervenute, è possibile immaginare che le lunette con Petrarca<sup>263</sup> e Boccaccio si strutturassero come questa dell'Alighieri, con versi del *Canzoniere* e un brano del *Decamerone*, volti a richiamare eventi della vita del committente o alludendo alla sua personalità. Nonostante le lunette fossero previste per stare in alto è verosimile che il contenuto, almeno del ritratto dantesco, fosse troppo esplicito, considerando il clima di terrore istaurato da Alessandro, e che il Bettini, offertasi l'occasione di aggiungere alla camera la *Venere* Pontormo/Michelangelo, abbia poi commissionato a Bronzino altri ritratti di poeti per mascherare il contenuto politico del ciclo, volgendolo verso una nuova direzione. La messa a punto di un programma sin dall'inizio centrato sull'amore e sulla poesia d'amore avrebbe forse previsto una composizione diversa del ritratto dell'Alighieri.

Per ciò che riguarda il programma delle lunette, al nome del Buonarroti, avanzato da Philippe Costamagna<sup>264</sup>, potrebbero aggiungersi quelli del Varchi e di Luca Martini. Se durante l'esecuzione del *Ritratto allegorico di Dante* e della decorazione della camera, il primo era probabilmente assente da Firenze, il secondo doveva già tessere rapporti significati con Bartolomeo Bettini. Il Martini e il Bettini sono difatti due dei tre interlocutori di un dialogo di Bartolomeo Tasio intitolato il *Vespro*, recentemente portato alla luce da Roberto Leporatti<sup>265</sup>. Il dialogo volge intorno ad una commedia messa in scena in casa Bettini dalla

---

<sup>263</sup> Un ritratto di Petrarca di mano di Bronzino, forse proprio quello Bettini, è segnalato nella descrizione di un apparato, allestito il 27 giugno 1609 in Palazzo Bardi, sede dell'Accademia della Crusca, da Piero de' Bardi nel suo diario: «Sopra la cattedra, si vedrà la 'mpresa dell'Accademia, fatta di nuovo a posta per questa cagione, seguitatosi il disegno già fatto dell'Innominato Cigoli, sopra la quale formavano quasi un baldacchino certe ricascate di panno nero. Da man destra, in convenevole e proporzionata altezza, era posto il ritratto di Dante, figura intera grande quanto il naturale, di mano dell'eccellente pittore Jacopo da Pontormo; quello del Petrarca, della medesima grandezza di mano del non meno eccellente Agnolo Bronzino». L'attribuzione a Pontormo del ritratto di Dante è chiaramente una svista del diarista, visto anche lo stile espresso dall'opera, non lontano da quello del Carucci. Convince a riconoscere nei due dipinti le lunette Bettini, soprattutto la nota sulla loro collocazione, che si specifica «in convenevole e proporzionata altezza», come quella richiesta per il ritratto di Dante, che prevede una visione dal di sotto in su e una collocazione molto alta. Il diario è conservato presso la biblioteca dell'Accademia e il brano è segnalato in M. ROSSI, «...quella naturalità...», in *Bronzino pittore e poeta*, cit., pp. 180-181.

<sup>264</sup> P. COSTAMAGNA, *Ritratto di Dante*, in *Venere e Amore*, cit., pp. 184-186: 185. Sul dipinto si veda anche R. DE GIORGI, *Ritratto allegorico di Dante*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 206.

<sup>265</sup> ROBERTO LEPORATTI, «Il *Vespro*» di Bartolomeo Tasio. *Dialogo su una commedia cinquecentesca intitolata «Il Negromante de' Negromanti»*, 8, «Per leggere», 2005, pp. 111-171.

compagnia dei Negromanti ed intitolata, forse in onore della medesima, il *Negromante*, verosimilmente la stessa opera messa in scena nel 1533 presso gli Antinori, per la quale Vasari e Bronzino collaborano per la scenografia<sup>266</sup>. Il Tasio, che nel 1530 si era allontanato da Firenze per portare avanti i suoi studi a Padova, potrebbe aver assistito alla reale messa in scena della commedia in uno dei suoi soggiorni toscani, che regolarmente alternava agli impegni accademici patovini. Il nome di Luca Martini per il programma iconografico sembrerebbe credibile, egli era un esperto dantista, oltre che conoscitore finissimo di Petrarca. Forse proprio in ricordo di questa decorazione alla quale aveva partecipato attivamente, negli anni Quaranta l'intellettuale commissiona a Vasari i *Sei poeti toscani* (Fig. 77)<sup>267</sup>, oggi al Minneapolis Institute of Arts, che alla luce del ritrovamento del bronzinesco ritratto di Dante, sembrerebbe proprio dipendere dalla decorazione della camera Bettini. A ricordare la commissione è proprio Vasari nelle *Ricordanze*:

Ricordo come a dì 15 di Settembre 1544 Luca Martinj Fiorentjno mj auevua allogato per fino a dì 10 di luglio 1543 un quadro grande, di dua braccja e un terzo alto e braccja tre largho, per faruj drento fei figure dal mezzo in fu: Dante, il Petrarcha, il Boccaccio, Guido Caualcantj, Guitton d'Arezzo, Messer Cino da Piftoia, che fe gli conduffono; e per prezzo di pagamento fe nebbe scudi dieci, che il Bronzino pittore fece lacordo<sup>268</sup>

È da tenere in considerazione che il Martini avesse chiesto allo stesso Bronzino il dipinto e che quest'ultimo, oberato dalle commissioni medicee, avesse poi coinvolto Vasari, trovandosi così ad essere l'intermediario del pagamento. La commissione dei *Sei poeti toscani* al pittore aretino appare infatti insolita, considerando che nonostante sia l'ingegnere che Vasari ebbero un ruolo importante presso la corte medicea, i rapporti tra i due furono formali e riconducibili a quelle dinamiche tipiche dei sistemi cortigiani<sup>269</sup>. Vasari sembra difatti essere escluso da quel gruppo di artisti che l'ingegnere frequentava costantemente e dei quali, non di rado, diveniva vero e proprio promotore. Il Martini coltivò rapporti amichevoli con Giovan Battista

---

<sup>266</sup> *Passim*.

<sup>267</sup> Si veda sul dipinto: JULIAN KLIEMANN, *Sei poeti Toscani*, in *Giorgio Vasari: principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari; pittura vasariana dal 1532 al 1554*, catalogo della mostra (Arezzo, Museo di Casa Vasari, 26 settembre-29 novembre 1981) a cura di Laura Corti e Margaret Daly Davis, Firenze, Edam, 1981, p. 123; J.K. NELSON, *Dante portraits in sixteenth century Florence*, «Gazette des beaux-arts», CXX, 1992, 1484, pp. 59-77. Significativo, infine, il recente contributo di Novella Macola, che ha proposto di leggere nella descrizione della costellazione dei Gemelli, rappresentati sul globo celeste posato sul tavolo, un riferimento al XXII canto del *Paradiso* della *Commedia*. Canto, nel periodo d'esecuzione del dipinto, al centro delle lezioni accademiche di Benedetto Varchi e degli studi danteschi di quest'ultimo e di Luca Martini. N. MACOLA, *Sei poeti toscani*, in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, catalogo della mostra (Firenze, Uffizi 14 giugno-30 ottobre 2011) a cura di Claudia Conforti, Antonio Godoli e Francesca De Luca, Firenze, Giunti, 2011, p. 138.

<sup>268</sup> G. VASARI, *Ricordanze*, in G. VASARI, *Der Literarische*, cit., II, p. 861.

<sup>269</sup> Si veda ANTONIO GEREMICCA, *Ritratto di Luca Martini*, in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, cit., p. 132.

di Marco del Tasso e Niccolò Tribolo, che, a detta di Vasari, praticava giornalmente<sup>270</sup>, col Pontormo, come documenta il suo “diario” per il biennio 1554-1556<sup>271</sup>, e con Cellini, che lo stimava suo «carissimo amico»<sup>272</sup>. A partire dalla fine degli anni Quaranta, il Martini divenne, per di più, vero e proprio mentore di Pierino da Vinci, che insieme a Stoldo Lorenzi ospitò nella propria residenza pisana. Fu il Martini a procurare a Pierino il marmo per l’*Ugolino e i suoi figli*, quello per la statua del *Dio fiume*, donata dall’ingegnere a Eleonora di Toledo – nel tentativo di introdurre il giovane scultore alle commissioni ducali – a proporlo per l’allegoria della *Dovizia* destinata alla Piazza del Mercato di Pisa, e, infine, a spingerlo all’esecuzione del *Sansone che uccide il filisteo*<sup>273</sup>. Verosimilmente, fu di nuovo l’intellettuale a commissionare e a curare l’iconografia della *Pisa restaurata*, che, col rilievo del Lorenzi, *Omaggio delle province toscane a Cosimo e Eleonora*, dovevano far parte di un progetto encomiastico destinato al duca.

Tornando al dipinto di Minneapolis, questo sembra in parte restituire quella che doveva essere l’idea originale della camera Bettini, aggiungendo al trio Petrarca, Dante e Boccaccio anche Guido Calvalcanti, Marsilio Ficino e Cristofano Landino. Come già sottolineato da Kliemann, la citazione errata di Vasari rispetto ai personaggi rappresentati nell’opera è dovuta alla copia che l’artista eseguì, un paio di anni più tardi, per Paolo Giovio, che in una lettera gli aveva chiesto di sostituire il Ficino e il Landino con Cino da Pistoia e Guitton d’Arezzo, per comporre un canone più coerente e in linea con gli studi più aggiornati<sup>274</sup>.

Il Tasio, amico sin dalla gioventù del Varchi, fu infine tra i frequentatori di Bronzino, al quale manda i saluti attraverso Carlo da Pistoia in una missiva datata 9 agosto 1534<sup>275</sup>.

---

<sup>270</sup> G. VASARI, *Le vite*, ed. Bettarini-Barocchi, cit., V, p. 232 («Praticava giornalmente col Tribolo Luca Martini, provveditore allora della muraglia di Mercato Nuovo»).

<sup>271</sup> L’ingegnere è difatti ricordato in più occasioni tra i commensali del pittore. J. PONTORMO, *Diario*, cit. È menzionato: il 17 dicembre del 1554 (p. 50); l’1 dicembre del 1555 (p. 69); il 10 dicembre dello stesso anno (p. 69); ancora il 15 e il 24 dicembre sempre del 1555 (p. 69); in fine il 29 settembre e l’1 ottobre del 1556 (p. 83).

<sup>272</sup> B. CELLINI, *Vita*, cit., p. 313.

<sup>273</sup> G. VASARI, *Le vite*, ed. Bettarini-Barocchi, cit., V, pp. 233-235. Sui rapporti di Luca Martini con gli artisti, e in particolare con Pierino da Vinci, si vedano: M. BROCK, *Le “Portrait de Luca Martini” par Bronzino: une crypto-allégorie*, in *Le noyau et l’écorce: les arts de l’allegorie, Xve-XVIIe siècles*, a cura di Colette Nativel, Parigi, Somogy Éditions d’Art, 2009, pp. 283-322; DETLEF HEIKAMP, *Luca Martini, i suoi amici artisti e Pierino da Vinci*, in *Pierino da Vinci*, atti della giornata di studio (Vinci, 26 maggio 1990) a cura di Marco Cianchi, Firenze, Becocci, 1995, pp. 67-71; J. K. NELSON, *Creative patronage: Luca Martini and the Renaissance portrait*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXIX, 1995, pp. 282-303.

<sup>274</sup> J. KLIEMANN, *Sei poeti Toscani*, in *Giorgio Vasari: principi, letterati e artisti*, cit., p. 123.

<sup>275</sup> Carlo di Michele di Pasquino Gherardi fu amico di Bronzino sin dalla giovinezza, come sostenuto da Vasari, che ricorda alcune opere per lui realizzate dal pittore. G. VASARI, *Le vite*, ed. Bettarini-Barocchi, cit., VI, p. 235 («A ser Carlo Gherardi da Pistoia, che insin da giovinetto fu amico del Bronzino, fece in più tempi, oltre al ritratto di esso ser carlo, una bellissima Iudit che mette la testa di Oloferne in una sporta: nel coperchio che chiude questo quadro, a uso di spera, fece una Prudenza che si specchia. Al medesimo fece un quadro di Nostra Donna, che è delle belle cose che abbia mai fatto, perché ha disegno e rilievo straordinario»). Le poche notizie biografiche reperibili sul personaggio sono state rintracciate da Alessandro Cecchi, in un saggio degli anni Ottanta, con il quale lo studioso ha ricondotto al pittore l’*Allegoria della Prudenza* del Museo di Casa Vasari ad

Gli anni Trenta sono centrali per la formazione del pittore che, insieme al Tribolo e al Tasso, si trova a vivere con profitto degli ambienti culturali più produttivi della città, tra questi gli Orti Oricellari. È del 1536 un ricordo di Varchi, relativo ad un'autopsia effettuata su due gemelli siamesi, «egregiamente» documentata da Bronzino:

Quanti sono in questo luogo che si ricordano di aver veduto quel mostro, che nacque dalla Porta al Prato circa dodici anni sono, il quale fu ritratto egregiamente dallo eccellentissimo Bronzino ? [...] Fecesi separare nell'orto di Palla Rucellai alla presenza di maestro Alessandro da Ripa e di Maestro Francesco da Monte Varchi, e d'alcuni altri medici e pittori eccellentissimi<sup>276</sup>

Al pittore il compito di “ritrarre” dal naturale il parto mostruoso. Una relazione con lo studio dal vero, in questo caso con finalità documentarie, al quale più volte fa riferimento Vasari<sup>277</sup> e che spiega la minuzia e veridicità con le quali l'artista, all'inizio degli anni Cinquanta, avrebbe rappresentato il nano Morgante<sup>278</sup> senza camuffarne la deformazione fisica (Figg.44-45).

Tra i membri del gruppo che soleva riunirsi presso gli Orti Oricellari lo ricorda ancora il Varchi in una lettera inviata a Luca Martini il 31 dicembre 1539, allegata al *Dialogo sopra la particolare dichiarazione del giuoco di Pittagora*:

Voi mi scrivete d'haver inteso che noi giochiamo ogni giorno dopo mangiato a quel giuogho nuovo che mi mando Cosimo Rucellai... et che no solamente a voi è venuta voglia di giocare, ma che anchora il Tribolo, il Lasagnino, il Bronzino, et molti altri ingegnosissimi vostri, et miei amici sene struggono et mi stanno sotto il di dietro per vederlo et far' la prova d'impararlo<sup>279</sup>

---

Arezzo. Si veda A. CECCHI, *La 'Prudenza' del Bronzino per ser Carlo Gherardi*, «Antichità Viva», XXVI, 3, 1987, pp. 19-22: 19. Proprio il Gherardi potrebbe essere il “ser Carlo” citato, insieme a Bronzino e a Luca Martini, da Antonfrancesco Grazzini in un capitolo inviato al fratello Bernardino, dal titolo *In nome di Lorenzo degl'Organi*. Il Grazzini allude inoltre ad un rapporto di natura omosessuale tra l'artista e “ser Carlo”. Si veda *Le rime burlesche edite e inedite di Antonfrancesco Grazzini*, a cura di Carlo Verzone, Firenze, Sansoni, 1882, n. XLIII, pp. 596-598: 598, vv. 76-78 («il Bronzin nostro da bene e d'assai/ attende a far vergogna alla natura/ e Ser Carlo è felice più che mai»). Carlo Gherardi, infine, è anche destinatario di un sonetto di Benedetto Varchi: B. VARCHI, *Opere*, cit., II, p. 840, n. LVI. Per la lettera inviata da Bartolomeo Tasio a Carlo da Pistoia, congiuntamente a Buonaccorso Buonaccorsi e Giovanni di Vangelista: BNCF, Autografi Palatini, cass. V, 63 («Eromi scordato di pregervi che voi S[er] Carlo mi raccomandaste a Bronzino, & voi S[er] Buonac[co]r[s]o al Baroncino, & voi Giovanni [?], al Nocentino, che non mi ricordo adesso il suo proprio nome»). La lettera è segnalata in R. LEPORATTI, «*Il Vespro*» di Bartolomeo Tasio, pp. 117 e 146, nota 26.

<sup>276</sup> B. VARCHI, *Lezione sopra la generazione de' mostri, e se sono intesi dalla natura, o no: fatta pubblicamente nell'Accademia Fiorentina la prima e seconda domenica di luglio, l'anno 1548*, in B. VARCHI, *Opere*, cit., II, pp. 660-681: 665. A proposito di questa lezione di veda LORENZO MONTEMAGNO CISERI, *A lezione con i mostri. Benedetto Varchi e la Lezione sulla generazione dei mostri*, «Rinascimento», 2. Ser., 47, 2007, pp. 301-345.

<sup>277</sup> L'aretino si esprime a proposito per esempio sul *Crocifisso Panciatichi*. G. VASARI, *Le vite*, ed. Bettarini-Barocchi, cit., VI, p. 232 («Al medesimo [Bartolomeo Panciatichi] ha fatto in un quadro un Cristo crucifisso, che è condotto con molto studio e fatica; onde ben si conosce che lo ritrasse da un vero corpo morto confitto in croce, cotanto è in tutte le sue parti di somma perfezione e bontà»).

<sup>278</sup> Sul dipinto, recentemente restaurato, si vedano: MARCO CIATTI, *Il ritratto del nano Morgante: storia e restauro*, Firenze, Edifir, 2011; SEFY HENDLER, *Ritratto frontale del nano Morgante (fronte)/(resto)*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., pp. 214-216.

<sup>279</sup> B. VARCHI, *Dialogo sopra la particolare dichiarazione del giuoco di Pittagora*, BNCF, II. II. 278, c. 1r.



e poco più avanti:

fate fare un paio di scacchi con qualche bizzarro disegno del tasso dipinti co' colori del bronzino, et mandatele con essi a Roma a M. Niccolo Alemanni che sapete di quanto semo tenuti al' virtuosissimo et cortesissimo padre suo, et a lui per amor di (?) et egli ne farà parte a M. Arcadeste (?) nostro et al' bettino<sup>280</sup>

La missiva rappresenta perfettamente i meccanismi che si innescavano nella cerchia di Varchi. Cosimo Rucellai regala al letterato il cosiddetto gioco di Pitagora (scacchi), suscitando da subito la curiosità di Luca Martini, Lasagnino<sup>281</sup>, Bronzino, Tribolo, che intendono ricevere le istruzioni per impararlo. Per l'occasione il letterato si impegna a scrivere un dialogo sull'argomento, accompagnandolo con un testo sulle proporzioni che avrebbe dovuto facilitare la ricezione delle regole del gioco. Il testo sulle proporzioni, corredato da una serie di digressioni sulla storia di tali studi, costituisce un altro modo attraverso il quale la cultura classica era messa a disposizione degli artisti. Se Cosimo Rucellai fornisce il gioco, Varchi le regole, al Tasso e a Bronzino è dato l'incarico di realizzare alcuni scacchi, che il letterato intendeva inviare in dono a Niccolò Alemanni a Roma. Le competenze si mischiano in una cerchia dove le differenze tra letterati, artisti, giovani aristocratici sembrano annullarsi favorendo una maggiore diffusione del sapere. La lettera documenta tutti i personaggi con i quali il pittore era in contatto in quel momento, oltre al Varchi e al Martini, Bartolomeo Bettini (a questa data a Roma) e i giovani Carlo Strozzi, Cosimo Rucellai, Ugolino Martelli, Albertaccio del Bene, tra i quali potrebbero celarsi gli effigiati del *Ritratto di giovane con liuto* degli Uffizi o del *Ritratto di giovane con libro* del Metropolitan Museum of Art di New York (Fig. 16).

La missiva, inoltre, spinge a riflettere sul contributo dell'artista ad un artigianato di tipo prezioso. Varchi pensa immediatamente a Bronzino e a Tasso per la realizzazione dei pezzi della scacchiera. Se è vero che il poeta suggerisce gli artisti a lui più prossimi, inseriti nella sua cerchia di amicizie, è pur vero che il caso non è isolato. Sorprende difatti una citazione di Pietro Aretino che, nel suo *Dialogo...nel quale si parla del gioco con moralità piacevole* del 1543, immagina che il fabbricatore e pittore di carte Federico Padovano spinga Bronzino a colorare delle carte da gioco: «Voglio incitar Bronzin, pittor da dovero, acciochè egli

---

<sup>280</sup> *Ivi*, c. 2r.

<sup>281</sup> Si tratta dello scalpellino Ludovico Macheregli. A lui Benedetto Varchi dedica il sonetto «Vienne, santo Imeneo, vienne, e la face», composto per il matrimonio del poeta Luigi Tansillo. B. VARCHI, *Opere*, cit., pp. 888-889, n. CCCXXVIII.

colorisca in tela la immortalità di voi Carte»<sup>282</sup>. Due situazioni parallele – reale quella di Varchi, immaginaria quella di Aretino – nelle quali Bronzino è chiamato a collaborare, con Tasso nel primo caso e con Federico Padovano nel secondo, nell’elaborazione di progetti a più mani, che prevedono competenze artigianali, il cui prodotto finale comporta la realizzazione di oggetti funzionali. La citazione di Aretino avvalorava significativamente tale ipotesi, ricordando che nel dialogo altri artisti sono menzionati, evocandone le specificità. È questo il caso di Tiziano, Perino del Vaga e Salviati:

CARTE. Da una berrettaccia rotta, nel mezzo germogliavano alcune ciocche di capelli splendidi come lo oro filato; e le macchie de l’ermo dove egli era non produssero mai vermiglie rose, né bianche, che pareggiassero il bianco e il vermiglio de le sue guance tenere e tuffolotte.

PADOVANO. Voi mi parete figurare il colorire di messere Tiziano.

CARTE. Gli stracci che gli ricoprivan le gambe, per non poter far altro, lasciavano discoperte le lor polpe, come se la necessità fusse arte, e la gonnella cinta d’un vincastro campeggiava sì bene in su la sua isvelta personcina che, se Cupido si vestisse sì fatto abito di bisgiello, non sarebbe altrimenti.

PADOVANO. Perin del Vago e Francesco salviati, lo dipignerieno di bel punto così<sup>283</sup>

La figura del diavolo, tramutatosi in pastorello per tentare un eremita, è descritta puntualmente attraverso il «colorire» di Tiziano<sup>284</sup> e il disegno di Perino del Vaga e Salviati, attraverso immagini a dir poco pregnanti: «capelli splendidi come oro filato» per il primo, «come se la necessità fusse arte» e «isvelta personcina», per i secondi.

Un contatto con le arti cosiddette “applicate”, che certo sfuma il confine, o la distinzione, tra la pittura, intesa come arte del disegno e “arte bella”, e arti, considerate più propriamente meccaniche e tecniche, quali la tessitura, la sartoria, l’oreficeria. Come sottolineato da Marco Collareta<sup>285</sup>, è chiaro che questa differenza aveva sicuramente senso per Bronzino, ma in una misura diversa, come palesa la sua stessa ritrattistica, nella quale, nello strenuo sforzo di contraffare attraverso il pennello l’intero mondo che circonda l’effigiato, siano essi complementi di arredo, sculture, libri o gioielli, Bronzino sembra appropriarsi di competenze e saperi tecnici di volta in volta diversi.

Prima del 25 ottobre 1539, data di una missiva inviata da Varchi a Carlo Strozzi, Bronzino ebbe inoltre modo, presente anche Tribolo, di incontrare e omaggiare Pietro Bembo:

---

<sup>282</sup> PIETRO ARETINO, *Dialogo...nel quale si parla del gioco con moralità piacevole, Le carte parlanti* [Venezia 1545], a cura di Giovanni Casalegno e Gabriella Giaccone, Palermo, Sellerio, 1992, p. 104.

<sup>283</sup> *Ivi* pp. 355-356.

<sup>284</sup> Tiziano ritorna nel dialogo in più occasioni. L’Aretino lo menziona, all’interno di dinamiche ormai note, con il proposito di ricordare il loro stretto legame, nel tentativo di autopromuoversi presso Ferrante Sanseverino, principe di Salerno. Si veda a proposito MARSEL GROSSO, *Per la fama di Tiziano nella cultura artistica dell’Italia spagnola*, Udine, Forum, 2010, pp. 34-41.

<sup>285</sup> MARCO COLLARETA, *La pittura e le sue sorelle. Il Bronzino di fronte al sistema delle arti*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., pp. 195-201: 198.

e mi par di vedervi hora quando eravate con Luca, col Tribolo et col Bronzino a considerare gli occhi et gli atti del Reverendissimo Bembo<sup>286</sup>

Il letterato non specifica se luogo dell'incontro sia Firenze o Padova, ma il documento è spesso considerato quale prova di un soggiorno patavino del pittore, sostenuto ancora di recente<sup>287</sup> e sul quale è necessario tornare a riflettere. Come già sottolineato da Massimo Firpo<sup>288</sup>, Varchi sembrerebbe chiedere informazioni sul passaggio di Bembo da Firenze, piuttosto che ricordare un incontro al quale egli aveva preso parte. L'assenza del Varchi durante tale incontro appare chiara poco più avanti:

...e non so mai come Luca si poté tenere, sappiendo quanto io l'adoro e quanto egli è cortese, d'andare a baciargli la mano al meno in vece di me<sup>289</sup>

Varchi sembra non comprendere come Luca Martini potesse essersi trattenuto dal baciare la mano al Bembo, che il letterato aveva incontrato per la prima volta nel 1535 a Venezia<sup>290</sup>, facendolo al suo posto («in vece di me»).

In questi anni Varchi e Bronzino sono in effetti vicinissimi, ed è proprio il letterato, già nel 1538, a lodarne per primo i meriti poetici e a sottolinearne la profonda conoscenza di Dante e Petrarca. Lo fa in una lettera, ormai nota da tempo, inviata a lui e al Tribolo da Padova, per accompagnare una traduzione del tredicesimo libro dell'*Iliade* di Omero:

E per seguire l'usanza mia di mandare le cose fatte o tradotte da me, o a quelle persone, le quali avendone ottima cognizione le potessero correggere o amendarle, o a quelle che per essermi amiche chi di buona natura le dovessero tener care e scusarle. L'ho indirizzate a voi duoi, nei quali è l'una e l'altra di queste cose perciò che l'essermi ciascuno di voi ugualmente amicissimo e oltra la pari e grandissima eccellenza vostra, dell'uno nella scultura e dell'altro nella pittura, vi dilettrate ambo duoi e intendete nelle cose poetiche, e massimamente il Bronzino, come oltra i suoi componimenti, dimostra l'avere tutto Dante, e grandissima parte del Petrarca nella memoria [...]<sup>291</sup>

Se si considera la scarsità di documenti relativi al percorso di Bronzino prima del suo ingresso alla corte medicea, la lettera è una testimonianza notevole per la fine degli anni Trenta e ci

---

<sup>286</sup> ASF, *Carte Stroziane, serie prima*, 136, c. 104. La lettera è pubblicata interamente in B. VARCHI, *Lettere*, cit., pp. 75-77: 76.

<sup>287</sup> E. CROPPER, *Per una lettura*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit. pp. 245-255: 255, nota 4.

<sup>288</sup> M. FIRPO, *Il Bronzino e i Medici*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., pp. 91-99: 94. Lo studioso si era già espresso in merito in ID. *Gli affreschi di Pontormo*, cit. p. 207.

<sup>289</sup> B. VARCHI, *Lettere*, cit., p. 77.

<sup>290</sup> Varchi racconta di questo incontro nell'*Orazione* funebre stesa in occasione della morte del Bembo. A questo primissimo incontro sono poi legate alcune lettere scambiate tra i due umanisti nel corso del 1535. B. VARCHI, *Lettere*, cit. pp. XXIV e 5-9, n. 2.

<sup>291</sup> La lettera è datata 1 maggio. BNF, Magl. VII 730, c. 15r in D. PARKER, *Bronzino*, cit., pp. 171-172.

permette di legare saldamente l'artista a Benedetto Varchi e a Luca Martini<sup>292</sup>, ai quali verosimilmente si deve il suo stesso avvicinarsi alla poesia. Sebbene la tentazione sia di leggere tali elogi come il risultato dell'intenso legame con il pittore, sorprende al contrario constatare che le sue parole non sono affatto adulatorie. La familiarità del pittore con le opere di Dante e Petrarca è difatti attestata nel *Diario*<sup>293</sup> di Pontormo e nei *Ragionamenti* di Alessandro Allori<sup>294</sup> ed è innanzitutto riscontrabile nei suoi versi, che trasudano della poesia dei due toscani, il cui repertorio è scomposto e ricomposto da Bronzino con scioltezza, erudizione e non raramente con originalità. Lo stesso vale per il riferimento del letterato all'azione di correzione del testo, da non interpretarsi in chiave esclusivamente encomiastica. Non che Varchi avesse bisogno che Bronzino o Tribolo rivedessero i suoi lavori, quanto piuttosto che ne saggiassero il risultato di leggibilità in relazione alle proprie possibilità culturali. Tali volgarizzamenti, erano meditati dal letterato per favorire una maggiore diffusione dei testi classici e per consentirne la fruizione, inoltre, ad artisti come Bronzino e Tribolo, che verosimilmente non conoscevano il greco e il latino. Che l'artista fosse tenuto in considerazione anche per aspetti più tecnici, è confermato, qualche decennio più tardi, da Laura Battiferri, in una lettera inviata a Varchi il 21 luglio del 1561:

Il Bronzino non può esser capace, per molto ch'io gli abbia detto la mia opinione, dove si riferisca quella ella dell'ultimo verso del primo quadernario nel mio sonetto al Casale, in morte della Marchesa di Massa, qual vidde V. S. che dice [...] Onde mi sarà caro udire il parere di V.S., ché so gli crederanno e staranno cheti<sup>295</sup>

In occasione della stesura di un sonetto per la morte della Marchesa di Massa, la poetessa propone il componimento a Bronzino e, messa in discussione sulla concordanza di un pronome, invia la quartina al Varchi, chiedendo un suo parere e confidando che la sua autorevolezza mettesse fine ai dubbi suscitati dal pittore. Negli anni Sessanta le qualità di Bronzino poeta e letterato dovevano essere ormai indiscusse se il giovane Antonio de' Bardi,

---

<sup>292</sup> Era stato Luca Martini a volere la possibilità di leggere e mostrare la traduzione, che il Varchi dice di aver realizzato per esercizio. *Ivi*, p. 171.

<sup>293</sup> Ci riferiamo alla scommessa intrapresa dal pittore con Pontormo su un verso del *Trionfo della morte* di Petrarca. Il Carucci ne dà notizia il 27 gennaio del 1555, in J. PONTORMO, *Diario*, cit., p. 53 («desinai e cenai in casa Bronzino [...] fu quella sera che Bronzino e io venimo a casa a vedere el Petrarcha, cioè *fianchi, stomachi* ec.; e pagai quello che s'era giudicato»).

<sup>294</sup> L'allievo prediletto del pittore, nel suo dialogo sopra l'arte del disegno, allude a delle conversazioni serali tra Bronzino, Benedetto Varchi e Luca Martini, nella quali si discuteva di disegno e di poesia dantesca. *Il primo libro de' ragionamenti delle regole del disegno d'Alessandro Allori con M. Agnolo Bronzino*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, II, Roma-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1975, p. 1965 («E tu questa sera torna il più presto che puoi, ché credo verranno a cena con esso noi il nostro messer Benedetto Varchi e 'l cortesissimo Luca Martini, che credo che piglieranno piacer grandissimo nel sentire che cotesti signori hanno sì nobilissimo concetto nell'attendere al disegno, come già fecero essi nella gioventù loro, e sentirai forse trattare di alcuni passi sopra il nostro stupendissimo poeta Dante [...] »).

<sup>295</sup> *Lettere di Laura Battiferri Ammannati*, cit., pp. 45-46.

la cui figura è al momento da ricostruire, nel sonetto «Voi, che non men col vago e puro Stile» (CCVII) lo innalza a sua guida letteraria e a lui chiede la via da seguire per raggiungere gli onori dell'alloro:

Dunque contentar lui, ch'altro non chiede  
Vi piaccia, e l'erto di gloria, e salute  
Sentier mostrargli, ove rado hoggi Huom sale (vv. 12-14)

Il 1539 è un anno di svolta per la carriera di Bronzino pittore, che in seguito alla partecipazione agli apparati per le nozze del duca Cosimo de' Medici con Eleonora di Toledo<sup>296</sup> sarebbe diventato di lì a poco l'artista di maggior spicco della corte fiorentina. In particolare le due grandi tele per il cortile di Palazzo Medici, con il *Matrimonio per procura del Duca Cosimo* e *Il Duca Alessandro dibatte con gli esuli*, entrambe di ambientazione napoletana, dovettero servire da ottima presentazione per il pittore, considerando che Vasari le definisce in assoluto le migliori dell'intero apparato:

Nella sesta storia et ultima da quella banda era di mano del Bronzino la disputa che ebbono tra loro in Napoli e innanzi all'imperatore il duca Alessandro et i fuoriusciti fiorentini, col fiume Sebeto e molte figure; e questo fu bellissimo quadro e migliore di tutti gl'altri<sup>297</sup>

e poco più avanti:

Nell'ultimo di tutti questi quadri erano le nozze del medesimo duca Cosimo fatte in Napoli: l'impresa erano due cornici, simbolo antico delle nozze, e nel fregio era l'arme di don Pietro di Tolledo viceré di Napoli; e questa, che era di mano del Bronzino, era fatta con tanta grazia, che superò, come la prima, tutte l'altre storie<sup>298</sup>

All'indomani delle nozze di Cosimo ed Eleonora cade la prima commissione gioviana a Bronzino, al quale il letterato – forse per la fama che tali opere avevano da subito ottenuto e all'interno di quei fitti legami tra Napoli e Firenze che il matrimonio di Cosimo con Eleonora aveva nuovamente rinsaldato – commissiona un disegno per una storia destinata a decorare la facciata di Palazzo Cambi a Napoli<sup>299</sup>. È il letterato comasco a chiedere a Cosimo I, in una

---

<sup>296</sup> Su tali apparati si veda PIERFRANCESCO GIAMBULLARI, *Apparato et feste nelle nozze del Illustrissimo Signor Duca di Firenze, et della Duchessa sua consorte, con le sue Stanze, Madriali, Commedia, et Intermedii, in quelle recitati*, Firenze, Giunti, 1539. Per un'edizione moderna: *Renaissance entertainment: festivities for the marriage of Cosimo I, Duke of Florence, in 1539*, a cura di Andrew C. Minor e Bonner Mitchell, Columbia, University of Missouri Press, 1968.

<sup>297</sup> G. VASARI, *Le vite*, ed. Bettarini-Barocchi, cit., V, p. 399.

<sup>298</sup> *Ivi*, p. 400.

<sup>299</sup> Per i rapporti tra Paolo Giovio e Tommaso Cambi e per il progetto decorativo del suo palazzo napoletano, si veda BARBARA AGOSTI, *Paolo Giovio: uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2008, pp. 106-110.

lettera datata 14 ottobre 1540, di sollecitare il pittore nell'esecuzione del disegno preparatorio che gli aveva promesso:

Quella si degna fare che Bronzino mi faccia el promesso schizzo della fuga del Turco, con lo incalzo de Cesare che gli dà, amazandoli, al Danubio; e sia in mezzo foglio reale per il luogo; ha da servire per la facciata della casa in Napoli di Tomaso Cambio, tutto mio<sup>300</sup>

Dopo aver tentato di coinvolgerlo in questo progetto napoletano, Giovio, a metà degli anni Quaranta, commissione a Bronzino due dipinti, si tratta di due ritratti destinati al suo museo comasco. Il primo di questi è un'effigie di Cosimo I de' Medici, di cui il letterato dà notizia al segretario ducale, Pierfrancesco Riccio, in una lettera del 30 luglio 1546:

Signor mio honorando, Il mirabile ritratto di sua excellanza è piacciuto summamente alli galonhuomini di questa Corte, et giudicato fininissimo da pittori. Dil che mi truovo obliato molto al signor Duca, avisando vostra signoria che nelle tre parti delle quattro mi ha rappresentato l'effigie del bravissimo signor Giovanni suo Padre. della quale ane ho freschissima memoria quanto huomo che viva Et benedetta sia la mano del Bronzino qual mi pare avanzi quella del Pontorni [sic]...<sup>301</sup>

Proprio questa lettera ha permesso a Robert B. Simon, di dimostrare ulteriormente la provenienza gioviana del *Ritratto di Cosimo I de' Medici in armi* dell'Art Gallery Gallery of New South di Sydney (Fig. 29), dipinto che lo studioso aveva rintracciato negli anni Ottanta presso una collezione privata e nel quale aveva riconosciuto il modello di riferimento per l'incisione di Tobias Stimmer presente negli *Elogia virorum bellica virtute illustrium* (Basilea 1575)<sup>302</sup>. Rispetto al *Cosimo I in armi* della Tribuna degli Uffizi (Fig. 25)<sup>303</sup> – la prima delle venticinque versioni esistenti – il dipinto australiano prevede due importanti modifiche: l'ampliamento del formato dal busto al tre quarti e l'inserimento del *broncone* medico. L'inserimento di quest'ultimo elemento è volto a caricare l'opera di un forte valore simbolico,

---

<sup>300</sup> PAOLO GIOVIO, *Lettere*, a cura di Giuseppe Guido Ferrero, I, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1956, p. 256.

<sup>301</sup> ASF, MdP, 1170a, ins. 2, c. 14, pubblicata in ROBERT BARRY SIMON, 'Blessed be the hand of Bronzino': the portrait of Cosimo I in armour, «The Burlington Magazine», CXXIX, 1987, pp. 387-388: 388.

<sup>302</sup> ROBERT BARRY SIMON, *Bronzino's portraits of Cosimo I de' Medici*, Ph.D. Dissertation, New York, Columbia University 1982, pp. 88-134, 247-256, n. A19 (A). Lo studioso è poi tornato, in più occasioni, sull'opera, come sulla tipologia del ritratto di Cosimo I in armi: ID., *Bronzino's portrait of Cosimo I in armour*, «The Burlington Magazine», CXXV, 1983, pp. 527-539; ID., *Il ritratto di Cosimo I nel Museo Gioviano*, in *Paolo Giovio: il Rinascimento e la memoria*, atti del convegno (Como 3-5 giugno 1985), Como, Società Storica di Como, 1985, pp. 183-192. Del dipinto mi sono occupato in altra sede: A. GEREMICCA, *Ritratto di Cosimo I de' Medici*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 114.

<sup>303</sup> Si vedano: EDI BACCHESCHI, *L'opera completa del Bronzino*, Milano, Rizzoli, 1973, pp. 94-95 106; M. BROCK, *Bronzino*, cit., pp. 156-159; CARLO GAMBA, *Il ritratto di Cosimo I del Bronzino*, «Bollettino d'arte», V, 1925-26, 2, pp. 145-147; R. B. SIMON, *Bronzino's portraits of Cosimo I de' Medici*, cit., pp. 88-134, 231, n. A8 (A).

poiché legato all'idea del continuo rinnovarsi della casata dei Medici<sup>304</sup>. Il *broncone*, corredato dal motto di ascendenza virgiliana UNO AVULSO NON DEFICIT ALTER, costituisce difatti una delle imprese adottate dal duca in giovinezza, il cui significato è reso noto anche dal Giovio nel *Dialogo delle imprese militari ed amoroze* (1551):

Ebbe un'altra impresa ... Uno avulso non deficit alter, figurando un ramo svelto dell'albero in luogo del quale ne succede subito un altro, volendo intendere che, se bene era stata levata la vita al duca Alessandro, non mancava un altro ramo d'oro nella medesima stirpe<sup>305</sup>

Nel ritratto, seguendo l'interpretazione proposta dal letterato, la presenza del *broncone* – tronco secco dal quale fiorisce un ramo di rigoglioso alloro – è quindi riferita alla forza della famiglia Medici, grazie a Cosimo sopravvissuta alla morte del duca Alessandro. Cosimo è indicato quale garante del presente della famiglia e allo stesso tempo del suo futuro, attraverso la promessa di una ricca prole, come suggerisce una lettera inviata da Vasari a Ottaviano de' Medici nel 1534. Descrivendo il *Ritratto del duca Alessandro* (Fig. 71) da lui realizzato in quell'anno, l'aretino annota:

Quel tronco secco di lauro che manda fuori quella vermena diritta e fresca di fronde è la casa de' Medici, già spenta, che per la persona del duca Alessandro deve crescer di prole infinitamente<sup>306</sup>

Il *broncone*, infine, permette a Bronzino di assimilare Cosimo I a Cosimo il Vecchio, richiamando il ritratto di quest'ultimo dipinto da Pontormo (Fig. 58), nel quale per la prima volta appare l'impresa UNO AVULSO.

Nel ritratto di Sydney, l'aggiunta del *broncone* accresce il significato del ritratto della Tribuna, centrato sulla presentazione di Cosimo come Marte pacificatore e sul parallelismo con Carlo V, modello emulato dal duca. L'armatura appare, infatti, assai simile a quella indossata dall'imperatore in un ritratto di Tiziano (c. 1530), oggi perduto e documentato dall'incisione di Giovanni Britto<sup>307</sup>.

Per quanto riguarda la datazione, un primo termine di riferimento è costituito dal *Ritratto di Cosimo I in armi* della Tribuna se, come sembra, deve essere considerato il primo della serie. Vasari colloca la sua esecuzione nel 1543, subito dopo la cappella di Eleonora di

---

<sup>304</sup> R. B. SIMON, *Bronzino's portraits of Cosimo I de' Medici*, cit., pp. 117-134. Il significato del broncone, relativo alle imprese della famiglia dei Medici, è stato ampiamente sviscerato da Janet Cox-Rearick. J. COX-REARICK, *Dynasty and destiny in Medici art: Pontormo, Leo X, and the two Cosimos*, Princeton, Princeton University Press, 1984.

<sup>305</sup> P. GIOVIO, *Dialogo dell'imprese militari e amoroze*, a cura di Maria Luisa Doglio, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 72-73.

<sup>306</sup> G. VASARI, *Der Literarische*, cit., I, p. 28.

<sup>307</sup> Sul dipinto si veda HAROLD E. WETHEY, *The Paintings of Titian. The portraits*, Londra, Phaidon, II, 1969, nn. L-1, L-3, pp. 190, 191-192.

Toledo<sup>308</sup>. La citazione vasariana, infatti, non può che riferirsi ad una versione ridotta al solo busto, visto che il biografo non fa cenno al *broncone*, di cui conosceva il significato e il cui valore non avrebbe perso occasione di rimarcare. Inoltre nel 1543 il ritiro delle truppe di Carlo V da Firenze offriva una valida occasione per celebrare Cosimo – pervenuto definitivamente al governo della città con la sola azione diplomatica – come Marte pacificatore.

Subito dopo il ritratto della Tribuna, Cosimo dovette sentire la necessità di un'immagine di rappresentanza con maggiore impatto visivo, come sembra indicare il *Cosimo I in armi* del Metropolitan Museum di New York, variante a tre quarti priva del Toson d'Oro e del *broncone*<sup>309</sup>. Nell'opera, non attribuibile alla mano di Bronzino, il passaggio dal piccolo al grande formato è risolto con l'introduzione di un drappo rosso, non presente in altre versioni e ingenuo per la resa pittorica e per le soluzioni spaziali adottate. Prima del 29 luglio 1545 – giorno in cui le insegne del Toson d'Oro arrivarono a Firenze – e in occasione del ritratto gioviano, l'artista dovette tornare sul *Cosimo I in armi*, elaborando la versione a tre quarti.

Il pittore e il poeta insieme concorrono a creare un'immagine coerente con la politica condotta dal duca in quegli anni, mirata ad esaltare se stesso e la famiglia Medici, puntando sulla propria prole, come prova e come garanzia di continuità di un futuro di prosperità per Firenze. Il dipinto va letto in parallelo al *Ritratto di Eleonora di Toledo con il figlio Giovanni* della Tribuna della Galleria degli Uffizi (Fig. 30)<sup>310</sup>. La presenza del figlio nel ritratto della duchessa può in un certo qual modo essere equiparata alla presenza del broncone nel ritratto del duca. Eleonora è in questo senso esaltata come *genetrix*, al fine di celebrare la sua fertilità e il contributo da lei svolto nel garantire la sopravvivenza della famiglia Medici. La stessa idea soggiace alla medaglia della duchessa, eseguita da Domenico Poggini, all'incirca alla metà del secolo. Ancora qui è il ruolo di genitrice e protettrice della prole che connota il rovescio della medaglia, che presenta una pavonessa che ripara sotto le ali i suoi piccoli, accompagnata dal motto «CVM PVDORE LAETA FOECVNDITAS»<sup>311</sup>. Non sorprenderà, nel

---

<sup>308</sup> G. VASARI, *Le vite*, ed. Bettarini-Barocchi, cit., VI, p. 233.

<sup>309</sup> E. BACCHESCHI, *L'opera completa*, cit., p.94, n. 54e; R. B. SIMON, *Bronzino's portraits of Cosimo I de' Medici*, cit., pp. 260-263, n. A21 (W).

<sup>310</sup> Si vedano sul ritratto: J. COX-REARICK, *Power-dressing at the courts of Cosimo de' Medici and François I: the "moda alla spagnola" of Spanish consorts Eléonore d'Autriche and Eleonora di Toledo*, «*Artibus et historiae*», XXX, 2009, 60, pp. 39-69; ID., *Ritratto di Eleonora di Toledo con il figlio Giovanni*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 116; BRUCE L. EDELSTEIN, *Eleonora di Toledo e la gestione dei beni familiari: una strategia economica?*, in *Donne di potere nel Rinascimento*, a cura di Letizia Arcangeli e Susanna Peyronel, Roma, Viella, 2008, pp. 743-764; KARLA LANGEDIJK, *The Portraits of the Medici: 15<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> Centuries*, I, Firenze, S.P.E.S., 1981, pp. 695-697, n. 35, 10; G. LANGDON, *A "Laura" for Cosimo*, in *The cultural world of Eleonora di Toledo*, cit., pp. 40-70; ID., *Medici Women*, cit., pp. 67-97.

<sup>311</sup> Si vedano sulla Medaglia: B. AGOSTI, *Paolo Giovio*, cit., p. 153; GIUSEPPE TODERI, FIORENZA VANNEL, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, II, Firenze, Polistampa, 2000, p. 489.



contesto sopra descritto, scoprire che proprio al Giovio si deve l'ideazione dell'impresa, che coinvolto da Cosimo I, la suggerisce a quest'ultimo in una missiva (Firenze, 9 agosto 1551):

...a me pare che il basso rilievo della medaglia sia bellissimo, e che il giovane abbia dato in carta alla bronzinesca [...] conformandomi a quegli antichi, che fecero nelle medaglie animali e uccelli col significato della lor proprietà: *verbi gratia*, Faustina ha per reverso il pavone, con la coda sparsa; e sarebbe un lungo dire il perché, essendo noto appresso molti scrittori che quello uccello è dedicato a Giunone, regina del cielo, per esprimere dunque una pudica fecondità, io farei una pavona, in faccia, la quale cuopre con le ali dalle bande i suoi pavoncini, e potrebbero essere tre per ala, col motto intorno alla medaglia, che dica: *Cum pudore laeta foecunditas*; essendo la pavona uccello di somma pudicizia, bellezza e fecondità<sup>312</sup>

Idea, quella di associare la duchessa a Giunone, ripresa successivamente, in più occasioni, in opere a lei rivolte, soprattutto dall'Ammannati. Interessante, inoltre, il giudizio critico espresso da Giovio a proposito del ritratto di Eleonora presentato sul *recto* dal Poggini, che ne evidenzia i contatti con i prototipi di Bronzino: «...dato in carta alla bronzinesca».

Il modello creato per il dipinto della Tribuna è infine riproposto da Bronzino, alcuni anni dopo, nel *Ritratto di Eleonora di Toledo con figlio Francesco* del Museo di Palazzo Reale di Pisa.

È plausibile che l'inserimento dell'alloro mediceo sia da imputare a Giovio, coinvolto in passato per le iscrizioni latine del *Ritratto di Lorenzo il Magnifico* (Fig. 69)<sup>313</sup> e forse del *Ritratto del Duca Alessandro*<sup>314</sup>, entrambe eseguite da Vasari nel 1532 e nel 1534.

La stessa commissione potrebbe essere legata al letterato comasco. Negli anni in cui è stata eseguita l'opera di Sydney – *post* 1543 e *ante* 29 luglio 1545 – la decorazione del Museo gioviano era ormai ad uno stadio avanzato e il letterato aveva iniziato da molto tempo la raccolta dei ritratti, dai quali sperava di trarre le illustrazioni per gli *Elogia*<sup>315</sup>.

Al museo di Como era poi destinato il secondo ritratto eseguito da Bronzino per il letterato, il *Ritratto di Andrea Doria come Nettuno* della Pinacoteca di Brera (Fig. 32), questo con certezza dovuto ad una commissione del letterato, come suggerito esplicitamente dalla descrizione vasariana:

Et arrivato a Firenze, fece [...] a Monsignor Giovio, amico suo, il ritratto di Andrea Doria<sup>316</sup>

<sup>312</sup> P. GIOVIO, *Lettere*, cit., pp. 200-201, n. 375.

<sup>313</sup> UTE DAVITT-ASMUS, *Vasari: Bildnis des Lorenzo de' Medici*, in ID., *Corpus quasi vas: Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance*, Berlin, Mann, 1977, pp. 41-113: 97.

<sup>314</sup> MALCOLM CAMPBELL, *Il ritratto del Duca Alessandro de' Medici di Giorgio Vasari. Contesto e significato*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, atti del convegno (Arezzo, 8-10 ottobre 1981) a cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, Olschki, 1985, pp. 339-361: 351.

<sup>315</sup> B. AGOSTI, *Paolo Giovio*, cit., pp. 121-123.

<sup>316</sup> G. VASARI, *Le vite*, ed. Bettarini-Barocchi, cit., VI, p. 232.

L'ipotesi della provenienza del dipinto dalla collezione di Paolo Giovio è poi rafforzata dall'incisione che accompagna la biografia del Doria nell'edizione degli *Elogia* pubblicata nel 1577, tratta proprio dall'opera di Brera. L'incisione, come anche una copia del dipinto custodita al Palazzo del Principe di Genova, mostra come inizialmente al posto del tridente fosse invece rappresentato un remo, visibile tra l'altro anche ad occhio nudo, e che la scritta col nome dell'effigiato fu aggiunta solo in un secondo momento. Andrea Doria nel 1526 era stato ammiraglio della flotta di Papa Clemente VII, nel 1528 era entrato al servizio di Carlo V, per il quale nel 1535 aveva guidato la spedizione per la riconquista di Tunisi; si comprende bene quindi che il travestimento allegorico come Nettuno fosse indubbiamente adeguato alla statura del personaggio.

L'ammiraglio genovese, nel ritratto, è collocato su una barca: sullo sfondo, alla sua destra, l'albero maestro, alla sua sinistra una vela, che il personaggio avvolge attorno a sé per coprire la sua nudità. La rappresentazione è una delle più originali e significative dell'artista; bellissima l'idea della vela, che partendo dallo sfondo avvolge e attira a sé il personaggio, conferendo all'immagine un andamento diagonale, che suggerisce l'avanzare grave e imponente della divinità; oltre ad aggiungere quasi una spontaneità inattesa, come se il dio, statuario nella sua fisicità, e irreprensibile nell'intensità del suo sguardo, si fosse improvvisamente umanizzato e accortosi della sua nudità avesse sentito l'improvvisa necessità di coprire i genitali che, insolitamente per un ritratto, sebbene sfumati si intravedono, aggiungendo sensualità alla figura. Il nudo, che nel Cinquecento non era genere indipendente, è in questo caso mezzo necessario all'artista per garantire il parallelismo tra il condottiero e la divinità.

L'anatomia è uno dei punti di forza di questo ritratto. Rivaleggiando con la scultura nella resa delle masse, mai come in quest'opera Bronzino riesce a rendere la volumetria del corpo, la sua possanza, la vera e propria fisicità. Lo stesso vale per le mani, grandi e forti, e per il volto, non reso attraverso sottili passaggi chiaroscurali, ma attraverso linee decise e taglienti e masse ben definite, così come nella statuaria. Una resa così scultorea della figura rimanda ad una nuova riflessione sulla scultura di Michelangelo, come sulla statua di *Andrea Doria come Nettuno* progettata da Baccio Bandinelli: se tuttavia palese è il confronto, nella posizione, con il *David* del Buonarroti, avanzato da Maurice Brock<sup>317</sup>, più pertinente potrebbe essere, proprio per la scelta di un'anatomia massiccia, quello con il *Mosè*, che il Bronzino poté probabilmente

---

<sup>317</sup> M. BROCK, *Portrait d'Andrea Doria en Neptune de Bronzino*, in *Les portraits du pouvoir*, atti del convegno (Roma, Accademia di Francia, 24-26 aprile 2001) a cura di Olivier Bonfait e Brigitte Marin, Parigi, Somagy Éditions d'Art, 2003, pp. 49- 55: 53.

vedere montato sulla tomba di Giulio II, appena compiuta, durante il suo soggiorno romano. Ancora irrisolta è l'annosa querelle sulla datazione dell'opera. Sembrerebbe improbabile una datazione prossima alla seconda metà degli anni '30, come suggerito dalla citazione vasariana<sup>318</sup> e anche dal rapporto con la scultura del Bandinelli, anch'essa concepita entro gli anni '30. Lo stile espresso dall'opera è inconciliabile con una datazione così precoce; la monumentalità che la caratterizza, vicina a quella che connota le effigi di Sebastiano del Piombo, fanno supporre una datazione successiva al viaggio romano, prossima quindi al 1548. Una datazione alla metà degli anni Quaranta è sostenuta da Philippe Costamagna<sup>319</sup>, che ritiene l'opera coeva al *Ritratto di Cosimo in armi*. Del resto proprio in questo giro di anni i rapporti tra Giovio e il gruppo di artisti Bronzino, Pontormo, Salviati e Vasari sembrano essere molto intensi, come dimostrano alcune missive inviate dal letterato all'aretino, in cui si premura di salutare i tre artisti<sup>320</sup>. Difficile tentare una datazione basandosi sull'età dell'effigiato, nato nel 1466 e quindi sia negli anni '30 che negli anni '40 in una fase senile avanzata, che, sebbene accennata, l'artista si premura di mascherare.

Tra il 1539 e il 1540, Bronzino prende i primi contatti con Paolo Giovio, rafforza, nonostante la sua assenza da Firenze, i rapporti con Benedetto Varchi e soprattutto con gli

<sup>318</sup> In questa situazione la descrizione del Vasari non sembra essere molto d'aiuto. Il biografo – volendo legare strettamente l'ascesa artistica del pittore alla committenza medicea – affolla tutte le opere commissionategli da altri personaggi nella prima parte della *Vita*. Tali opere sono generalmente solo accennate e non sempre sembrano essere collocate nel giusto ordine cronologico. Lo dimostra il *Ritratto di Lorenzo Lenzi*, citato da Vasari dopo il soggiorno pesarese del 1532, ma realizzato con buone probabilità già alla fine degli anni '20. Lo stesso problema si pone anche con il *Ritratto di uomo* della National Gallery of Canada (Fig. 40) e con il *Ritratto di dama* della Galleria Sabauda di Torino (Fig. 41), qualora si potesse accertare con sicurezza l'ipotesi di un'identificazione degli effigiati con Pierantonio e Cassandra Bandini. Le due opere mostrano difatti uno stile prossimo alla metà degli anni Cinquanta del Cinquecento, mentre il biografo aretino le cita a ridosso del soggiorno pesarese, insieme ai ritratti di Lorenzo Lenzi e di Ugolino Martelli, tra i tanti. Si vedano per l'ipotesi identificativa: DAVID FRANKLIN, *Ritratto di uomo (Pierantonio Bandini?)*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 268; CATHERINE JOHNSTON, *Portrait of a Man (Pierantonio Bandini)*, in *Leonardo da Vinci, Michelangelo, and the Renaissance in Florence*, catalogo della mostra (Ottawa, National Gallery of Canada, 29 aprile-5 settembre 2005), a cura di David Franklin, New Haven, Yale University Press, 2005, pp. 244-247; ID., *Ritratto di dama (Cassandra Bandini?)*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit. p. 270. Importante è infine il contributo di Marco Calafati, che ha dimostrato la provenienza dei due dipinti dal Palazzo Giugni di Firenze, dove sembrerebbero arrivati attraverso Cassandra Bandini, nipote ed erede di Pierantonio. MARCO CALAFATI, *Sulle orme di un Bronzino: Firenze, Berlino, Ottawa. Ritratto di Simone da Firenzuola?*, «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz», XLVIII, 2004, pp. 268-284. Si veda inoltre J. COX-REARICK, MARY WESTERMAN BULGARELLA, *Public and private portraits of Cosimo de' Medici and Eleonora di Toledo: Bronzino's paintings of his ducal patrons in Ottawa and Turin*, «Artibus et historiae», XXX, 2004, pp. 101-159.

<sup>319</sup> P. COSTAMAGNA, *Entre Raphaël, Titien et Michel-Ange: les portraits d'Andrea Doria par Sebastiano del Piombo et Bronzino*, in *Les portraits du pouvoir*, cit., pp. 25-33: 32. Si veda anche P. COSTAMAGNA, *Ritratto di Andrea Doria in veste di Nettuno*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 264. Bisogna sottolineare tuttavia che non tutti gli studiosi concordano con una datazione così tarda e preferiscono collocare l'esecuzione dell'opera tra il 1538, anno in cui Paolo Giovio è a Firenze, e il 1540, anno in cui l'intellettuale cerca di coinvolgere Bronzino nella decorazione del Palazzo del Cambio di Napoli. Di questo parere è Barbara Agosti. Si vedano: B. AGOSTI, *Qualche nota su Paolo Giovio («gonzaghissimo») e le arti figurative*, «Prospettiva», 97, 2000, pp. 51-62: 62, nota 45 e ID., *Paolo Giovio*, cit., p. 44-46.

<sup>320</sup> Lettera di Paolo Giovio a Vasari, datata 2 aprile 1547 in G. VASARI, *Der Literarische*, cit., I, p. 196 («Date mille salute da parte mia al Puntormo, a Bronzino e Saluiatj»); Lettera di Paolo Giovio a Vasari, datata 8 luglio 1547 in *Ivi*, p. 199 («Et raccomandatemj al Puntormo, a Bronzino, a Saluiatj»).

amici del letterato rimasti in patria. È più volte ricordato al fianco del Martini, nelle lettere sopra citate, e sempre nello stesso periodo parrebbe avvicinarsi ad Antonfrancesco Grazzini. Durante l'assenza di Varchi da Firenze, è sicuramente al legame con il Martini e con il Grazzini che Bronzino deve il suo ingresso presso l'Accademia degli Umidi prima, presso l'Accademia Fiorentina poi. Nonostante il pittore non venga mai citato esplicitamente all'interno del primo gruppo degli accademici, non mancano indizi per supporre che sin dall'inizio egli fosse al fianco del Grazzini tra coloro che si riunivano a casa di Giovanni Mazzuoli detto lo Stradino, di cui era famosa la corposa biblioteca, nota come «armadiaccio».

Di questo primo gruppo di accademici facevano parte il Grazzini, detto il Lasca, Niccolò Martelli, detto il Gelato, Sigismondo Martelli/ il Cigno, Michelangelo Vivaldi/ il Torbido, Baccio Baccelli/ il Pantanoso, Paolo Geri/ lo Scoglio, Cynthia d'Amelia/ l'Humoroso, Filippo Salvetti/ il Frigido, Simone della Volta/ l'Annacquato, Pier Fabbrini/ l'Assiderato, Bartolomeo Benci/ lo Spumoso<sup>321</sup>. A questi vanno aggiunti Miglior Visino e Giomo Cambi, verseggiatori amici del Grazzini e, oltre a Bronzino, Giovan Battista di Marco del Tasso, Luca Martini. Un ricordo di alcuni di questi personaggi, che si dividevano tra interessi letterari e burle cittadine, riaffiora nell'ultimo dei *Saltarelli*:

Itene, Saltarelli, itene; e qual otta  
sarete accesi e tratti da' vecchioni  
mattacin padri vostri, i cotennoni  
fuggite e la lor setta stoicotta.

Ch'e' vi farebbon ceffo; e già fu otta  
ch'i fur non vi fare, alle cagioni  
loro: or voi siete un gioco da baioni:  
fra loro entrate scherzando tal otta

E poi che 'l Buon Visin, né il Tasso all'Aia  
più non si trova, e Giomo è spento anch'elli,  
e tante savie e liete anim'arnuche;

itene, Saltarelli, alla Topaia  
savia e faceta, e non fia chi v'appelli  
dell'ir saltando ov' il furor vi duche.

Indi alle magion Luchê  
passate; e se mai Caro aravvi, arollo  
caro "ancor io", se così dir potrollo<sup>322</sup>

Il sonetto, che ha la funzione di commiato e allo stesso tempo quella di esplicitare i destinatari dell'intera raccolta, è quindi inviato a tutti coloro che in momenti diversi, avevano accompagnato l'artista nel suo percorso di vita e di crescita intellettuale: a Miglior Visino, a

<sup>321</sup> Per questi personaggi si veda M. PLAISSANCE, *L'accademia e il suo principe*, cit., *ad indicem*.

<sup>322</sup> A. BRONZINO, *I salterelli*, cit., p. 83, pp. 114-115.

Giomo Cambi<sup>323</sup> e a Tasso e a molti altri, se questi non fossero morti, ad Annibal Caro, agli amici di sempre, Benedetto Varchi e Luca Martini, quest'ultimi evocati attraverso le loro residenze, la Topaia per il primo, la "magion luche" per il secondo. A parte questa citazione nei *Salterelli* nessuno dei primi Umidi è ricordato all'interno nella corposa produzione dell'artista, ad eccezione dello Stradino, che appare citato e nel «Raviggiuolo»<sup>324</sup> e nel capitolo «Dell'esser chiaro»<sup>325</sup>.

Oltre al Martini, il pittore doveva incontrare, se non giornalmente, almeno di frequente Antonfrancesco Grazzini, come si desume da alcune rime del letterato, che non solo inneggia al Bronzino pittore e poeta, ma dimostra una conoscenza profonda dell'artista. Interessante in questo senso il componimento «Io vo' farti saper, caro Bettino»<sup>326</sup>, inviato a Bartolomeo Bettini, nel quale il letterato ironizza sui capitoli burleschi dedicati dal pittore alle zanzare<sup>327</sup>, maledicendo l'artista. Il sonetto non solo prova che il Grazzini conosceva i versi dell'artista, ma permette di legare ulteriormente Bronzino al poeta e a Bartolomeo Bettini.

È nuovamente il Grazzini, in alcune ottave destinate a Giovan Battista Cini, a segnalare la presenza di un ritratto di Giovan Battista Gelli negli arazzi con *Storie di Giuseppe* destinati al Salone dei Dugento:

Così lo Ignoni, il Gallo, e il re Piccino,  
Qualche guagnele sciatto, e trufarello  
Si tratta sempre, come il mio Bronzino  
Trattato ha quel buffon magro del Gello,  
Acciò che, per vendetta del divino  
Monsignor Bembo, ognuno possa vedello  
Filosofo in vulgar, poeta pazzo,  
Dipinto vivo in un panno d'arazzo<sup>328</sup>

<sup>323</sup> *Ivi*, pp. 27-28.

<sup>324</sup> *Ivi*, p. 140, vv. 184-192 («Questo nella memoria mi rinverde/ quel santo Padre, ch'ha nella man destra/ di giunchi un mazzo pettinato e verde./ e dove lo Stradin l'ampia finestra/ avea, tra 'l naso e 'l mento, con un dito/ figurare il bolzon nella balestra./ per mostrar ch'e' bisogna all'uom contrito/ piegarsi e non si rompere e sperare,/ essere schietto e star con gl'altri unito»).

<sup>325</sup> *Ivi*, p. 381, vv. 85-90 («Io arei prima con l'udirmi stanco/ la pazienza, ch'al padre Stradino / poteva star'a petto in campo franco./ ch'io fussi giunto al quarto del cammino/ per contare il mescolio, che vedremmo/ in questo albergo nostro pellegrino»).

<sup>326</sup> *Le rime burlesche edite e inedite*, cit., pp. 59-60, n. LXXIII («Io vo' farvi saper, caro Bettino,/ com'io sto e qual è la vita mia;/ la febbre credo averla tuttavia./ e non posso patir né pan, né vino.// Non vo del corpo punto, né miccino:/ la notte poi, quando dormir vorria./ sento far le zanzare armeggeria/ e le mie gote sono il saracino.// Altre nell'aria si stan borbottando/ un certo orribil suon pien di terrore./ che farebbe paura al conte Orlando.// Altre di poi ne vengono a furore/ inverso il viso mio forte ronzando./ mi dan trafitte che ne vanno al cuore.// Io per l'aspro dolore/ e per farne vendetta con gran furia/ mi batto il ceffo e fommi doppia ingiuria.// Elle tornano a furia/ trafiggendomi più di mano in mano:/ ed io mi do ceffate da cristiano.// E questo giuoco strano/ mi convien fare perfino al mattino:/ che venir possa il canchero al Bronzino!»)

<sup>327</sup> I capitoli burleschi dedicati alle zanzare sono due, «In lode delle zanzare» ed «Esortazione alle zanzare», il primo di questi è dedicato a Benedetto Varchi.

<sup>328</sup> *Egloghe ed altre rime di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca*, a cura di Domenico Poggiali, Livorno, s.e., 1799, pp. 272-280: 277, vv. 105-112.

Questa segnalazione ha permesso di rintracciare la presenza del Gelli in almeno due degli arazzi della serie: l'*Incontro di Giuseppe e Giacobbe in Egitto* (Fig. 46)<sup>329</sup> e *Giuseppe trattiene Simeone* (Fig. 34)<sup>330</sup>. In questa ottava, il Grazzini coglie l'occasione per attaccare una volta di più il letterato, nonostante le polemiche accademiche fossero ormai superate da tempo quando il componimento venne composto<sup>331</sup>, imputando ad una sua esplicita richiesta a Bronzino l'inserito del proprio ritratto negli arazzi. Bronzino, fin dagli affreschi con *Storie di Mosè*, destinati alla Cappella di Eleonora di Toledo<sup>332</sup>, è solito includere nelle sue opere ritratti di personaggi a lui contemporanei, come per attualizzare la scena e rimandare direttamente a Firenze e specialmente al duca. Nelle *Storie di Mosè* – il cui programma iconografico è finalizzato ad assimilare Cosimo al patriarca biblico e a presentarlo come salvatore della patria e del popolo – in effetti il duca non appare esplicitamente raffigurato negli affreschi, ma personaggi della sua famiglia e della corte sono invece ritratti nei minimi dettagli, per esempio nell'episodio del *Passaggio del Mar Rosso e investitura di Giosuè* (Fig. 22), nel quale è possibile identificare Eleonora di Toledo e Maria Salviati, Bartolomeo e Lucrezia Panciatichi, Pier Francesco Riccio. Allo stesso modo, la presenza di un personaggio come Gelli negli arazzi<sup>333</sup> doveva ulteriormente spingere all'identificazione del duca con Giuseppe, procedendo all'elogio di Cosimo attraverso il parallelismo con la figura biblica. Tanto più che proprio il Gelli, con il suo *Delle origini della città di Firenze*<sup>334</sup>, si era collocato, all'interno dell'ambiente fiorentino, tra coloro che, per provare la priorità del fiorentino sul latino, sostenevano la tesi secondo la quale la Toscana era stata fondata da Noè,

---

<sup>329</sup> E. PILLIOD, *Pontorno, Bronzino, Allori*, cit., 176.

<sup>330</sup> La proposta è avanzata da Carla Rossi Bellotto. A. BRONZINO, *I saltarelli*, cit., p. 35.

<sup>331</sup> Nel componimento è infatti menzionata la Cappella Gaddi di Santa Maria Novella, rinnovata tra il 1570 e il 1577. *Egloghe ed altre rime*, cit., pp. 272-280: 273, vv. 9-16 («Con grande spesa il Gaddi ha fatto fare./ Ma viepiù con suo ingegno una cappella./ Che in tutto il mondo non si può trovare/ Opera tal, che paragoni quella:/ Fa chi la vede ognun maravigliare./ Tant'è leggiadra, allegra, ricca e bella./ Roma e Venezia, abbiate pazienza./ E 'n questa parte cedete a Fiorenza»). Per la cappella si veda: CRISTINA ACIDINI LUCHINAT, *Tre madrigali e alcune osservazioni sulla cappella Gaddi in Santa Maria Novella*, «Studi di storia dell'arte», 2, 1991, pp. 295-320.

<sup>332</sup> Si vedano sulla cappella: M. BROCK, *Bronzino*, cit., pp. 183-211; J. COX-REARICK, *Bronzino's Chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio*, Berkeley, University of California Press, 1993; B.L. EDELSTEIN, *Bronzino in the service of Eleonora di Toledo and Cosimo I de' Medici: conjugal patronage and the painter-courtier*, in *Beyond Isabella: secular women patrons of art in Renaissance Italy*, a cura di Sheryl E. Reiss and David G. Wilkins, Kirksville, Truman State University Press, 2001, pp. 225-261; A. NATALI, *I duchi e l'eucarestia. La cappella d'Eleonora di Toledo*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., pp. 101-113.

<sup>333</sup> Oltre al Gelli, sono presenti negli arazzi anche Cosimo ed Eleonora, Giambullari e Bartoli, Michelangelo. Si veda a proposito: LUCIA MEONI, *Le storie di Giuseppe. Il capolavoro dell'arazzeria fiorentina*, in *Giuseppe negli arazzi di Pontorno e Bronzino, Viaggio tra i tesori del Quirinale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo del Quirinale, 29 aprile-30 giugno 2010) a cura di Louis Godart, Loreto, Tecnostampa, 2010, pp. 193-265: 251:265.

<sup>334</sup> GIOVAN BATTISTA GELLI, *Delle origini della città di Firenze* [1544], a cura di Alessandro d'Alessandro, Firenze, Olschki, 1979. Parallelismi con personaggi biblici erano già stati fatti negli apparati decorativi organizzati in occasioni delle nozze del duca. Si veda P. GIAMBULLARI, *Apparato*, cit.

identificato con un altro fondatore mitico della città, Giano. Il fine era di far l'origine della lingua toscana sino all'aramaico, l'antico linguaggio in cui era stata composta la Bibbia. Infine, insieme al Giambullari e al Bartoli, è verosimile che Gelli fosse uno dei responsabili del programma iconografico, sia della Cappella di Eleonora che del ciclo degli arazzi.

Ancora al Grazzini si deve il ricordo, in una madrigalesca, di un altro ritratto di Bronzino, di cui tuttavia resta ignoto l'effigiato. Nel componimento il poeta chiede a un suo amico, in partenza per Pisa, di avere tale ritratto per consolare lui e tutti coloro che soffriranno per la sua partenza:

Ma la mia mente sogna;  
voi fisso avete il chiodo,  
e volete ire a Pisa in ogni modo.  
Anch'io, poi che vi piace, affermo e lodo;  
ma pur per nostro ben vi vo' pregare,  
se 'l prego mio però giusto si pare,  
che voi facciate in modo,  
che quel che tanto bello ha il Bronzin fatto,  
possiam talor veder vostro ritratto,  
per non restare affatto al buio e di voi privi;  
E che al ritorno ci troviate vivi<sup>335</sup>

In questi versi, il ritratto di Bronzino assume quasi il compito di sostituire il personaggio effigiato, con la funzione di renderlo presente al poeta e ai suoi amici, in modo che questi possano godere della sua "luce" anche in sua assenza. Il ritratto diviene così un sostituto dell'effigiato, proponendo un *topos* ormai diffuso ed esemplificato dalla celebre *Elegia* composta da Baldassar Castiglione sulla propria effigie dipinta da Raffaello. Nel componimento, il poeta immagina suo figlio Camillo e la moglie Ippolita Torrelli, confortati, durante la sua assenza da Mantova, dal proprio ritratto, con il quale interloquiscono come se lui fosse lì con loro<sup>336</sup>.

Difficile cogliere nel componimento del Grazzini elementi che possano aiutare a identificare il nome del personaggio. Carla Rossi Bellotto propone di vedere nei versi un riferimento alla partenza di Luca Martini per Pisa, legando quindi il componimento al ritratto dell'ingegnere custodito presso la Galleria Palatina di Palazzo Pitti (Fig. 47). La madrigalesca sembra bensì riferirsi ad un giovane prediletto dal Grazzini che pare voglia lasciare Firenze per procedere con i suoi studi a Pisa. Michele Plaisance ha ipotizzato invece che il giovane

---

<sup>335</sup> *Le rime burlesche edite e inedite*, cit., pp. 270-271: 271, vv. 47-58.

<sup>336</sup> Si veda a proposito: J. K. G. SHEARMAN, *Ritratti e poeti*, in *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano* (trad. it. Barbara Agosti), Milano, Jaca Book, 1995, pp. 108-148: 135-136.

destinatario dei versi e soggetto del ritratto possa essere Raffaello de' Medici<sup>337</sup>, membro di un ramo cadetto della famiglia dei duchi di Firenze, del quale il Grazzini parrebbe essersi invaghito<sup>338</sup>. Non è da escludere che il componimento fosse destinato a Filippo Peruzzi, personaggio non identificato, il cui ritratto eseguito da Bronzino è cantato dal poeta nel «Bronzin, che col giudizio, e col Pennello» (CCXIII):

BRONZIN, che col giudizio, e col Pennello  
Benigne havendo sì le Stelle, e l'Arte,  
Questo vil secol nostro a parte, a parte  
Rendete più d'ogn'altro illustre, e bello:  
Voi vivo, e vero l'Idol mio novello,  
In cui, tutt'ha sue grazie, il Cielo sparte,  
Effigiato havete, e con tal arte,  
Ch'ogniun s'ammira, e s'inchina a vedello:  
Quanto per voi si pregia la Pittura,  
Non invidiando i secoli passati  
Di lui si gloria, e vanta la Natura:  
Felici dunque voi, anzi beati;  
Che mentre sì bell'opra al Mondo dura,  
Sarete sempre mai chiari, e lodati

Come tutti i sonetti dedicati a ritratti, l'elogio del poeta è rivolto all'effigiato e al pittore, che ne ha rappresentato le grazie in lui diffuse, rendendolo «vivo e vero». Il Grazzini, tra i poeti che dedicano sonetti a ritratti del pittore, è forse quello che maggiormente sottolinea le capacità di Bronzino e le possibilità della sua pittura di cogliere l'aspetto interno oltre che esterno dei personaggi effigiati, superando, sembrerebbe, il pregiudizio dei letterati sulle possibilità del ritratto pittorico rispetto a quello letterario. Nel primo verso con l'accostamento di «giudizio» e «pennello», il Grazzini sembra poi riconoscere il processo creativo/intellettuale che precede l'esecuzione stessa dell'opera, emancipando la pittura dalla schiera delle arti meccaniche. Bronzino è riuscito, secondo il poeta, a compiere un'azione intellettuale, che permette di palesare come «vivo» il suo giovane amico in un'opera che ha il fine di eternare, finché l'opera ne sarà testimonianza, e la bravura del pittore e la bellezza, esteriore ma anche interiore, dell'effigiato. Bellezza interiore ed esteriore, poiché, come suggerito da Deborah Parker<sup>339</sup> per il sonetto «Angelo esser devea se non che 'nvano» (LXXX), dedicato dal Grazzini al *Ritratto di Laura Battiferri*, il poeta usa il termine “grazie” per indicare tutte le qualità dell'effigiato, siano esse intellettuali che fisiche. Ancora la “sfida”

---

<sup>337</sup> M. PLAISANCE, *Antonfrancesco Grazzini dit Lasca (1505-1584), Écrive dans la Florence des Médicis*, Manziiana (Roma), Vecchiarelli Editore, 2005, p. 330.

<sup>338</sup> Per Raffaello de' Medici, *Ivi*, ad indicem.

<sup>339</sup> D. PARKER, *Bronzino*, cit., p. 98-99.



nel sonetto è tra Pittura e Natura, su come la prima riesca a tal punto a contraffare la seconda da passare per “viva” e “vera”: la pittura si fregia quindi dell’artista come la Natura di Filippo Peruzzi. A quest’ultimo è dedicato, inoltre, un sonetto inedito di Benedetto Varchi, che potrebbe forse dirci qualcosa di più sul personaggio effigiato nel ritratto di mano di Bronzino:

Laggiadro Spirto se dell’onde bige  
L’obblio temete; et uno esser di loro  
Bramate, che per palma, o per alloro  
Nulla non temon del Nocchier del Nocchier di Stige;  
L’honor de’ vostri Antichi alto u’ instige  
Non disio di terren, ne brama d’oro;  
Che ’l pregio sol di quei, cui doppij honoro  
Rami mai sempre verdi eterno vige.  
Ogni cosa mortal tempo disgombra  
La beltà nostra, e i fioriti anni insieme  
Cadrà, qual rosa; e spariran, come ombra.  
Filippo mio Signor chi pon sua speme  
Quaggiu; ben ha d’error la mente ingombra,  
Che se ride una, mille volte geme<sup>340</sup>

Dal componimento – che potrebbe essere una risposta a un sonetto del giovane non pervenuto, in cui questi domandava al letterato la strada da seguire per raggiungere la gloria, così come quello inviatogli da Antonio de’ Bardi – parrebbe Varchi essere precettore del ragazzo, a cui si rivolge chiamandolo «mio Signor». Cosa ancora più importante, il giovane sembrerebbe essere un artista/poeta. A questo aspetto fa riferimento la citazione della palma e dell’alloro, la prima associata tradizionalmente alle arti, la seconda alla poesia. Verosimilmente il ragazzo doveva essere un discendente di Baldassarre Peruzzi, infatti, il letterato accenna, nella prima terzina, ai «doppij rami» di cui la sua famiglia poteva fregiarsi. Se le cose stessero così, non è escluso che il ritratto in questione sia il cosiddetto *Ritratto di Collezionista* del Museo del Louvre, nel quale l’effigiato reca fra le mani proprio una scultura simboleggiante la *Fama*.

Perfino più iperboliche ed encomiastiche sono le parole espresse dal Grazini, nel sonetto appena citato, a proposito dell’effigie della poetessa urbinata:

Angelo esser deuea, se non che ’nvano  
Era, ogni sua fatica, ogni opra, ogni arte;  
Non può cosa divina, in nulla parte  
Essere ritratta mai da mortal Mano:  
Dunque voi spirto angelico, e sovrano  
Potete sol pingendo, a parte, a parte  
Ritrar le Grazie in lei diffuse, e sparte

---

<sup>340</sup> BNCF, *Poesie varie di Benedetto Varchi, Filze Rinuccini 3*, fascicolo 5, c. 335r.

Ove ogni altro Pennel sarebbe vano:  
Come gl'occhi sereni, e 'l santo Viso,  
Occhio terren sarìa stato possente  
Poter mai rimirare intento, e fiso?  
Beato voi, cui solo il Ciel consente  
Il senno, e la beltà di Paradiso,  
Far conta, e chiara alla futura Gente

In questo componimento l'elogio all'artista è più forte poiché più elevato è considerato il modello da rappresentare e di conseguenza più arduo il compito da portare a termine. Nei versi, Grazzini, giocando inoltre con il nome del pittore, definisce Bronzino un «angelo», poiché solo in quanto tale gli è possibile rappresentare la poetessa, irraggiungibile «cosa divina». Laddove «ogni altro pennel» avrebbe fallito, il pittore è invece riuscito a coglierne, e sottolinea solo con il pennello, ciascuna sua caratteristica da «parte a parte». Solo il pittore, che sembra guidato dall'ispirazione divina («Cielo»), può e nessun'altro, osservare la poetessa senza essere confuso dalla sua bellezza e immortalarne i tratti, realizzando un'opera che, sfidando il tempo, avrebbe eternato la Battiferri e offerto la visione delle sue «virtù» ai posteri.

Grazzini considerava elevatissime le possibilità della pittura anche nei confronti della scultura, schierandosi apertamente dalla parte della prima all'interno del dibattito sulla maggioranza delle arti, riapertosi nuovamente in occasione della morte di Michelangelo, polemizzando con quanto sostenuto da Benvenuto Cellini nel suo discorso *Sopra la differenza nata tra gli Scultori e i Pittori*, pubblicata da Giovan Maria Tarsia all'interno della sua orazione dedicata al Buonarroti<sup>341</sup>. Discorso nel quale lo scultore ripropone quanto già sostenuto nell'inchiesta varchiana<sup>342</sup> e al quale il poeta risponde con il componimento «Tutte quelle ragion, che accolte e sparte»:

Tutte quelle ragion, che accolte e sparte  
In lode avete voi della Scultura,  
Chi rettamente guarda e pon ben cura,  
Vengon dalla materia e non dall'arte:  
Al marmo il duro e 'l tondo, e d'ogni parte  
Le sue vedute dona la natura:  
Ma se così, come fa la Pittura,

---

<sup>341</sup> *Discorso di M. Benvenuto Cennini [sic.] cittadino fiorentino Scultore eccellente. Sopra la differenza nata tra gli Scultori e Pittori, circa il luogo destro stato dato alla Pitture; nelle Esequie del gran' Michelagnolo Buonarroti*, in *Orazione o vero discorso di M. Giovan Maria Tarsia. Fatto nell'essequie del divino Michelangelo Buonarroti*. Con alcuni Sonetti, o prose latine e volgari di diversi, circa il disparere occorso tra gli Scultori, e Pittori. In Firenze, Appresso Bartolomeo Sermartelli, MDLXIII, pp. Diii-Div.

<sup>342</sup> *Due lezioni di M. Benedetto Varchi nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. MICHELAGNOLO Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la Scultura, o la Pittura, con una lettera d'esso Michelangelo, & piu altri Eccellentiss. Pittori, et Scultori, sopra la Quistione sopradetta* [Firenze 1549 (1550 stile comune)], ed. consultata in *Trattati d'arte del Cinquecento*, cit., I, pp. 3-82, 357-385: 80-81.

Va le cose imitando a parte a parte,  
 Veggiam chi meglio e più agevolmente  
 L'imita tutte, e consegue il suo fine;  
 E quella arà l'onor meritatamente.  
 Queste son le scienze e le dottrine,  
 Che la filosofia dà finalmente  
 All'anime leggiadre e pellegrine.  
 Chi non vede, alla fine,  
 Che la Pittura è più ampia e maggiore,  
 E più somiglia il ver, dando il colore?  
 Ella fa lo splendore  
 Del ciel, del sole, del fuoco e degli occhi,  
 E discerne le bòtte dai ranocchi.  
 Lasciate omai, capocchi  
 Lasciate omai questa vostra perfidia,  
 E si l'onor di Apelle e non di Fidia<sup>343</sup>

Per Grazzini "l'onor" è quindi di Apelle e nel caso specifico di Bronzino, al quale il poeta dedica inoltre il capitolo *Del Finocchio*, pubblicato nel 1548 all'interno del *Secondo libro delle opere burlesche* del Berni, oltre a citarlo come *auctoritas* nel capitolo *In disonor della Caccia*<sup>344</sup> e a menzionarlo, a fianco del Varchi, nel componimento «Siccome io penso, Varchi che bramiate»<sup>345</sup>.

Il poeta torna infine a lodare il pittore nell'epitaffio che compone in occasione della sua morte:

Qui è sepolto il gran Bronzin, per cui  
 fecero a gara l'arte e la natura,  
 che più potesse, o più valesse in lui  
 nel compor versi e nella dipintura;  
 perchè poeta e pittor fu costui  
 di molto pregio e di poca ventura;  
 ma che al valor non ebbe ugual mercede,  
 l'opre sue ne faran mai sempre fede<sup>346</sup>

Il Lasca fonda il suo elogio, come già in altre occasioni, puntando sulla doppia natura del pittore/poeta, valorizzando la sua attività poetica al pari di quella pittorica, non sapendo in quali delle due l'artista eccellesse maggiormente, ma, cosa più importante, pone forse la prima riflessione sul mancato riconoscimento dei meriti dell'artista, in parte testimoniando

<sup>343</sup> *Ivi*, pagina non numerata. Il componimento si propone nella modernizzazione operata da Vittorio Gatto. B. CELLINI, *Rime*, cit., p. 7. A questa polemica e ai versi scritti dal Cellini per denigrare il Grazzini, quanto il Tarsia, colpevole di aver inserito il sonetto del poeta nella sua raccolta, è dedicata tutta la prima parte del testo dell'edizione curata da Gatto. *Ivi*, pp. 3-28.

<sup>344</sup> *Le rime burlesche edite e inedite*, cit., pp. 548-553: 553, vv. 184-187.

<sup>345</sup> *Ivi*, pp. 20-21.

<sup>346</sup> *Ivi*, p. 596.

quanto realmente accaduto al pittore a partire già dalla prima metà degli anni Cinquanta. La poca fortuna come poeta fa chiaramente riferimento all'espulsione dell'artista dall'Accademia Fiorentina, avvenuta nel 1547 e al faticoso processo di riammissione alla stessa, che si sarebbe concretizzato solo un ventennio più tardi. In campo artistico il poeta parrebbe invece riferirsi alla graduale emarginazione di Bronzino dalle commissioni ducali, seguita all'arrivo di Vasari a Firenze. A partire dalla metà degli anni Cinquanta, difatti, i progetti di ampia portata voluti da Cosimo tendono a premiare maggiormente l'artista polivalente ed efficiente incarnato dall'aretino, che in breve tempo finì col monopolizzare tutte le iniziative artistiche ducali e non solo. Bronzino fu ancora utilizzato dal duca, ma lontani sarebbero stati i tempi della decorazione della Cappella di Eleonora, del ciclo di arazzi con *Storie di Giuseppe*, dell'incessante richiesta di ritratti. Dopo la morte di Pontormo, Bronzino porta a termine gli affreschi del coro di San Lorenzo e realizza il ritratto di Eleonora e Cosimo, in occasione del quarantesimo compleanno di quest'ultimo<sup>347</sup>, ma il pittore riceverà sempre meno commissioni e sempre di "minore importanza", in alcune occasioni da lui richieste al duca, attraverso lettere e versi<sup>348</sup>, come nel caso dell'affresco con *Il Martirio di san Lorenzo*<sup>349</sup>.

Il Grazzini, infine, citerà Bronzino, sette anni dopo la sua morte, in una madrigalesca, scritta nel 1579, nella quale si esprime sugli affreschi della Cupola di Santa Maria del Fiore, eseguiti da Vasari e Federico Zuccari. Affreschi che il poeta giudica abbiano completamente rovinato il lavoro di Brunelleschi, incolpando di quest'operazione non tanto lo Zuccari, che era stato chiamato a ultimare un lavoro principiato da Vasari, quanto quest'ultimo, secondo il Grazzini responsabile dello scempio:

...E i due pittor non resta d'ingiuriare.  
 Pure il secondo non si può imputare,  
 Né dee da nessun esser biasimato,  
 Sendo stato chiamato

<sup>347</sup> G. VASARI, *Le vite*, ed. Bettarini-Barocchi, cit., VI, pp. 235-236 («Il medesimo fece il ritratto del Duca, pervenuto che fu Sua Eccellenza all'età di quaranta anni, e così la signora Duchessa, che l'uno e l'altro somigliano quanto è possibile»). Si vadano per il ritratto del duca: A. GEREMICCA, *Ritratto di Cosimo I de' Medici*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit. p. 142; E. BACCHESCHI, *L'opera completa*, cit., pp. 103-104; K. LANGEDIJK, *The Portraits of the Medici*, cit., I, pp. 87-88; II, pp. 407-451; R. B. SIMON, *Bronzino's portraits of Cosimo I de' Medici*, cit., pp. 151-158, 273-307.

<sup>348</sup> *Passim*.

<sup>349</sup> GIOVANNI GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, III, Firenze, Giuseppe Molini, 1840, p. 165, n. CLII, lettera inviata da Cosimo I a Bronzino il 27 gennaio del 1565 («Carissimo mio, ricevemo la vostra de' 19, et intendemo che non havete molto in dare fine alle tavole della chiesa dei Cavalieri, et che per questo vorresti vi ordinassimo qualche altro lavoro; però andate pensando che lavoro vi parrebbe fare, et advisate celo, che alhora ci risolveremo»); *Ivi*, p. 166, n. CLII, lettera inviata sempre dal duca al pittore l'11 di febbraio dello stesso anno («Carissimo nostro, le tavole di pittura per la chiesa de' Cavalieri et del Elba sono comparse; et quanto alle pitture che disegnate di fare nelle dua facciate di San Lorenzo, ci pare a proposito, et però potete cominciare a farne i disegni su cartoni, acciò li vediamo et come risolviamo, perché ci sarà grato l'ornamento di quella chiesa»).

Quell'opera a finire,  
che scambio d'abbellire  
la cupola, abbruttisce, abbassa e guasta.  
Io parlo per ver dire,  
non per odio d'alcun, né per disprezzo;  
Ma ben Giorgin d'Arezzo,  
Giorgin, Giorgin debb'essere incolpato:  
Giorgin fece il peccato,  
Che del guadagno troppo innamorato,  
O dall'invidia, o dall'onor tirato,  
E come architettor poco intendente,  
Prosontuosamente il primo è stato  
La cupola a dipingere,  
E mensole e cornici ivi entro a fingere,  
Senz'ordine e misura<sup>350</sup>

Al giudizio negativo sugli affreschi vasariani, si unisce il rimpianto per una grande stagione dell'arte fiorentina che Grazzini doveva aver percepito ormai al tramonto, ricordando i grandi artisti fiorentini, tra questi Bronzino, e soprattutto Cellini, la cui nota schiettezza si sarebbe abbattuta, secondo il poeta, sulla sciagurata opera di Vasari:

Dove son or quegli uomini lodati,  
Che per bontà d'ingegno  
Già primi fur nell'arte del Disegno?  
Di quant'ira, oimè! di quanto sdegno  
S'accenderebber contro all'Aretino?  
O Michele immortale, Angel divino,  
Lionardo, Andrea, o Pontormo, o Bronzino,  
O voi tutti altri degni d'ogni pregio,  
Perché non siate or vivi?  
Pur fra color, che son di vita privi,  
Vivo vorrei Benvenuto Cellini,  
Che senza alcun ritegno o barbazzale  
Delle cose malfatte dicea male:  
E la cupola al mondo singolare,  
non si potea di lodar mai saziare:  
E la solea chiamare,  
Alzandola alle stelle,  
La meraviglia delle cose belle.  
Certo non capirebbe or nella pelle,  
In tal guisa dipintala veggendo:  
E saltando e correndo e fulminando,  
S'andrebbe querelando,  
E per tutto gridando ad alta voce,

---

<sup>350</sup> *Rime di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca*, parte prima, Firenze, Francesco Moucke, 1741, n. XLVI, p. 252.

Giorgin d'Arezzo metterebbe in croce<sup>351</sup>

L'indignazione causata da questi affreschi, secondo il poeta, si sarebbe potuta placare solo con la loro definitiva cancellazione: «E 'l popol Fiorentino/ Non sarà mai di lamentarsi stanco,/ Se forse un dì non se le dà di bianco»<sup>352</sup>.

Al principio degli anni Quaranta Bronzino è quindi insieme al Grazzini e a Luca Martini tra i membri dell'Accademia Fiorentina. L'11 febbraio del 1541 l'artista, insieme a Tribolo, entra difatti a far parte ufficialmente dell'istituzione<sup>353</sup> che, dal 25 di dicembre dell'anno precedente, per volere di Cosimo I, stava cambiando radicalmente il suo assetto istituzionale, divenendo un ulteriore strumento di controllo sugli intellettuali nelle mani del duca<sup>354</sup>. L'ammissione all'accademia permise all'artista di approfondire la propria cultura letteraria, di intensificare i rapporti con il gruppo degli intellettuali fiorentini e di incontrare molti di quei personaggi poi da lui effigiati. Proprio l'Accademia Fiorentina – inaugurata ufficialmente il 25 marzo del 1541 e nata dalla trasformazione della privata Accademia degli Umidi – fu, per quasi tutti gli anni Quaranta, il perno della vita culturale di Firenze, e soprattutto il teatro degli scontri fra letterati. Della prima formazione dell'Accademia facevano parte quasi tutti i più prestigiosi intellettuali di quegli anni: Antonfrancesco Grazzini, Luca Martini, Cosimo Bartoli, Pierfrancesco Giambullari, Giovanbattista Gelli, Giovanni della Casa, Pietro Vettori, Niccolò Ardinghelli<sup>355</sup>. Membri dell'accademia erano inoltre Bartolomeo Panciatichi e Stefano Colonna (entrato nel 1542) dei quali, come è noto, l'artista realizzò i ritratti<sup>356</sup>.

Presso l'Accademia, a partire dal 1543, con il suo rientro dall'esilio e l'ammissione all'istituzione, il pittore ha nuovamente occasione di rafforzare il legame con Varchi, stringendosi attorno a lui, in occasione delle polemiche nate con il gruppo Giambullari, Gelli, Bartoli, come testimoniano un folto gruppo di sonetti scritti per confortare il poeta<sup>357</sup> e la lettera scritta al letterato per sostenerlo, una volta ritiratosi in Mugello per dedicarsi alla stesura della *Storia fiorentina*:

---

<sup>351</sup> *Ivi*, p. 253.

<sup>352</sup> *Ibidem*.

<sup>353</sup> La lista completa è in BMF, BIII 52, cc. 2v, 3r in M. PLAISANCE, *L'accademia e il suo principe: Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici/ Culture et politique à Florence au temps de Côme Ier et François de Médicis*, Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore, 2004, p. 88.

<sup>354</sup> L'argomento è trattato nel dettaglio da Plaisance.

<sup>355</sup> *Ibidem*.

<sup>356</sup> Per il *Ritratto di Stefano Colonna* (Fig. 33) si vedano: M. BROCK, Bronzino, cit., 112-116; A. CECCHI, *Il Bronzino*, cit., p.24; ID., *Agnolo Bronzino*, cit., pp. 47-51; P. COSTAMAGNA, *Ritratto di Stefano IV Colonna*, in *Bronzino pittore e poeta*, p. 266; GRAHAM SMITH, *Bronzino's Portrait of Stefano Colonna, A note on its Florentine Provenance*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XL, 1977, 3/ 4, pp. 265-269. Per il ritratto di Bartolomeo Panciatichi si veda più avanti.

<sup>357</sup> *Passim*.

[Bronzino si riferisce ai membri di casa Allori] ragioniano di voi quel tanto che ne intendiamo, non ci parendo, non tanto per le virtù, potere delle ottime qualità vostre, e felicissima, ed amorevole conversazione appieno pensare, non che parlare; ma se più non possiamo, né sappiamo, basti che vi vogliamo tutto quel bene che vi dovrebbero volere tutti quelli, e maggiormente che più conoscono le virtù vostre. Sebbene non forse vorrebbero; colpa e bruttissima vergogna de' malvagi animi loro, che solo cercano di mentire a se stessi; benché così come non può essere che per qualche tempo non si scuopra la verità, e che sia stato in tutti i secoli e in tutti i luoghi, che sempre i migliori siano odiati e perseguitati, così non solo non vi dovete dolere, ma rallegrare di esser compagno di quanti chiarissimi uomini furono mai, per la loro bontà e nobiltà d'animo, malvoluti e danneggiati; massimamente sapendo pure d'essere ancora da molti e amato e onorato, e conoscendo ancora non poter trovarsi più vero segno d'essere saggio e valoroso, che d'essere d'odio agli ignoranti e maligni [...] Pertanto son certo che molto meglio da voi stesso con molte, e molte più vere ragioni, vi dovete e potete confortare, godendovi in questo mezzo cotesti lieti paesi; lieti non tanto per esser pieni di tanti di quegli ornamenti di che riveste e adorna la natura questa terra per li nostri comodi, quanto lietissimi, e soprammodo dolcissimi, per esser voti, o, per dir meglio, liberi da tante sì nocevoli e noiose fiere, quante nelle cittadi, e forse più nella nostra, che in molte altre, si trovano<sup>358</sup>

Di lì a poco i cosiddetti *Aramei* avrebbero fatto piazza pulita dell'intero gruppo del Varchi, promuovendo una riforma che avrebbe portato all'esclusione di tutti coloro considerati inadatti a far parte dell'accademia. Il 4 marzo di quell'anno<sup>359</sup> furono espulsi non solo tutti gli artisti ad eccezione di Michelangelo, ma anche molti importanti letterati come il Lasca e l'Aretino, e poi ancora Luca Martini e Lorenzo Lenzi. L'espulsione dall'istituzione, fu un duro colpo per chi come il Grazzini aveva partecipato alla sua stessa fondazione e per chi, come Bronzino, aveva puntato sul passaporto accademico per elevare il proprio *status* sociale e ricevere un riconoscimento ufficiale del valore della propria produzione poetica. Non meno dolente e imbarazzante fu la situazione per Varchi – contro il quale il Lasca si scagliò vivacemente con i suoi mordaci versi – che dovette in parte scusarsi con l'Aretino, il quale chiedeva conto della sua esclusione, creduta operazione dello stesso letterato. In una missiva, inviata all'Aretino il 21 aprile del 1548 in risposta ad una sua dell'aprile, emerge tutta l'amarrezza di Varchi per i conflitti accademici e soprattutto per l'espulsione di tutti i suoi amici:

...che io ve ne avessi cavato io, prima perché quando fusse stato a me senza alcun dubbio v'avrei accompagnato con tanti uomini da bene, poi perché non potendo cavarne me o non volendo, per lasciarmi in compagnia d'Alfonso de' Pazzi e di Niccolò Martelli, ne cavarono tutti gli amici miei, come il molto reverendo, buono e dotto monsignore de' Lenzi, messer Benvenuto Cellini, scultore eccellentissimo, il Bronzino, pittore egregio, e molti altri. E per questa cagione, sappiendo essi non solo quanto io v'amo e onoro, ma quanto amate voi e onorate me (come testimoniano le lettere stampate

---

<sup>358</sup> GIOVANNI GAETANO BOTTARI, STEFANO TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura: scritta da' più celebri personaggi dei secoli 15., 16. e 17.* [Milano 1822-1825], V, Hildesheim-New York, Olms, 1976, n. XVII, pp. 73-76. Datata al 4 maggio 1546.

<sup>359</sup> M. PLAISANCE, *L'accademia*, cit., p. 186.

contra la malvagità di chi si fusse) ne cavarono anco voi, dandosi a credere di fare se non dispetto a voi, ingiuria a me, nella quale non si sono manco ingannati che in molte altre<sup>360</sup>

La delusione per l'espulsione è espressa dal pittore in molti componimenti del suo canzoniere, impegnando parte di tutti i primi fascicoli. Dalle canzoni «Poi che dal fido e riposato albergo» (XI) e «In una vaga ed onorata spiaggia» (XXVIII), ai sonetti «In questa selva, ove con dolci lai» (XXX), «Da così dotte e leggiadre mani» (LX), «Vago augeletto, che cerando vai» (LXI), «Ben mostra il tuo color, pietoso augello» (LXII), «Amoroso gentil vago augeletto» (LXIII) e «A la dolc'ombra dell'amata pianta» (LXIV). Il caro «albergo» dove il pittore/poeta credeva di aver trovato riparo e sperava di dedicarsi all'ozio letterario è venuto meno, «crudeli arpie» hanno infestato questa selva dove l'alloro/poesia stava sempre più fiorendo, causando ovunque sconforto infinito. Per fortuna l'artista trova conforto in questa «nuova schiera amica» che lo accoglie. Sono gli amici di sempre, con i quali i rapporti erano cresciuti presso l'accademia ma nati indipendentemente da questa, Benedetto Varchi e Luca Martini. Il primo già nel 1547 coinvolge il pittore nella nota *Inchiesta sulla maggioranza delle arti*<sup>361</sup>, di cui si avrà occasione di parlare in seguito, mentre il secondo non solo gli sarà presente come amico ma lo patrocinerà, commissionandogli opere pittoriche. Scrive a proposito Vasari:

Andato poi a Pisa, dove fu chiamato dal Duca, fece per Sua Eccellenza alcuni ritratti; et a Luca Martini suo amicissimo, anzi non pure di lui solo, ma di tutti i virtuosi affezionatissimo veramente, un quadro di Nostra Donna molto bello, nel quale ritrasse detto Luca con una cesta di frutta, per essere stato colui ministro e provveditore per lo detto signor Duca nella dissecazione de'

---

<sup>360</sup> B. VARCHI, *Lettere*, cit., pp. 132-135: 133-134, n. 78.

<sup>361</sup> Sebbene Bronzino non porti a termine la sua lettera in merito al paragone tra le arti – forse perché in polemica con gli intellettuali dell'Accademia Fiorentina, dalla quale era stato escluso nel 1547 – egli non manca di affrontare nella prassi il rapporto tra pittura e scultura. È possibile, in questo senso, che una prima risposta al dibattito, come è stato ipotizzato, fosse il *Ritratto del nano Morgante*, dipinto sia sul recto che sul verso, al fine di mostrare la figura dal davanti e dal didietro. Questa tuttavia non potrà considerarsi una risposta soddisfacente per l'artista, poiché non rispondeva alle ragioni avanzate dagli scultori, che sostenevano il primato della propria disciplina, anche sulla possibilità di mostrare contemporaneamente più vedute nella stessa figura (ben otto quelle contate dal Cellini). In questa direzione, come proposto da Marco Collareta, sembra costruito per esempio il *San Giovanni Battista* della Galleria Borghese (Fig. 43), la cui figura, tradendo tutte le norme albertiane sulla rappresentazione del corpo umano, compie una torsione irrealistica, ma che allo stesso tempo permette all'artista di mostrare quelle “vedute” altrimenti irrappresentabili. Il dipinto – qualora si accolga l'intuizione di Carlo Falciani di anticipare la sua datazione ai primi anni Cinquanta, visto le forti tangenze stilistiche con il *Cristo al Limbo* – potrebbe effettivamente essere una diretta risposta al problema del paragone. Il rapporto con la scultura, su cui si tornerà in una sede diversa, è centrale per comprendere la pittura bronzinesca, che alla scultura guarda proprio al fine di renderle il rilievo e simulare la tridimensionalità nelle sue figure. Si vedano a proposito: M. COLLARETA, *La pittura e le sue sorelle*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., pp. 195-196; ID., *Le “arti sorelle”. Teoria e pratica del “paragone”*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento* (II ed.), a cura di Giuliano Briganti, II, Milano, Electa, pp. 569-580: 574-575; C. FALCIANI, *Della pittura sacra, ma anche di «fianchi, stomachi ec.»*, in *Bronzino pittore e poeta*, p. 281; ID., *Spigolature su Bronzino*, (in corso di pubblicazione); A. GEREMICCA, *San Giovanni Battista*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 120; S. HENDLER, *Ritratto frontale del nano Morgante (fronte)/(restro)*, in *Ivi*, cit., pp. 214-216



paduli et altre acque che tenevano infermo il paese d'intorno a Pisa, e conseguentemente per averlo renduto fertile e copioso di frutti. E non partì di Pisa il Bronzino che gli fu allogata, per mezzo del Martini, da Raffaello del Setaiuolo, Operaio del Duomo, la tavola d'una delle cappelle del detto Duomo; nella quale fece Cristo ignudo con la croce, et intorno a lui molti Santi, fra i quali è un San Bartolomeo scorticato, che pare una vera notomia et un uomo scorticato da dovero, così è naturale et imitato da una notomia con diligenza<sup>362</sup>

Il soggiorno pisano citato dall'aretino è testimoniato anche da una serie di lettere scambiate sia tra il Bronzino e il maggiordomo granducale Pierfrancesco Riccio, sia tra quest'ultimo e Luca Martini. In una di queste missive, il pittore scrive al maggiordomo:

Domenica sera che fummo alli XIII del presente arrivammo feli[cemente] il nostro carissimo Tasso et io in Pisa, dove siamo tutti allegri et contenti [in] casa del vostro et nostro carissimo messer Luca Martini, il quale ha hauto gr[an] allegrezza di vederci<sup>363</sup>

Escludendo i ritratti medicei, nessuna delle opere realizzate durante questo soggiorno da Bronzino per il Martini, o ottenute attraverso i suoi contatti pisani, sono oggi ancora esistenti. Solo due frammenti, il *San Bartolomeo* e il *Sant'Andrea* dell'Accademia di San Luca (Figg. 50-51)<sup>364</sup>, si conservano della pala per il Duomo di Pisa, il cui contratto di allogazione è firmato dall'intellettuale in rappresentanza dell'artista<sup>365</sup>, come perduta è andata la *Madonna col Bambino* realizzata su diretta commissione del Martini. Da quest'ultima parrebbe tuttavia derivare il *Ritratto di Luca Martini con un cesto di frutta* della Pinacoteca di Faenza, per molto tempo considerato un frammento della pala pisana, ma la cui resa pittorica porta a considerare opera di allievi<sup>366</sup>. Il dipinto di Faenza, praticamente quasi identico al *Ritratto di Luca Martini* della Galleria Palatina Palazzo Pitti, lascia pensare ad un cartone del maestro riutilizzato dagli allievi, non si sa però se prima o dopo la morte dell'artista.

In occasione della mostra *Bronzino pittore e poeta* di Palazzo Strozzi, forti dubbi sono nati anche rispetto l'autografia del ritratto di Palazzo Pitti. In effetti, il confronto ravvicinato con ritratti dello stesso periodo ha mostrato come il livello qualitativo del dipinto non sia elevatissimo, spingendo a metterne in dubbio la completa paternità bronzinesca e a ipotizzare un intervento della bottega molto più esteso di quanto proposto in quell'occasione<sup>367</sup>. Se di buona qualità risulta la resa delle mani, possenti come quelle dell'Andrea Doria, approssimativa è invece quella della cartina, che sembra sciogliersi con un certo imbarazzo tra

<sup>362</sup> G. VASARI, *Le vite*, ed. Bettarini-Barocchi, cit., VI, p. 235.

<sup>363</sup> Lettera datata 16 (?) dicembre 1550. ASF, MdP 1170 A, c. 38.

<sup>364</sup> Si vedano: ANGELA MARIA MONACO, *Sant'Andrea*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 310; ID., *San Bartolomeo*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 312.

<sup>365</sup> IGINO BENVENUTO SUPINO, *Lettere inedite d'artisti*, Pisa, Nistri, 1893, pp. 448-449 e 456-457, n. 12.

<sup>366</sup> A. EMILIANI, *Il Bronzino*, cit., tavola 93.

<sup>367</sup> A. GEREMICCA, *Ritratto di Luca Martini*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 272.

le mani dell'ingegnere. Lo stesso vale per la barba, la cui esecuzione differisce completamente da quelle dello Stefano Colonna e del *Gentiluomo* di Ottawa, descritte minutamente da Bronzino come a restituirne la consistenza leggera. Infine, il volto del Martini è privo di quella finezza, tipica del pittore, nel rendere gli incarnati, oltre che i dettagli del volto, come il naso e gli occhi, che in questo caso appaiono estremamente caricati, a causa di un appesantimento della linea di contorno. Questo non toglie al pittore il merito della concezione dell'opera, al pari delle effigi del Lenzi, del Martelli, della Battiferri, frutto di quel lavoro sul ritratto, mirato a presentare non solo le fattezze esterne dell'effigiato ma anche la sua esperienza di vita, come a costituire una sorta di cammeo biografico. Tale compito è affidato, nell'opera, ad una carta del territorio pisano che immediatamente rimanda alla carica di Provveditore dei Fossi, delle Galere e delle Fortezze di Pisa, ricoperta dal Martini a partire dal 1547.

Nel ritratto, il Martini, con movimento rotatorio, accentuato da bagliori di luce distribuiti su parte del volto, del busto e delle mani, emerge da uno sfondo scuro, colto nell'atto di srotolare la mappa pisana e come intento a parlare del suo progetto. Bronzino ci proietta nel mezzo di quelle discussioni serali – incentrate su Dante e Petrarca, ma che è possibile si svolgessero sugli argomenti più vari – che intratteneva con il Martini e Benedetto Varchi, come sembra di desumere da *Il primo libro de' ragionamenti delle regole del disegno* di Alessandro Allori<sup>368</sup>. Il ritratto è, come sostenuto da Janet Cox-Rearick<sup>369</sup>, una rielaborazione del *topos* rinascimentale dell'architetto che propone il suo progetto per un edificio. Rispetto al *Ritratto di Giulio Romano in veste di architetto* di Tiziano (Fig. 72)<sup>370</sup> – confronto avanzato dalla studiosa e a tal punto stringente da dover presupporre che Bronzino conoscesse il dipinto – la carta non è esibita completamente allo spettatore e l'ingegnere sembra stringerla a sé, come a ribadire il suo stretto rapporto con il territorio pisano. Se questo è vero si può pensare che l'opera costituisca una risposta alla mancanza di un riconoscimento verso questo suo impegno, lamentata dallo stesso Bronzino nella seconda terzina del sonetto «Sacra, Minerva, ogni tuo studio ed arte» (CXCI):

---

<sup>368</sup> *Il primo libro de' ragionamenti*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, cit., p. 1965.

<sup>369</sup> J. COX-REARICK, *Luca Martini*, in *The Medici, Michelangelo and the Art Late Renaissance Florence*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 6 giugno-29 settembre 2002; Chicago, Ill., Art Institute of Chicago, 9 novembre 2002- 2 febbraio 2003; Detroit, Mich., Detroit Institute of Arts 16 marzo-8 giugno 2003) a cura di Marco Chiarini, Alan Phipps Darr, Cristina Giannini, New Haven, Yale University Press, 2002, pp. 152-153.

<sup>370</sup> Il dipinto, in collezione privata londinese, solo negli anni sessanta è stato attribuito da Shearman a Tiziano. Lo studioso, che con convinzione ne sostiene l'attribuzione al cadorino, ne pone l'esecuzione alla seconda metà degli anni Trenta, sia per lo stile dell'opera, vicino all'*Allocuzione di Alfonso d'Avalos*, sia perché proprio in quegli anni Tiziano e Giulio Romano stavano lavorando insieme a Mantova alla realizzazione del *Gabinetto dei Cesari*. J.K.G. SHEARMAN, *Titian's Portrait of Giulio Romano*, «The Burlington Magazine», CVII, 1965, pp. 172-177.

Sacra Minerva ogni tuo studio, ed arte  
O biondo Apollo, e tu quant'hai d'honore  
Al nome chiaro, e d'ogni altro maggiore,  
Ch'eseempio alzasse, o, celebrasser carte:  
Poi, ch'alla vaga, e più Tirrena parte,  
Che l'Arno accolga il mortifero humore  
Che l'Idra infesta, e 'l velenoso ardore  
Ha spento, e l'empie teste tronche, e sparte.

Pomona, e Pale, ogni timor disciolto,  
Liberò, e l'alma Cere, omai sen vanno  
Pei larghi campi, d'ogni frutto carichi.

Ahi Pisa ingrata, a chi le gloria, e gl'Archi  
Serbi? ecco Alcide, e i buoni, e saggi il sanno,  
E ben, che LUCA ancor non gl'alzi il volto?

Riconoscimento che gli fu forse negato a causa delle dure parole che il Martini aveva riservato a Pisa e ai suoi cittadini in un capitolo pubblicato ne *Il secondo libro delle opere burlesche, di Messer Francesco Berni...*[Firenze 1555]. Capitolo destinato a Miglior Visino, nel quale l'ingegnere descrive negativamente e i luoghi e le persone del circondario pisano, lo stesso che presumibilmente si stava occupando di bonificare<sup>371</sup>.

Quanto nel ritratto è suggerito dalla cartina, nel sonetto è evocato attraverso il parallelismo tra l'ingegnere ed Ercole: come quest'ultimo, il Martini si è battuto contro l'Idra che infestava la parte più tirrena bagnata dall'Arno (Pisa), spegnendone il «mortifero humore» e il «velenoso ardore». Disciolto ogni timore, le divinità legate alla terra – Pomona e Pale, Libero e Cerere – possono aggirarsi liberamente nei campi tornati ubertosi e raccoglierne i frutti.

Negli stessi anni dell'esecuzione della pala per duomo di Pisa, collocabile tra il 1554 e il 1556<sup>372</sup>, Bronzino, Luca Martini e Benedetto Varchi sono a più riprese documentati dal *Diario* di Pontormo insieme a condividere pasti e momenti di vita quotidiana<sup>373</sup> e nel 1555 il Varchi rende omaggio a Bronzino, a lui indirizzando due componimenti nella prima parte dei suoi sonetti: «Non pensate, Bronzin, che duol m'apporte»<sup>374</sup>, «Ben potete, Bronzin, col vago, altero»<sup>375</sup>. Nella stessa sede Bronzino è poi menzionato nel sonetto composto in occasione

---

<sup>371</sup> *Il secondo libro dell'opere burlesche Del Berni Del Molza Del Franzesi Dell'Aretino E d'Altri Autori*, In Usecht al Reno, Appresso Jacopo Broedelet, 1771, pp. 220-223.

<sup>372</sup> *Ibidem*.

<sup>373</sup> *Passim*.

<sup>374</sup> B. VARCHI, *Opere*, cit., II, p. 849, n. CXIX («Non pensate, Bronzin, che duol m'apporte,/ Né tema il vedermi io pur verde ancora/ Vicino al fin di questa nostra, ch'ora/ Vita si chiama, e dee chiamarsi morte,// Non è il tosto morire altro, ch'un corte/ Far l'umane miserie. O felice ora,/Che mi trarrà del mondan carcer fuora,/ E fermerammi alla celeste corte;// Ove lontan dalle mortali insidie/ Col mio buon Giulio sempre e col Martello,/ Senza temer più sdegni, ire, odi o 'nvidie,// Vivrò sicuro; e voi, da basso ostello,/ Questi, al mio sasso, ed all'altrui perfidie/ Sali, scrivete, al ciel più alto e bello»).

<sup>375</sup> *Ivi*, p. 868, n. CCXXXIX. Per l'analisi di questo componimento si veda più avanti.

della morte di Niccolò Tribolo, «Tasso, ben so che 'l Tribol vostro e mio»<sup>376</sup>, che come molti sonetti in morte, nella condivisione del dolore con gli amici più cari del defunto, si rivela molto utile per individuare i membri del gruppo di cui il pittore era parte. In questo caso Giovan Battista di Marco del Tasso, destinatario del componimento, Luca Martini e Pierino da Vinci, lo scultore Lorenzo Marignolli, David di Raffaello Fortini<sup>377</sup>, artista e genero del Tribolo, Bronzino e Pontormo, Antonio di Rombolo detto Crocino, l'intagliatore<sup>378</sup>. Ancora Bronzino è poi citato in un sonetto che il poeta dedica ad Antonio Bachiacca, fratello di Francesco Bachiacca, al fine di elogiarne i ricami:

Antonio, i tanti, e così bei lavori,  
 Che vostra dotta mano ordisce e tesse,  
 Lodi v'arrecan sì chiare e sì spesse,  
 Che piccioli appo voi fieno i maggiori.  
 Chi è, non dico tra i più bassi cori,  
 Ma fra i più alti ingegni, il qual credesse,  
 Che poca seta, e picciol ferro avesse  
 Agguagliato il martel, vinto i colori?  
 Onde superbo, e pien di gioia parmi  
 L'Arno veder, che sé felice chiami,  
 E dica: i figli miei m'han fatto bello:  
 I bronzi al gran Cellin deono: i marmi  
 Al Buonarroto; al Bacchiacca i ricami;  
 Le pietre al Tasso; al Bronzino il pennello<sup>379</sup>

Componimento molto significativo, nel quale Varchi, superando i tradizionali pregiudizi verso le arti “minori”, reputate “inferiori” alla pittura e alla scultura, paragona i lavori di ricamo di Bachiacca alle grandi opere di pittura e scultura, considerando l'artista il campione in questo genere, così come il Cellini nella realizzazione dei bronzi, il Buonarroto nella scultura in marmo, il Tasso nella lavorazione delle pietre, Bronzino nella pittura. Varchi inserisce quindi il ricamatore in quella che si dovrà presupporre il letterato considerasse

<sup>376</sup> *Ivi*, p. 855, n. CLIII («Tasso, ben so che 'l Tribol vostro e mio/ Che fu di bontà pieno e di valore,/ Come chi vive santamente e muore./ Volò beato alla magion di Dio.// Ma piango il comun danno, e vorre' anch'io/ Uscire omai di questo carcere fore./ Ove con nuova ognor pieta e dolore/ M'assale e sferza acerbo fato e rio.// Incresemmi di voi, duolmi del nostro/ Luca e del Vinci, e 'l Marignolle ancora/ Lasso! M'affligge, e 'l Puntormo e 'l Bronzino// Pungemi il figlio, oimè, ferimi ogn'ora/ La sconsolata sua consorte e 'l vostro/ Davitte caro e 'l mio dolce Crocino»).

<sup>377</sup> Si veda sull'artista: E. PILLIOD, *Representation, misrepresentation, and non-representation: Vasari and his competitors*, in *Vasari's Florence: artists and literati at the Medicean court*, atti del convegno (New haven 16-18 aprile 1994) a cura di Philip Joshua Jacks, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 30-52: 47; p. 262, nota 73.

<sup>378</sup> Si veda sul sonetto A. CECCHI, *Il Tribolo, la corte medicea, i letterati e gli artisti suoi amici*, in *Niccolò detto il Tribolo. Tra arte, architettura e paesaggio*, atti del convegno (Poggia a Caiano, 10-11 novembre 2000) a cura di Elisabetta Pieri e Luigi Zangheri, Firenze, Tipografia Nova, 2001, pp. 29-36: 33-34.

<sup>379</sup> *Ivi*, p. 868, n. CCXLIII.

l'eccellenza in campo artistico in quel momento a Firenze, oltre che il gruppo di artefici da lui stesso preferito. Sono difatti citati, ad eccezione del Buonarroti, tutti personaggi con i quali praticava di frequente presso la corte medicea: Bronzino, Tasso e Cellini. Nel mettere a confronto il ricamatore con Michelangelo – cosa che avrebbe probabilmente infastidito quest'ultimo – Bronzino o Cellini, il letterato pensa a quelle che erano le esigenze artistiche di un sistema cortigiano, che certo necessitava di pittori e scultori, per le grandi commissioni pubbliche, ma anche di ricamatori e di altri artisti/artigiani che permettessero di curare nel dettaglio l'immagine dei duchi, soprattutto a Firenze, dove Eleonora di Toledo aveva portato con sé da Napoli il rigido protocollo spagnolo.

Varchi inoltre, non solo elogia Bronzino nei sonetti che gli dedica nel 1555, ma dimostra di apprezzare realmente gli esiti della sua poesia, pubblicando quattro componimenti del pittore in occasione della stampa della seconda parte della sua raccolta, quella destinata a raccogliere la poesia di corrispondenza (1557). Si tratta di «Varchi, ch'a par de' più saggi e migliori», «Varchi, il cui bel pensier sovrano e saggio», «Come 'l Sole, u' che volge i raggi suoi», «Varchi, al vostro destrier ben puote opporsi»<sup>380</sup>.

La poesia di corrispondenza tra i due è più fitta nel canzoniere del pittore. Scorrendo tali rime, Benedetto Varchi si rivela essere principale punto di riferimento dell'artista, oltre che suo interlocutore prediletto. La figura del poeta, tra i tanti corrispondenti attestati nella raccolta, è la più presente: undici i suoi sonetti, di vario argomento, inviati al pittore<sup>381</sup> e due, quelli annunciati e non inseriti a causa del mancato compimento dell'opera<sup>382</sup>. Da parte sua il pittore dedica al poeta molti versi lodandolo o semplicemente eleggendolo a destinatario della sua poesia<sup>383</sup>, e in altri a lui pare riferirsi, senza citarlo esplicitamente. Questi componimenti,

---

<sup>380</sup> *Ivi*, pp. 945-946 (non numerate). A questi si deve aggiungere l'inedito componimento destinato al pittore, «L'alte Bronzin, che si pungormi il core», conservato tra le carte varchiane. BNCF, *Filze Rinuccini 3*, fascicolo 3, c. 148v («L'ALTE BRONZIN, che si pungormi il core/ E mi trafiggon l'Alma acute spine./ Tal che di qua dal natural confine, / Cangierei vita, se non fusse Amore;// Son quelle, che sentimo hoggi à tutte l'hore/ Crescer senza rimedio, e senza fine/ Pubbliche tante, e private ruine/ Nella parte più bella, e già migliore.// Queste oltre i colpi di fortuna via./ E d'Invidia, ch'omai fatta è pietosa./ Con vecchia etade e povertate estrema, // M'affligon sì, che giorno, e notte posa/ Mai non havrei, ma l'alma Fronde mia/ Toglie affatto ogni duol, non pure scema»).

<sup>381</sup> Si veda Appendice: «Bronzino, io cercai sol dietro i migliori» (XXXIX); «Quel corte che già gran tempo scorsi» (XLII); «La vostra man, chiaro Bronzino, eterna» (LXXIX); «Voi, che nel fior della sua verde etate» (CXX); «Bronzino, ove sì dolce ombreggia e suona» (CLXV); «Bronzin, dove posso io fuggir, s'ancora» (CLXVIII); «L'ultimo dì, ch'esser venuto omai» (CXCv); «Lasso, chi fia che dal terren discerna» (CCXXI); «Esser morto più tosto che guarito» (CCXXXIII); «Nuova casta Ciprigna e nuovo Marte» (CCLX); «D'ogni cosa rendiam grazie al Signore» (CCLXII).

<sup>382</sup> «Bronzin, passai omai l'aprile e 'l maggio» sarebbe dovuto andare a carta 37r., come risposta al «Varchi, il cui bel pensier sovrano e saggio» dell'artista, così come nel canzoniere del poeta e l'altro sonetto avrebbe dovuto trovare posto a carta 188 v. In quest'ultimo caso il sonetto è annunciato dall'intestazione «M. Benedetto Varchi al Bronzino nella subita morte di m. Bernardo di m. Palla Rucellai».

<sup>383</sup> Si veda Appendice: «A quanti fur già mai del tempo andato» (XL); «Certo omai che non possa il torto crine» (XLIII); «Dove, o chiaro Damon, t'ascondi e quanto» (CCXXIV); «Varchi, che quasi chiara fiamma e viva» (CCXXVII); «La saetta d'amor non privilegia» (CCXXVIII).

uniti a quelli inseriti nelle raccolte del letterato, alcuni riproposti dal pittore nel suo canzoniere, profilano un rapporto complesso, che mostra il Varchi amico intimissimo del pittore, oltre che sua guida letteraria e spirituale.

Nel canzoniere di Bronzino, seconda al Varchi è solo Laura Battiferri, arrivata a Firenze nel 1555 insieme al marito, lo scultore Bartolomeo Ammannati, e subito inseritasi nel gruppo Varchi, Bronzino, Martini. Sei le occasioni in cui i due si scambiano sonetti<sup>384</sup>; cinque i componimenti in cui il pittore la elegge destinataria prediletta della sua poesia<sup>385</sup>. Numerosi poi i componimenti dei quali la poetessa non è esplicitamente la ricevente, ma che a lei si rivolgono come Dafne o come Laura o l'aura. Come già sottolineato quasi gli interi fascicoli E, F, G sembrano costruiti intorno alla figura della poetessa urbinata. Questi sonetti raccontano di un rapporto intensissimo tra i due e presentano un Bronzino sempre al fianco della poetessa anche nei momenti più dolorosi della sua vita, come la morte del padre<sup>386</sup> e della carissima amica Vittoria Della Rovere, ed espresso inoltre nel superbo ritratto che l'artista eseguirà della donna in quegli stessi anni e oggi a Palazzo Vecchio. Da parte sua la Battiferri riconosce le qualità dell'uomo e dell'artista e, elemento non meno importante, integra tre componimenti del pittore nel proprio libro di rime: «Mentre sepolto, e di me stesso in bando»; «S'al vostro alto valor famosa Pianta»; «L'Aura vostr'alma, hor che 'l fier Borea ammorza»<sup>387</sup>.

Verosimilmente a Laura Battiferri si devono i rapporti di Bronzino con Antonio Vignali, presente nel canzoniere del pittore con due componimenti: «Io son certo, Bronzin, quel vostro Arsiccio» (CCX), «Bronzin, se noi deviam dei doni alteri» (CCXI). La corrispondenza con l'Arsiccio si struttura essenzialmente intorno agli elogi che i due si rivolgono vicendevolmente, ma è utile per testimoniare la fama dell'artista, quale pittore e poeta, al di fuori dei confini di Firenze. È possibile che il rapporto con l'Arsiccio sia iniziato in seguito alla frequentazione della Battiferri, nella seconda metà del Cinquecento, dell'Accademia senese degli Intronati – Arsiccio Intronato è lo pseudonimo che Antonio Vignali utilizzava proprio presso questa istituzione – nella quale la poetessa fu accolta ufficialmente nel 1560 e presso la quale era nota con lo pseudonimo di “Sgraziata”. Proprio alla Battiferri pare riferirsi

---

<sup>384</sup> *Ivi*: «Così nel volto rilucente e vago» (LXXXV); «Se fermo è nel destin che lagrimando» (CLXXI); «Al gran merto dell'alma eletta e santa» (CLXXVIII); «Bronzino, in ciel l'alma beata luce» (CLXXX); «Sterile arbor son io rozzo e selvaggio» (CXCIV); «Sì come fonte hebb'io larghe e seconde» (CCLIX).

<sup>385</sup> *Ivi*: «Ben hai, Dafne, ragion, se non per altro» (LXXXIV); «Donna, che il secol nostro oscuro e vile» (CLXXII); «La notte ch'al mio duol principio diede» (CLXXIII); «Chi pianger più di me dee, sacra ed alma» (CCXVII).

<sup>386</sup> *Ivi*: «Quanto men del mortale più de l'eterno» (CXIX); «Sacro Damon, s'alla tua fiammetta terna» (CCXX); «Fedele Alcon, come mirar vivendo» (CCXXII); «Io vidi, o sempre a me caro e funesto» (CCXXIII); «Dove, chiaro Damon, t'ascondi e quanto» (CCXXIV).

<sup>387</sup> *Passim*.

l'artista nei versi «certo voi sete; e chi novella casta romana, che col ferro aprio l'invitto cor, potea d'ardere osare?»<sup>388</sup>, inseriti all'interno del primo sonetto che invia al poeta senese.

L'arrivo della Battiferri fornisce nuova linfa vitale al gruppo di Varchi, che lontano dall'accademia e dalle passate polemiche si chiude in un mondo di poesia, celandosi dietro pseudonimi che richiamo al mondo dell'arcadia. Un gruppo ristretto che comprende la Battiferri/Dafne, il Varchi/Damone, Il Martini/Tirsi, Bronzino/Crisero e Piero della Stufa/Alcone<sup>389</sup>. Personaggi che compaiono in diversi componimenti di Bronzino e, in parte, descritti dal già menzionato sonetto «Caro Crisero mio questo ritorto bastone» (LXXII), inviato al pittore da Piero della Stufa.

Con la morte di Luca Martini, al principio degli anni Sessanta è Benedetto Varchi, una volta di più, ad affiancarlo e soprattutto a spingerlo a continuare sulla strada dell'alloro, invitandolo a prendere parte ad alcune raccolte da lui progettate e mai edite. Il letterato include: «La dura pena che vince d'assai» (CXCVI) nei *Cento sonetti sopra la morte di m. Luca Martini*<sup>390</sup>, in onore del quale Bronzino compone otto sonetti; «Tali e tante vid'io grazie adunate» (CXXI) nei *Sonetti contro gl'Ugonotti*<sup>391</sup> dedicati a Lorenzo Lenzi; «Lasso, che 'l mio buon duce infermo langue» (CCXLVI), «Vita del toscano honor pietoso figlio» (CCXLVII), «Quanti già furo, ahi lasso» (CCXLVIII), «Queste a te pure agnelle e vaghi tori» (CCXLIX) nel *Sopra l'infermità e guarigione dell'illustrissimo ed eccellentissimo Cosimo Medici duca di Firenze e Siena*<sup>392</sup>.

Sebbene gli anni Sessanta segnino un netto alleggerimento delle commissioni ducali, è pur vero che l'artista divenne una sorta di *auctoritas* cittadina, non mancando nessuno degli impegni istituzionali di quegli anni. Nel 1561, per volere di Giorgio Vasari e Giovanni Angelo Montorsoli, Bronzino è nominato tra i sei riformatori della Compagnia del disegno<sup>393</sup>,

---

<sup>388</sup> Si veda Appendice: «Non siete voi, Signor, quel grande ARSICCIO» (CCIX). Noto con lo pseudonimo di Arsiccio Intronato – che da subito ne richiama la sua partecipazione all'Accademia degli Intronati di Siena, di cui, come ricordato da Tiraboschi, fu fondatore nel 1525 – Antonio Vignali (1500-1559), è noto per il testo *La cazzeria* (1527). Al maggio del 1557 è invece collocabile la *Lettera alla Gentilissima Madonna* indirizzata alla città di Siena, che contiene 365 proverbi. Si vedano: DAVID O. FRANTZ, *Festum voluptatis: A Study of Renaissance Erotica*, Columbus, Ohio State University Press, 1989, pp. 38-42; G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, cit., tomo VII, parte I, *ad indicem*.

<sup>389</sup> Amico di Benedetto Varchi, in occasione della cui morte cura una raccolta di componimenti (*Componimenti Latini, e Toscani*, cit.), Piero della Stufa è noto per la traduzione di una biografia latina di Baccio Valori. Si veda per il personaggio G. NEGRI, *Istoria degli scrittori fiorentini*, cit., p. 470.

<sup>390</sup> B. VARCHI, *Cento sonetti*, cit., BNCF, II. VIII. 140, p. 66.

<sup>391</sup> B. VARCHI, *Sonetti contro*, cit., BNCF, II. VIII. 137, c. 25v.

<sup>392</sup> B. VARCHI, *Sopra l'infermità*, cit.

<sup>393</sup> G. VASARI, *Le vite*, ed. Bettarini-Barocchi, cit., V, p. 507 («Avendo, dico, il frate [Giovan Angelo Montorsoli], maestro Zacheria e Giorgio discorso sopra lo stato di detta Compagnia lungamente, poi che il frate ebbe parlato di ciò con Bronzino, Francesco da San Gallo, Ammannato, Vincenzo de' Rossi, Michel di Ridolfo, et altri molti scultori e pittori de' primi, e manifestato loro l'animo suo, venuta la mattina della Santissima Trinità, furono tutti i nobili et eccellenti artefici dell'Arte del disegno in numero di 48 ragunati nel detto capitolo

che elaborarono il nuovo statuto e che portò alla trasformazione dell'istituzione in Accademia, nel gennaio del 1563<sup>394</sup>. Nel 1564, in occasione della morte di Michelangelo, il pittore, insieme a Vasari, Benvenuto Cellini e Bartolomeo Ammannati, si occupa delle celebrazioni organizzate per il funerale. In questa occasione il pittore, come si è già detto, compone il sonetto «Ben a voi solo il primo honore e solo», destinato al Varchi, e che viene inserito in due distinte raccolte dedicate al Buonarroti<sup>395</sup>. A Bronzino, Giovan Maria Tarsia, dedica la sua *Orazione...fatto sull'esequie del divino Michelagnolo Buonarroti*, perché, come spiegato dall'autore nessun'altro destinatario sarebbe stato più appropriato: «L'è vostra dunque. Né per altro ve la porgo, se non perché non ho ritrovato, a chi più si convenga»<sup>396</sup>.

Nel 1565 Bronzino è poi coinvolto negli apparati per le nozze di Francesco I de' Medici e Giovanna d'Austria:

Nelle nozze della reina Giovanna d'Austria, moglie del detto principe, dipinse in tre tele grandi, che furono poste al ponte alla Carraia, come si dirà in fine, alcune storie delle Nozze d'Imeneo, in modo belle che non parvero cose da feste, ma da essere poste in luogo onorato per sempre, così erano, finite e condotte con diligenza<sup>397</sup>

Nello stesso anno muore Benedetto Varchi, una perdita che si deve immaginare per il pittore pari a quella di Pontormo e Luca Martini, visto la forza del legame che si è tentato di profilare in queste pagine. Perdita che spezza quel dialogo tra il pittore e il poeta che verosimilmente si può considerare una delle ragioni della stessa poesia bronzinesca. Non casualmente il canzoniere dell'artista non conclude e nessun componimento di quelli che il pittore scrive per la morte del letterato, è aggiunto alla raccolta. Sonetti che il pittore in realtà scrive e che Piero della Stufa inserisce difatti nella miscellanea messa insieme per la morte del letterato *Componimenti ... nella morte di m. Benedetto Varchi*: «Qual più valesse in voi nobil Salviato», «Fero ancor più, che mai quel chiaro lume», «Hor ti vanta insensata, e cieca tolto»,

---

[...]licenziandosi poi la Compagnia, fu ordinata la prima tornata per la prossima domenica, per dar principio, oltre al corpo della Compagnia, a una scelta de' migliori e creati un'Accademia, con l'aiuto della quale chi non sapeva imparasse, e chi sapeva, mosso da onorata e lodevole concorrenza, andasse maggiormente acquistando»). CAMILLO JACOPO CAVALLUCCI, *Notizie storiche intorno alla R. Accademia delle Arti del disegno in Firenze*, Firenze, Tip. del Vocabolario, 1873.

<sup>394</sup> Sull'Accademia del Disegno si vedano: FRANCESCO ADORNO, LUIGI ZANGHERI, *Gli statuti dell'Accademia del Disegno*, Firenze, Olschki, 1998; C.J. CAVALLUCCI, *Notizie storiche intorno alla R. Accademia delle Arti*, cit.; MARY ANN JACK WARD, *The accademia del Disegno in Sixteenth Century Florence. a study on artist' institution*, Ph. D. Dissertation, Chicago, The University of Chicago, 1972.

<sup>395</sup> *Passim*.

<sup>396</sup> *Orazione o vero discorso di M. Giovan Maria Tarsia*, cit., pp. Aiii-Aiv.

<sup>397</sup> G. VASARI, *Le vite*, ed. Bettarini-Barocchi, cit., VI, p. 237. Per i disegni preparatori rimasti di questo ciclo si vedano: GEORGE R. GOLDNER, *Modello for the Virtues and Blessings of Matrimony Expelling the Vices and Ills*, in *The drawings of Bronzino*, cit., p. 206; ID., *Modello for the Preparation of the Marriage Bed*, in *Ivi*, p. 208.



«Donna che d'alto ingegno, e vago aspetto»<sup>398</sup>. Sonetti che, in relazione alla destinazione, si profilano più formali, senza esprimere quel dolore per la perdita dell'amico che caratterizza quelli composti per Pontormo e Luca Martini, ma che tuttavia lasciano trasparire quanto il pittore fosse legato al letterato. Se nel sonetto «Qual più valesse in voi nobil Salviato»<sup>399</sup>, l'elogio è diretto a Lionardo Salviati al quale era toccato il gravoso compito di proclamare l'orazione funebre<sup>400</sup>, in «Fero ancor più, che mai quel chiaro lume»<sup>401</sup> e «Hor ti vanta insensata, e cieca tolto»<sup>402</sup> l'artista piange la scomparsa del poeta, sottolineando il vuoto da lui lasciato come letterato:

Scemo dell'arco Amor, del Regno sciolto:  
 Secco Ippocrene; e 'n tempestoso orrore  
 Chiuso Parnaso, e le pudiche suore  
 Neglette, e colme il sen di pianto, e 'l volto (vv. 4-8)

Alla Battiferri, ultima superstite del gruppo di amici fidati del pittore, è invece rivolto l'ultimo sonetto «Donna che d'alto ingegno, e vago aspetto»<sup>403</sup>, invitandola a sedare il pianto e cantare le lodi di colui che l'aveva stimata innalzandola sopra tutte le altre:

Degno è ben dunque, o mortal Dea mostrarvi  
 Grata à suoi meriti, e che sua fama alziate

<sup>398</sup> *Componimenti Latini, e Toscani da diversi suoi amici composti. Nella morte di m. Benedetto Varchi*. In Firenze. Con licenza, & privilegio. Stampato in Firenze per i figliuoli di Lorenzo Tormentino, e Carlo Pettinari compagni con licenza & Privilegio l'anno MDLXV, cc. H ii v - H iii r.

<sup>399</sup> *Ivi*, c. H ii v («Qual più valesse in Voi, nobil Salviato,/ Il dir, la mente, o la facondia o, l'arte/ Dir non si può, cotanto in ogni parte/ Foste perfetto è senza fin lodato:// Pregio al pregio donar, di grazia il grato/ Colmar sapeste, e l'infinite, e sparte/ Lodi accor tutte in breve spazio, e parte/ Vincer di vero amore ogn'altro amato:// Chi vide mai pietà, che vide, o intese/ Modestia, e cortesia, con l'altre à paro/ Si pronte accorsi, e 'n si dolci querele:// Intorno a si modesto, e si cortese/ Giovine, e dotto? O chiara Alma e fedele,/ Quanti allhor fur, che di morir bramano?»).

<sup>400</sup> Si veda per l'orazione: *Opere del Cavaliere Lionardo Salviati*, V, Milano, Soc. Tipografica de' Classici Italiani, 1810, pp. 109-139.

<sup>401</sup> *Componimenti Latini*, cit., c. H ii v («Fero ancor più, che mai quel chiaro lume,/ Che de suoi raggi, in ogni loda intero,/ Ir facea l'Arno à par del Tebro altero,/ Spento hà, repente, l'implacabil Nume:// Secca è la vena del più largo Fiume,/ C'haveste o, Muse ed' è mancato a'l vero/ La maggior tromba, e quanto haver sincero/ Amor solea, Natura, arte, e costume:// Ed hor, ch'ardente à le superne fedi/ Ove, e ben degno n'è, beato vive,/ Ne scorgea con la penna, e con l'esempio:// Morto è il gran Varchi, ohime, piangete, o rive,/ O' Fiumi, o selve, o Monti, e tu se riedi/ In te Secolo mai, si crudo scempio»).

<sup>402</sup> *Ivi*, c. H iii r («Hor ti vanta insensata, e cieca tolto/ Haver del Mondo, e spento in si poc'hore/ Quant'havea senno, in lui, quanto splendore/ Natura, e studio in lungo tempo accolto:// Scemo dell'arco Amor, del Regno sciolto:/ Secco Ippocrene; e 'n tempestoso orrore/ Chiuso Parnaso, e le pudiche suore/ Neglette, e colme il sen di pianto, e 'l volto:// Ne men ti vanta, oltre la bianca oliva/ Svelta haver, fera, el' odorata, mirto/ Ond'èl nostro Terren mendico e nudo:// Crollar si spesso l'Arbor sacra e diva/ Che ragion seco o, nel beato spirto/ Non hai, troppo è il mortal, Nume Empio, e crudo»).

<sup>403</sup> *Ibidem* («Donna, che d'alto ingegno, e vago aspetto/ Al vago stile ed'alla nobil alma/ Di dolce pena, e di soave salma/ Alta foste cagion, nobil soggetto// Dal sempre casto, e valoroso petto/ Vostro non fugga Amor; ne doppia palma/ S'aggiunta à Morte, anzi in più viva ed alma/ Vita, tornate il Fedel costro eletto:// Ei fuor'ogn'altra al ciel tentò levarvi,/ E se ben più, per voi stessa eravate/ Colpa d'arte non fu, sua ne d'Amore:// Degno è ben dunque, o mortal Dea mostrarvi/ Grata à suoi meriti, e che sua fama alziate/ Sedando il giusto, omai, pianto e dolore»).

Sedando il giusto, omai, pianto e dolore

Poco dopo la morte del letterato, il 26 maggio del 1566<sup>404</sup>, Bronzino raggiunse quel traguardo che inseguiva ormai da due decenni, la riammissione all'Accademia Fiorentina, ottenendo quel riconoscimento che sperava per la sua poesia. Ancora il 16 dicembre del 1571 è tra i riformatori che ottengono da Cosimo l'emancipazione dell'Accademia del Disegno dalle Arti dei Medici e degli Speciali e dei Fabbricanti, divenendo in più console dell'istituzione il 15 giugno del 1572<sup>405</sup>. Il 23 di Novembre dello stesso anno Bronzino muore e nell'epitaffio scritto per lui da Alessandro Allori – suo allievo che avrebbe traghettato nel nuovo secolo il suo linguaggio artistico – ancora una volta risuona lo spessore e la polivalenza del suo genio:

Non muore chi vive come il Bronzino visse:  
L'alma è in ciel, qui son l'ossa, è il nome in terra  
Illustre, ov'ei cantò, dipinse e scrisse<sup>406</sup>.

---

<sup>404</sup> *Passim*.

<sup>405</sup> Bronzino fu iscritto all'Accademia del disegno dal 1563 fino al 1573 (stile fiorentino), ricoprendo quasi ogni anno incarichi di responsabilità: fu eletto Console nel maggio del 1566; Riformatore il 10 febbraio del 1566; Festaiolo il 14 settembre del 1567 e ancora Consigliere il 18 ottobre dello stesso anno; nuovamente Consigliere il dieci giugno e Riformatore il 18 dicembre del 1571; infine, Console il 15 giugno del 1572. L'elenco, solo in minima parte segnalato da Albertina Furno (*La vita e le rime*, cit., p. 55), si trova in *Gli accademici del disegno. Elenco alfabetico*, a cura di Luigi Zangheri, Firenze, Olschki, 2000, *ad vocem*.

<sup>406</sup> A. FURNO, *La vita e le rime*, cit., p. 56.

## «FRA LA PITTURA E LA POESIA...FRA L'ANIMA E IL CORPO»

### I. IL PRIMATO DELLE ARTI: LA POESIA, LA PITTURA E IL RITRATTO

Lo studio di parte della ritrattistica del Rinascimento – per Bronzino questo pare particolarmente vero, non solo per la sua duplice attività di pittore e poeta ma per gli intensi legami che intrattenne con i letterati della corte medicea – non può prescindere da una valutazione dei rapporti che, da Francesco Patrarca in avanti, andarono sempre più rinsaldandosi tra artisti e letterati. Rapporti che videro un lento ma significativo mutamento dei tradizionali equilibri tra le due parti e che condussero gli artisti – determinati ad emancipare le loro discipline, tradizionalmente collocate alle ultime posizioni delle gerarchie di tutte le arti liberali, in virtù del fare “meccanico” ad esse connaturato – a contendere ai letterati il primato che questi vantavano su arti quali la pittura e la scultura, nel tentativo di ottenere il riconoscimento della dignità intellettuale del loro lavoro. Un processo in realtà complesso e articolato, che vede gli artisti, oltre che umanisti quali Leon Battista Alberti<sup>407</sup>, compiere sforzi significativi in questo senso, operando su più fronti: dalla creazione di sistemi teorici, come quelli albertiani, a trattati che ponessero le arti e la prospettiva su basi matematiche, si pensi al *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca<sup>408</sup>, al primo tentativo, condotto da Lorenzo Ghiberti<sup>409</sup> nei *Commentari*, di scrivere “biografie” degli artefici più significativi – procedendo ad una trattazione storica organica, scandita dall’antichità fino alla sua autobiografia – al fine di farne conoscere le opere. Gli artisti, ora eruditi, escono dalle botteghe e partecipano della vita culturale delle corti, toccando livelli di consapevolezza prima impensabili, fino a giungere alle osservazioni leonardesche e al ribaltamento, da lui proposto, del tradizionale sistema delle arti, con la pittura che assurgere a scienza e l’occhio, in virtù di un suo presunto primato sugli altri sensi, a strumento

---

<sup>407</sup> Si veda in particolare il *De pictura*, ed. consultata, ROCCO SINISGALLI, *Il nuovo De pictura di Leon Battista Alberti*, Roma, Edizioni Kappa, 2006.

<sup>408</sup> PIERO DELLA FRANCESCA, *De prospectiva pingendi*, a cura di Giusta Nicco Fasola, Firenze, Sansoni, 1942.

<sup>409</sup> LORENZO GHIBERTI, *I commentarii: (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II, I, 333)*, introduzione e cura di Lorenzo Bartoli, Firenze, Giunti, 1998.

conoscitivo per eccellenza. La pittura si eleva in Leonardo ad arte guida, superiore di molto alla poesia, come alla scultura<sup>410</sup>.

Tali teorizzazioni contribuiscono notevolmente a creare quella figura di artista erudito sempre più diffusa presso le corti rinascimentali, e richiesta con insistenza dai principi. Questi ultimi, difatti, compreso da tempo il ruolo che le arti potevano svolgere in termini di “propaganda politica” – proprio agli artisti si affidavano per la progettazione di fortificazioni, come per l’edificazione e la decorazione dei propri palazzi, per la realizzazione di apparati effimeri o ancora di ritratti. D’altra parte, la grandezza di figure quali Leonardo, Michelangelo, Raffaello – i cui esiti artistici raggiunsero livelli a tal punto eccezionali da ribaltare, in alcune circostanze, i rapporti di forza con gli stessi principi – costrinse i letterati a interagire con gli artisti alla pari, oltre a interrogarsi sulla legittimità del pregiudizio della supremazia della parola sull’immagine, la cui validità fin a quel momento era stata indiscussa, e a ripensare i confini tra le due discipline. Confini, che seppure strenuamente difesi dai letterati, erano tuttavia formali e nella prassi continuamente valicati dall’una e dall’altra parte, come dimostrano le contaminazioni e collaborazioni tra le categorie: i letterati e gli eruditi si interessano alle arti, come committenti e teorici o ancora come ideatori di programmi iconografici, gli artisti scrivono versi e trattati e si accostano ai classici attraverso i volgarizzamenti. Amicizie intense e scambi costanti che portano gli artisti a giovarsi significativamente, nella realizzazione delle loro opere, della consultazione con i letterati e questi ultimi, non meno, ad aprirsi, in versi e in prosa, ad un’espressività descrittiva tale da evocare le arti visive<sup>411</sup>. Uno scambio ben sintetizzato, pur se condotto all’interno di un discorso che sancisce la subalternità della pittura rispetto alla poesia, da Benedetto Varchi nell’ambito dell’*Inchiesta sulla maggioranza delle arti*, da lui organizzata la terza domenica di Quaresima del 1546 (1547, stile comune) presso l’Accademia Fiorentina. A proposito di questo argomento, nel corso della terza disputa della seconda *Lezione*, dal titolo *In che siano simili et in che differenti i poeti et i pittori*, il letterato annota:

non ho dubbio nessuno che l’essere pittore giovi grandissimamente alla poesia, così tengo per fermo, che la poesia giovi infinitamente a’ pittori; onde si racconta che Zeusi, che fu tanto eccellente, faceva le donne grandi e forzose, seguitando in ciò Omero; e Plinio racconta, che Apelle dipinse in modo Diana fra un coro di vergini che sacrificavano, ch’ egli vinse i versi d’Omero che scrivevano questo medesimo. Il che si può ancora vedere nella Lupa che allatta e lecca Romolo e Remo, descritta prima da Cicerone, e poi da Virgilio in quell’atto e modo medesimo che si vede oggi nel Campidoglio.

---

<sup>410</sup> Si veda a proposito: *Leonardo da Vinci’s Paragone. A Critical interpretation with a New Edition of the text in the Codex Urbinas*, a cura di Claire J. Farago, Leida, Brill, 1992.

<sup>411</sup> Si veda: GIORGIO PADOAN, ‘*Ut pictura poesis*’: le «pitture» di Ariosto, le «poesie» di Tiziano, in ID., *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova, Antenore, 1978, pp. 347-370.

E io per me non dubito punto, che Michelagnolo, come ha imitato Dante nella poesia, così non l'abbia imitato nelle opere sue, non solo dando loro quella grandezza e maestà, che si vede ne' concetti di Dante; ma ingegnandosi ancora di fare quello o nel marmo o con i colori, che aveva fatto egli nelle sentenze e colle parole<sup>412</sup>

Un gioco di rimandi tra testi e immagini che prevede più di un punto di contatto: Apelle guarda alle descrizioni omeriche per la precisazione del canone di bellezza femminile messo a punto nelle sue pitture; Cicerone e Virgilio paiono evocare la *Lupa* capitolina quando narrano la storia di Romolo e Remo; infine, il parallelismo ormai noto in ambito toscano, tra due delle principali glorie fiorentine, Dante e Michelangelo. Un'idea che assume una volta di più i contorni del *topos* e prevede l'associazione di un grande artista ad un grande poeta, tuttavia concretizzatasi nella prassi nel corso dei secoli XV e XVI, nelle ripetute collaborazioni tra artisti e letterati per l'elaborazione di cicli ad affresco, di dipinti mobili e apparati effimeri. Uno scambio che tuttavia, nonostante i progressi compiuti dalle discipline artistiche, i letterati non intendevano considerare come paritario. L'inchiesta varchiana, sulla quale si avrà modo di ritornare successivamente, rappresenta un'evoluzione ulteriore del dibattito, all'interno del quale la differenza tra pittura e poesia – che nella terza disputa sembra profilarsi proprio in relazione al genere del ritratto – si scioglie principalmente come dialettica tra sostanza e forma, tra essere e apparire, tra interiorità ed esteriorità.

Non in questi termini, circa un ventennio prima, era stato affrontato il problema da Pietro Bembo nelle *Prose della volgar lingua*. In questa sede, il poeta veneto pone l'accento della sua disamina sul problema della durata dell'opera d'arte, la cui caducità ostacola, per gli artisti, il raggiungimento di una gloria imperitura. Gloria che può essere conferita solo dagli scritti, che invece sopravvivono nel tempo:

Questo hanno fatto più che altri, monsignore messer Giulio, i vostri Michele Agnolo fiorentino e Raffaello da Urbino, l'uno dipintore e scultore e architetto parimente, l'altro e dipintore e architetto altresì; e hannolo sì diligentemente fatto, che amendue sono ora così eccellenti e così chiari, che più agevole è a dire quanto essi agli antichi buoni maestri sieno prossimani, che quale di loro sia dell'altro maggiore e miglior maestro. La quale usanza e studio, se, in queste arti molto minori posto, è come si vede giovevole e profittevole grandemente, quanto si dee dire che egli maggiormente porre si debba nello scrivere, che è opera così leggiadra e così gentile, che niuna arte può bella e chiara compiutamente essere senza essa. Con ciò sia cosa che e Mirone e Fidia e Apelle e Vitruvio, o pure il vostro Leon Battista Alberti, e tanti altri pellegrini artefici per adietro stati, ora dal mondo conosciuti non sarebbono, se gli altrui o ancora i loro inchiostrati celebrati non gli avessero, di maniera che vie più si leggessero, della loro creta o scarpello o pennello o archipenzolo le opere, che si vedessero<sup>413</sup>

---

<sup>412</sup> *Due lezioni*, cit., I, pp. 56-57.

<sup>413</sup> C. DIONISOTTI, *Prose e Rime*, cit., pp. 183-185. *Nell'editio princeps* del testo [Venezia 1525], come sostenuto da Dionisotti (*Ivi*, p. 184, nota 3), Michelangelo era detto scultore e pittore, così come Raffaello pittore e architetto e solo nell'edizione postuma curata da Benedetto Varchi (1548), il Buonarroti è ulteriormente

La questione non è legata strettamente alla gloria degli artefici, ma anche e soprattutto a quella degli insigni personaggi rappresentati. Le arti, destinate a perire, non assicurano la gloria, fondamentale per i poeti, i quali speravano attraverso le loro opere di superare la morte e di farsi conoscere presso i posteri. Tema questo, intimamente legato anche alla poesia petrarchesca, che è al centro di un sonetto inviato dal Bembo proprio al Varchi all'incirca nel 1542:

Varchi, le vostre pure carte e belle,  
che vergate talor per onorarmi,  
più che metalli di Mirone e marmi  
di Fidia mi son care e stil d'Apelle.

Ché se già non potranno e queste e quelle  
mie prose, cura di molt'anni, o carmi,  
nel tempo, che verrà, lontano farmi,  
eterna fama spero aver con elle<sup>414</sup>

In virtù della maggiore durevolezza della poesia rispetto alle arti, pensiero che sottintende l'intero componimento, Bembo sostiene di apprezzare i versi inviatigli da Varchi per onorarlo, molto più delle opere di Mirone, Fidia e Apelle, poiché se non potranno eternarlo le sue stesse prose, o i suoi carmi, fama imperitura avrà almeno nelle «carte» dell'amico. Per Bembo il raggiungimento della fama è di primaria importanza e non casualmente, nel brano della *Prose* che segue subito dopo di quello precedentemente analizzato, il letterato menziona Omero, la gloria da lui conferita ad Achille e il rammarico provato da Alessandro Magno davanti la tomba dell'eroe, deluso di non avere incontrato un poeta che ne eternasse le gesta in egual misura:

Quantunque non pur gli artefici, ma tutti gli altri uomini ancora di qualunque stato, essere lungo tempo chiari e illustri non possono altramente. Anzi eglino tanto più chiari sono e illustri ciascuno, quanto più uno, che altro, leggiadri scrittori ha de' fatti e della virtù sua. Perché ragionevolmente Alessandro il Magno, quando alla sepoltura d'Achille pervenne, fortunato il chiamò, così alto e famoso lodatore avendo avuto delle sue prodezze; quasi dir volesse, che egli, se bene molto maggiori

---

qualificato come architetto. Tale inserto più che rimandare ad una maggiore conoscenza dell'opera dell'artista da parte del Bembo, potrebbe essere dovuta alla mano dello stesso Varchi, forse intervenuto sul testo, nell'ambito della sua prospettiva fiorentinocentrica, al fine di rimarcare la superiorità di Michelangelo su Raffaello. Tale ipotesi, a parer mio convincente, è avanzata da Marco Collareta. M. COLLARETA, *Pietro Bembo e la nozione di arte classica*, (in corso di pubblicazione).

<sup>414</sup> C. DIONISOTTI, *Prose e Rime*, cit., p. 614, n. CXXXI, vv. 1-8. Tali versi furono scritti, come ricorda Dionisotti, sicuramente prima del 1542, anno in cui il sonetto fu edito a Venezia ne l'*Opera nova nella quale si contiene un capitolo del s. Marchese del Vasto, stanze del s. Alvise Gonzaga, sonetti di mons. Pietro Bembo e del divino P. Aretino*. Sulle due terzine del componimento, fondamentali per documentare il legame del Bembo con Ugolino Martelli, si ritornerà successivamente.

cose facesse, non andrebbe così lodato per la successione degli uomini, come già vedeva essere ito Achille, per lo non avere egli Omero che di sé scrivesse, come era avvenuto d'averlo allui<sup>415</sup>

La scelta, operata da Bembo, di citare Alessandro è mirata e, nel contesto sopra descritto, una volta di più finalizzata a scardinare la consapevolezza degli artisti, che proprio dell'intimo rapporto intessuto dal condottiero macedone con Apelle e Lisippo e della gloria pervenuta ai due artisti dall'averlo ritratto, avevano fatto uno dei vessilli nella corsa per l'elevazione del proprio *status*<sup>416</sup>. Sebbene difatti, nei testi antichi fosse ben radicato il pregiudizio dell'inferiorità delle arti rispetto alle lettere<sup>417</sup>, allo stesso tempo le fonti trasmettevano le storie di principi che stimarono così tanto alcuni artisti da instaurare con loro un legame quasi paritario (il caso di Apelle in questo senso è esemplare). Tali racconti costituivano una spinta propulsiva per i moderni, che speravano, come gli antichi, di raggiungere uno *status* sociale di maggiore prestigio, e di recuperare per le loro discipline quella dignità che un tempo sembrava avessero avuto e poi gradualmente perso<sup>418</sup>.

In questo processo, determinante era stato il recupero di due importanti testi dell'antichità, la *Poetica* di Aristotele e l'*Ars poetica* di Orazio, la cui autorità indiscussa si sperava aiutasse a sostenere che pittura e poesia erano "arti sorelle" senza alcun debito di subalternità della

---

<sup>415</sup> *Ibidem*.

<sup>416</sup> Non meno importante è l'eco del sonetto petrarchesco «Giunto Alessandro a la famosa tomba», nel quale il poeta d'Arezzo in parte piange la sfortuna di Laura, le cui doti e il cui valore avrebbero meritato un cantore come Orfeo e Virgilio, o ancora come Omero, a cui si deve l'eterna gloria di Achille. F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., pp. 812-815, n. CLXXXVII («Giunto Alexandro a la famosa tomba/ del fero Achille, sospirando disse:/ O fortunato, che sì chiara tromba/ trovasti, et chi di te sì alto scrisse!// Ma questa pura et candida colomba,/ a cui non so s'al mondo mai par visse,/ nel mio stil frale assai poco rimbomba:/ così son le sue sorti a ciascun fisse.// Ché d'Omero dignissima et d'Orpheo/ o del pastor ch'anchor Mantova honora,/ ch'andassen sempre lei sola cantando,// stella difforme et fato sol qui reo/ commise a tal che 'l suo bel nome adora,/ ma forse scema sue lode parlando»).

<sup>417</sup> Per un repertorio di testi antichi sull'argomento si veda ADOLF REINECH, *Textes grecs et latins relatifs a l'histoire peinture ancienne. Recueil Milliet* [1921], premessa di Salomon Reinach, introduzione e note di Agnes Rouveret, Oaris, Macula, 1985. Un numero considerevole di aneddoti sugli artisti si ritrova nel XXXV libro della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, ed. consultata GAIO SECONDO PLINIO, *Storia naturale*, prefazione di Italo Calvino, saggio introduttivo di Gian Biagio Conte, nota biobibliografica di Alessandro Barchiesi, Chiara Frugoni, Giuliano Ranucci, 5 voll., Torino, Einaudi, 1982-1988. Grande diffusione, nel corso del Quattrocento, avevano avuto inoltre due importanti raccolte di epigrammi, l'*Appendix Planudea* e l'*Antologia Palatina*, nelle quali sono presenti numerosi versi dedicati ad opere antiche, generalmente eroi o divinità. Si veda a proposito JAMES HUTTON, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, Ithaca, Cornell University Press, 1935.

<sup>418</sup> È Plinio a ricordare che la pittura su tavola, nell'antichità, aveva raggiunto lo stato di arte liberale ed era praticata anche dai principi. G.S. PLINIO, *Storia naturale*, cit., V, p. 377 (« [In relazione a Panfilo, maestro di Apelle] Per la sua autorità ne conseguì che prima a Sicione, poi in tutta la Grecia, i ragazzi nati liberi prima di tutto imparassero la *graphiké*, cioè la pittura su legno, e tale arte fosse accolta al primo stadio delle arti liberali. E sempre essa ebbe tale onore che la esercitavano i cittadini liberi, poi anche persone di rango, mentre fu per sempre interdetto che la si insegnasse agli schiavi. Pertanto né in questa né nella statuaria, sono celebrate opere di schiavi»). Il brano pliniano è traslitterato da molti umanisti del Cinquecento, tra questi da Castiglione. BALDASSAR CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano* [Venezia 1528], con introduzione di Amedeo Quondam, note di Nicola Longo, Milano, Garzanti, 2006, pp. 102-103 («Né vi meravigliate s'io desidero questa parte, la qual oggidì forse par meccanica e poco conveniente a gentiluomo; ché ricordomi aver letto che gli antichi, massimamente per tutta la Grecia, voleano che i fanciulli nobili nelle scole alla pittura dessero opera come a cosa onesta e necessaria. E fu questa ricevuta nel primo grado dell'arti liberali»).

prima nei confronti della seconda<sup>419</sup>. Sia il filosofo greco che il poeta latino avevano difatti sostenuto analogie tra le due discipline. Analogie, come ricordato da Lee, finalizzate a chiarire concetti poetici e in nessun modo volte all'equiparazione delle due, che tuttavia i teorici delle arti, e non solo, reinterpreteranno al fine di sostenere le proprie ragioni. Centrale era stato il brano aristotelico in cui il filosofo aveva definito il fare umano come oggetto di imitazione sia per il poeta che per il pittore:

Poiché coloro che imitano, imitano persone che compiono azioni e queste persone sono necessariamente o elevate o di bassa levatura (infatti, a questi soli tipi seguono quasi sempre i caratteri, giacché, quanto ai caratteri, tutti differiscono per il vizio e per la virtù), [imiteranno] persone o migliori rispetto a noi, o peggiori, o della nostra stessa qualità, come i pittori. Infatti, Polignoto raffigura persone migliori, Pausone persone peggiori, Dionisio persone di pari qualità<sup>420</sup>

Un concetto più volte volutamente frainteso e che Benedetto Varchi, profondo conoscitore della filosofia aristotelica, vuole subito chiarire in apertura della terza disputa, evidenziando che nonostante si pensi che l'imitazione della natura sia oggetto della pittura come della poesia, tra le due ci sono differenze sostanziali in termini di competenze e metodologie:

essendo il fine della poesia e della pittura il medesimo secondo alcuni, cioè imitare la natura quanto possono il più, vengono ad essere una medesima e nobili ad un modo; e però molte volte gli scrittori danno a' pittori quello che è de' poeti, e così per lo contrario<sup>421</sup>

Entrambe sono simili «perché amendue imitano la natura»<sup>422</sup>, ma diverse nella sostanza, come avrà modo di dimostrare nel corso della trattazione, chiarendo uno per uno i nodi della questione. Imitazione – in questo senso risulta prepotentemente che il testo di Varchi è di ispirazione aristotelica ma allo stesso sincretizza istanze platoniche, oltre che concetti legati alla tradizione cristiana – che tuttavia risulta complessa sia per la poesia che per la pittura, poichè la natura è un prodotto divino. In questo senso, il processo imitativo non sarà mai a tal punto perfetto da eguagliare il modello rappresentato. Nell'espressione «quanto possono il più» – che certamente non sarebbe stata sottoscritta da Aristotele, il quale credeva

---

<sup>419</sup> Sul concetto di *ut pictura poesis*, ancora fondamentale è il saggio di RENNELAER W. LEE, *Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting*, «The Art Bulletin», XXII, 1940, 4, pp. 197-269, ed. consultata ID., *Ut pictura poesis, la teoria artistica della pittura* (trad. it. Catervo Blasi Foglietti), Sanzoni, Firenze, 1974.

<sup>420</sup> ARISTOTELE, *Retorica e Poetica*, a cura di Marcello Zanatta, Torino, UTET, 2004, p. 591. Il filosofo greco conduce un'ulteriore analogia tra l'intreccio della tragedia e il disegno per la pittura. *Ivi*, p. 603 («Inoltre, ne è segno il fatto che pure coloro che intraprendono a poetare prima sono in grado di essere precisi con l'elocuzione e con i caratteri che di comporre i fatti: per esempio, anche quasi tutti quanti i primi poeti. Dunque il racconto è il principio e come l'anima della tragedia; in secondo luogo vengono i caratteri (ché, all'incirca è così anche nel caso della pittura: infatti se uno pasticciasse alla rinfusa con i colori più belli, non procurerebbe piacere, in modo simile a cui dipinge un'immagine in bianco)»).

<sup>421</sup> *Due lezioni*, cit., p. 53.

<sup>422</sup> *Ivi*, p. 55.



fermamente nelle possibilità delle arti di imitare la natura – come mi suggerisce Marco Collareta è ravvisabile un contatto con la filosofia di San Tommaso, che aveva integrato l'aristotelica frase «Ars imitatur natura»/ «L'arte imita la natura» con l'espressione «in quantum potest»/ «per quanto può». Frase celebre, che a Varchi poteva essere giunta attraverso la lettura di Dante, che ripropone il concetto in alcuni versi del IX canto dell'*Inferno*:

«Filosofia», mi disse, «a chi la 'ntende,  
nota, non pur in una sola parte,  
come natura lo suo corso prende  
dal divino 'nteletto e da sua arte;  
e se tu ben la tua Fisica note,  
tu troverai, non dopo molte carte,  
che l'arte vostra, quella, quanto pote,  
segue, come 'l maestro fa 'l discendente;  
sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote (vv. 97-105)<sup>423</sup>

Orazio offriva, per parte sua, due spunti significativi per sostenere la causa della pittura. In apertura dell'*Ars poetica*, aveva difatti concesso a pittori e poeti la medesima licenza nella creazione di immagini fantasiose, purché queste non eccedessero eccessivamente dal campo del verosimile:

Humano capiti cervicem pictor equinam  
iungere si velit et varias inducere plumas  
undique conlatis membris, ut turpiter atrum  
desinat in piscem mulier formosa superne,  
spectatum admissi risum teneatis, amici?  
Credite, Pisones, isti tabulae fore librum  
persimilem cuius, velut aegri somnia, vanae  
fingentur species, ut nec pes nec caput uni  
reddatur formae. «Pictoribus atque poetis  
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas».  
Scimus, et hanc veniam petimusque damusque vivissimo;  
sed non ut placidis coeant inmitia, non ut  
serpentes avibus gementur, tigri bus agni

[Se un pittore volesse appiccicare/ un collo equino a un capo umano e porre/ su un'accolta di membra  
varie piume,/ finendo sconciamente, in nero pesce,/ quella che in cima era una bella donna,/ chiamati,  
o amici, ad osservare il quadro,/ vi tratterreste dal riso? O Pisoni,/ credete, molto simile sarebbe/ a  
questo quadro un libro che tracciasse/ vuote parvenze, sogni di un malato,/ ove la testa non risponde al

---

<sup>423</sup> D. ALIGHIERI, *Commedia*, cit., pp. 348-349. Su tali versi si veda GILLES G. MEERSSEMAN, *Il canto IX dell'«Inferno»*, in *Nuove letture dantesche*, II, Firenze, Le Monnier, 1968, pp. 1-16: 9-10 (con rinvii alla *Fisica* aristotelica e al commento di San Tommaso). Su questo argomento si veda M. COLLARETA, «*Als ich can*», «Predella» (Rivista Elettronica del Dipartimento di Storia delle Arti di Pisa), VI, 2007, 21.

piede/ in una forma armonica. «Ai poeti/ come ai pittori fu concessa sempre/ un'equa libertà». Sì, lo sappiamo/ e chiediamo e accordiamo a nostra volta/ questa licenza; ma non fino al punto di mescolare ad animali miti/ i feroci e di fondere i serpenti/ con gli uccelli, le tigri con gli agnelli]<sup>424</sup>

Per la teoria artistica del Rinascimento, ulteriormente rilevante è il concetto oraziano di *ut pictura poesis*, che il poeta latino aveva formulato in merito al giudizio critico delle opere letterarie. Il parallelismo tra le due discipline era volto a rendere più chiaro il suo pensiero in merito, che prevedeva una maggiore obiettività nella valutazione dei grandi capolavori, senza però rinunciare ad una certa flessibilità che all'autore doveva sembrare necessaria, almeno nel valutare testi corposi come quelli omerici. In questo senso, «Quale un quadro, tal è la poesia./ Alcuni ti catturano piuttosto/ se sei vicino, altri invece lontano»:

Ut pictura poesis: erit, quae, si proprius stes,  
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes<sup>425</sup>

Entrambi i passi oraziani sono spiegati da Varchi al fine di dissipare ogni dubbio sul concetto oraziano di *ut pictura poesis*, che dal poeta era stato formulato in una situazione specifica e dai teorici delle arti ampliato in diverse direzioni ed espanso fino a comprendere e a definire ogni aspetto del fare pittorico secondo parametri e definizioni legate, in precedenza, esclusivamente alla poesia. Sempre in apertura della terza disputa, Varchi riporta dunque i due brani, ai quali fa seguire un primo “avvertimento”:

Ma dovemo avvertire che la poesia si chiama arte, non perché ella sia propriamente fattibile, ma perché è stata ridotta sotto precetti ed insegnamenti, che questa è la minor parte ch'ella abbia; perché, a giudizio mio, non si può dire cosa né maggiore, né dove si ricerchino più cose e più grandi, che in uno che sia vero poeta. Perciocché in lui, come si può vedere in Omero et in Vergilio nel modo e per le cagioni che avemo dichiarate altrove lungamente, si ricercano necessariamente tutte le scienze di tutte le cose; onde si vede manifestamente, che la sua parte migliore è nell'intelletto speculativo. Ma queste non sono quelle che facciano il poeta, perché ne potrebbe scrivere e come filosofo e come medico e come astrologo, e così di tutte l'altre; ma quello che fa il poeta è il modo dello scriverle poeticamente<sup>426</sup>

Il letterato arriva direttamente al nocciolo della questione, diversificando la pittura e la poesia in base alla loro specificità, giacché, ha premura di segnalare, sebbene si chiamino entrambe arti non lo sono per i medesimi motivi, oltre ad afferire, in virtù della loro natura, a due parti distinte della «ragione»: la poesia, più elevata, afferisce, nonostante non ne faccia propriamente parte come la filosofia, alla «ragione superiore», che ha finalità contemplative

<sup>424</sup> QUINTO ORAZIO FLACCO, *Le Opere*, v. II, t. III, testo critico a cura di Paolo Fedeli, traduzione di Carlo Carena, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1997, pp. 922-923; v. II, t. IV, pp. 1464-1469.

<sup>425</sup> *Ivi*, v. II, t. III, pp. 948-949; v. II, t. IV, pp. 1581-1582.

<sup>426</sup> *Due lezioni*, cit., p. 54.

volte alla cognizione delle cose, mentre la pittura alla «ragione inferiore», che non ha fini conoscitivi, ma operativi e produttivi. In questo senso, nonostante la poesia sia «ridotta sotto precetti ed insegnamenti», non è un'arte «fattibile», in quanto implica la conoscenza di «tutte le cose», e quindi avrà la sua parte migliore «nell'intelletto speculativo».

Prima di procedere alla disamina della terza disputa – che interessa specialmente per quella dicotomia tra corpo e anima secondo la quale il letterato articola il rapporto tra pittura e poesia, prima accennata, e che sarà il punto principale delle critiche che Varchi, in alcuni versi indirizzati a Bronzino, muoverà al ritratto pittorico<sup>427</sup> – sarà il caso di soffermarsi brevemente sull'*Inchiesta della maggioranza delle arti*, per riassumerne le istanze e le implicazioni<sup>428</sup>. Tale inchiesta – con la quale Varchi non si proponeva l'obiettivo di presentare contenuti originali, quanto piuttosto di fornire una risposta definitiva alla questione, col proposito che questa assumesse valore normativo – ebbe un'incidenza significativa sull'ambiente culturale fiorentino, per la veste istituzionale in cui fu condotta e, soprattutto, nell'ambito del paragone tra pittura e scultura, per la proposta di unificare le arti sotto la guida del “disegno”, che recuperando istanze proprie della tradizione fiorentina, avrebbe notevolmente influenzato i teorici delle arti, *in primis* Giorgio Vasari. Nella seconda *Lezione* – la prima è invece destinata alla lettura e al commento del sonetto di Michelangelo «Non ha l'ottimo artista alcun concetto» – Varchi scioglie il tema del primato delle arti in tre dispute: la prima di queste, di valore generale e introduttivo, *Della maggioranza e nobiltà delle arti*; la seconda, orientata proprio al paragone pittura e scultura, intitolata *Qual sia più nobile, o la scultura o la pittura*; infine la terza, già menzionata, *In che siano simili et in che*

---

<sup>427</sup> Sul rapporto tra ritratto pittorico e ritratto letterario, oltre che per primo approccio al genere del ritratto, si vedano: MAURIZIO BETTINI, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992; ENRICO CASTELNUOVO, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in *Storia dell'arte*, V, Einaudi, Torino, pp. 1033-1094; JODI CRANSTON, *The Poetics of the Portraiture in the Italian Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; *Il ritratto e la memoria*, a cura di Augusto Gentili, Philippe Morel e Claudia Cieri Via, 3 voll., Roma, Bulzoni, 1989-1993; FRANÇOIS LECERCLE, *Le Chimère de Zeuxis. Portrait poétique et portrait peint in France et en Italie à la Renaissance*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987; NORMAN E. LAND, *The Viewer as Poet. The Renaissance Response to Art*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1994; ÉDOUARD POMMIER, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi* (trad. it. Michela Scolaro), Torino, Einaudi, 2003; JOHN POPE-HENNESSY, *The Portrait in the Renaissance*, New York, Phaidon Press, 1966; PATRICIA RUBIN, *Images and Identity in Fifteenth Century Florence*, New Haven-London, Yale University Press, 2007; J. K.G. SHEARMAN, *Ritratti e poeti*, in *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*, cit.; *The Eye of the Poet. Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from the Renaissance to the Present*, a cura di Amy Golahny, Lewisburg, Bucknell University Press, 1996; *The Image in the Individual: Portraits in the Renaissance*, a cura di Nicholas Mann, Luke Syson, Londra, The British Museum Press, 1988.

<sup>428</sup> Sull'*Inchiesta* e sul rapporto del letterato con le arti si vedano inoltre: M. COLLARETA, *Varchi e le arti figurative*, in *Benedetto Varchi*, cit., pp. 173-184; MARCO LAFFRANCHI, «La maggioranza delle arti» di Benedetto Varchi (1546), in *Lettere e arti nel Rinascimento*, atti del X convegno internazionale (Chianciano-Pienza, 20-23 luglio 1998) a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 2000, pp. 647-658; L. MENDELSON, *Benedetto Varchi's "Due lezioni" and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, 1982; FRANÇOIS QUIVIGER, *Benedetto Varchi and the Visual Arts*, «Journal of the Warburg and Courtauld institutes», L, 1987, pp. 219-224.

*differenti i poeti et i pittori*. Il tentativo varchiano è quindi orientato alla creazione di un sistema definitivo e gerarchico, che, come si vedrà, pone nuovamente la pittura e la scultura, le uniche penalizzate nella disputa, in netta subalternità rispetto alla poesia e alle altre discipline.

Varchi, che più volte specifica di parlare da filosofo e in quanto tale di avere una cognizione superiore rispetto agli stessi artisti che invita a scrivere in merito al paragone tra pittura e scultura, già dal *Proemio*, pone le basi per la gerarchizzazione proposta. In prima istanza il letterato definisce l'ambito in cui il tema della superiorità delle arti può essere affrontato e quale sia il posto ad esse destinato, ragionando sulla "natura" delle "cose" ed operando una prima distinzione tra quelle «eterne» (senza inizio né fine in quanto non furono create) e quelle «non eterne» (che hanno un inizio e una fine e presuppongono un creatore). Queste ultime, a loro volta, si dividono in «naturali» e «artificiali», le prime create da Dio, le seconde dagli uomini. Le arti sono proprio finalizzate a creare quelle cose artificiali, che sebbene inferiori lungamente a quelle naturali, risultano tuttavia di «grandissime utilità alla vita mortale, la quale senza l'arti non pure si potrebbe vivere commodamente»<sup>429</sup>. Condotte queste prime delucidazioni, per il letterato è essenziale distinguere tra l'arte e la scienza:

Ma perché in ciascuna disputa si debbe la prima cosa, per fuggire l'equivocazione e lo scambiamiento dei nomi, dichiarare i termini principali, devemo sapere che, sì come questo nome 'scienza' comprende, largamente preso, ancora tutte l'arti, così questo nome 'arte' comprende, preso largamente, ancora tutte le scienze, non ostante che la scienza e l'arte siano abiti differentissimi<sup>430</sup>

Nonostante la «scienza», intesa in senso molto ampio, comprenda quindi tutte le arti e l'«arte», a sua volta, tutte le scienze, le due non sono una medesima cosa, perché legate a due abiti totalmente distinti dell'intelletto. Abiti dell'intelletto, tre speculativi e contemplativi e due attivi, che articolato in «ragione superiore» e «ragione inferiore» sancisce nettamente i confini tra le discipline:

Nella ragione superiore sono i tre abiti contemplativi, il primo de' quali si chiama da' filosofi, col nome del genere, intelletto, e questo è la cognizione de' primi principii; il secondo si chiama sapienza, il quale, se bene comprende il primo abito et il terzo, è però distinto da l'uno e dall'altro; il terzo si chiama scienza, la quale non è altro che la cognizione della cose universali e necessarie e consequentemente eterne, avuta mediante la dimostrazione. Onde si vede manifestamente che tutte le scienze di tutte le maniere sono in questa ragione superiore o vero intelletto contemplativo, perché il fine di tutte è lo specolare, cioè contemplare le cagioni delle cose e saperne la verità<sup>431</sup>

---

<sup>429</sup> *Due Lezioni*, cit., pp. 5-6: 6.

<sup>430</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>431</sup> *Ivi*, p. 7.

mentre, procede subito dopo:

Nella ragione inferiore, il fine della quale non è conoscere et intendere, ma fare et operare, sono gli altri due abiti pratici, l'agibile, nel quale si contiene la prudenza, capo di tutte le virtù mortali, et il fattibile, il quale contiene sotto sé tutte l'arti<sup>432</sup>

per concludere:

come de' tre abiti speculativi, il primo e più nobile è l'intelletto, così de' due pratici, il fattibile è l'ultimo e manco degno<sup>433</sup>

Alla fine di una gerarchizzazione siffatta, le arti, il cui compito è produrre, sono di conseguenza poste alle ultime posizioni del sistema elaborato. Le ragioni per le quali Varchi insiste su questa schematizzazione sono chiare: le arti, la pittura e la scultura specialmente, sono esclusivamente «fattive» e poco o nulla hanno in comune con la scienza. Lo ribadisce a chiusura del *Proemio*:

poi che tutte le scienze, essendo nella ragione superiore et avendo più nobile fine, cioè contemplare, sono senza alcun dubbio più nobili di tutte l'arti, le quali sono nella ragione inferiore et hanno men nobile fine, cioè operare<sup>434</sup>

La volontà è quella di scardinare definitivamente, in maniera consapevole e come nessuno forse aveva tentato fino a quel momento, una delle pietre miliari, intorno alle quali gli artisti avevano provato a promuovere la nobilitazione delle loro discipline, concependole e articolandole come “scienze”. Il paradossale ribaltamento proposto da Leonardo, che vede la pittura come la scienza guida per la conoscenza del mondo attraverso la sua sperimentazione empirica, costituisce solo l'acme di una serie di tentativi che aveva visto gli artisti impegnarsi per porre le loro discipline su basi matematiche, per strutturarle attraverso sistemi teorici complessi, e allo stesso tempo evolversi dalla condizione di artigiani attraverso la conoscenza di tutte quelle scienze, da Varchi ritenute semmai di pertinenza della poesia, che potevano qualificare il loro lavoro quale prodotto intellettuale oltre che manuale: l'anatomia, l'ottica, la geometria, la letteratura classica e contemporanea, le scienze naturali.

Pittura e scultura sono, al contrario, scienza per gli artisti, *in primis* per Michelangelo, che in poche battute, nella sua lettera di risposta in merito al paragone tra pittura e scultura, lo sostiene senza entrare palesemente in polemica con il letterato, ma certo non senza una mal celata ironia. Nel suo intervento, destinato a chiudere l'*Inchiesta* – Varchi aveva voluto

---

<sup>432</sup> *Ibidem.*

<sup>433</sup> *Ibidem.*

<sup>434</sup> *Ivi*, p. 8.

conferire allo scultore un ruolo di primo piano nel dibattito, non a caso, diversamente da quanto fatto con gli altri artisti chiamati a intervenire, aveva inviato al Buonarroti tutto il materiale solo alla fine, allegando le sue lezioni come le lettere degli altri artisti – il Buonarroti, non dibatte in alcun modo di vedute, né di problemi legati alla durezza delle opere, o ancora di superiorità della pittura o della scultura in merito alla maggiore somiglianza delle loro opere rispetto ai modelli della natura:

Messer Benedetto. Perché e' paia pur che io abbia ricevuto, come ho, il vostro libretto, risponderò qualche cosa e quel che e' mi domanda, benché ignorantemente. Io dico che la pittura mi par più tenuta buona quanto più va verso il rilievo, et il rilievo più tenuto cattivo quanto più va verso la pittura; e però a me soleva parere che la scultura fussi la lanterna della pittura, e che da l'una a l'altra fussi quella differenza che è dal sole alla luna. Ora, poi che io ho letto nel vostro libretto dove dite che, parlando filosoficamente, quelle cose che hanno un medesimo fine sono una medesima cosa, io mi son mutato d'oppennione e dico che, se maggiore giudizio e difficoltà, impedimento e fatica non fa maggiore nobiltà, che la pittura e scultura è una medesima cosa<sup>435</sup>

Michelangelo, che del resto aveva una concezione più pratica del disegno, rispetto a quella astrattizzante di Varchi, da subito prende le distanze dalla stessa metodologia che aveva guidato il letterato, sottolineando l'impossibilità per lui, che affronta la questione «ignorantemente», di proporre soluzioni all'interno di un discorso condotto in maniera filosofica. L'artista si dice convinto dal discorso del letterato e, accolta la soluzione da lui avanzata di concludere con un *ex-aequo* il paragone, invita gli artefici ad abbandonare tali dispute e a dedicarsi alle opere:

Basta che, venendo l'una e l'altra da una medesima intelligenza, cioè pittura e scultura, si può far fare loro una buona pace insieme e lasciar tante dispute, perché vi va più tempo che a far le figure<sup>436</sup>

Lo scultore sminuisce il valore di tali dibattiti, che, evidentemente, considerava inutili e più dispendiosi, in termini di tempo, del praticare le arti stesse tuttavia, volgendo rapidamente alla conclusione del suo discorso, non si risparmia una nota finale:

Infinite cose, e non più dette, ci sare' da dire su simili scienze, ma, come ho detto, vorrebbon troppo tempo et io n'ho poco, perché non solo son vecchio, ma quasi nel numero de' morti<sup>437</sup>

Michelangelo poteva accogliere *pro forma*, la condividesse o no, la soluzione elaborata dal letterato di concludere il paragone con un pareggio, certo non poteva accettare la distinzione che egli aveva voluto condurre tra arti e scienze. «Scienze» sono difatti per lui, pittura e

---

<sup>435</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>436</sup> *Ibidem*.

<sup>437</sup> *Ibidem*.

scultura, e vanificando il ragionamento che il letterato aveva condotto con tanto impegno, lo ribadisce, a chiusura della lettera, dandolo per assodato.

Quasi a conclusione del proemio, lo schema meditato da Varchi parrebbe funzionare e non essere penalizzante verso la pittura e la scultura, almeno in maniera consapevole, considerato che il letterato, come si vedrà nella seconda disputa, inserisce nel novero delle arti la guerra, come la medicina, l'architettura e la poesia. Tuttavia, il sistema in apparenza paritario, è subito minato da una serie di precisazioni, che in conclusione approdano all'elevazione di tutte le altre discipline rispetto alla pittura e alla scultura. Già nel proemio si cominciano a profilare le prime eccezioni, è questo il caso della grammatica, della logica e dell'oratoria, che non essendo né propriamente arti, né propriamente scienze, ma afferendo ad entrambe le categorie, sono tuttavia nobilitate dall'essere, in una certa misura, attività speculative, così come la poesia.

Al principio della prima disputa Varchi espone quale sarà il criterio secondo il quale condurrà la sua sistematizzazione delle arti. Queste, nuovamente rimarcando la differenza rispetto alle scienze, che sono tanto più nobili quanto più è elevato il soggetto, saranno invece gerarchizzate in relazione alle loro finalità, e solo in un secondo momento in relazione al soggetto<sup>438</sup>. Gerarchizzazione che, in realtà, Varchi snoda parzialmente, da prima proponendo le teorie classiche sul tema<sup>439</sup> – tra queste, la suddivisione delle arti liberali secondo lo schema del trivio e del quadrivio, o la scansione propostane da Galeno – per poi soffermarsi, a seguire, sulla definizione di arte come “arte meccanica”<sup>440</sup>, per arrivare a proporre la sua scala di valori, limitata tuttavia solo alle arti poste al vertice della piramide: la guerra, evidente omaggio al principe ma della quale non intende discutere, seguita, dalla medicina e dall'architettura. Tale scelta è soggetta alla priorità del loro fine, cioè quello di provvedere alla sanità delle persone. La medicina, inoltre, nel «conservare la sanità dove ella è, o indurla dove manca»<sup>441</sup>, acquista ulteriore spessore «perché il medico comincia dove il filosofo fornisce, et è in un certo modo la medicina subalternata alla filosofia, pigliando da lei molti principii [...] vien il medico a essere ancora [il] più nobile tra gli scienziati, eccettuato solamente il metafisico ovvero il filosofo divino. Onde potemo dire che un medico, ricercandosi in lui così la scienza della filosofia come l'arte della medicina, si debba, se è vero medico, e lodare et onorare più che niuno altro, arrecando maggiore utilità alla vita

---

<sup>438</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>439</sup> *Ivi*, pp. 15-17.

<sup>440</sup> *Ivi*, p. 18

<sup>441</sup> *Ivi*, p. 19.

umana»<sup>442</sup>. In virtù del suo apparentamento con la filosofia, la medicina è quindi superiore alla giurisprudenza, nonostante quest'ultima, all'interno della «ragione inferiore», afferisca all'intelletto agibile e non a quello fattibile.

Seconda alla medicina, è l'architettura, che è nobilissima «non solo per la regola del fine sopra data da noi, la quale è infallibile, e così del subbietto, ma ancora per la grande utilità e moltissime cognizioni che d'essa si cavano et in essa si cercano». In fine, come sostenuto da Galeno «come il medico ricorre alla filosofia, così l'architetto deve ricorrere alla geometria»<sup>443</sup>, di conseguenza l'arte dell'architettura è legata ad una scienza, anzi la seconda posizione dell'architettura rispetto alla medicina, è giustificata solo in virtù del fatto che, sebbene anch'essa conservi la sanità dell'uomo, «ne la conserva in quel modo, né la introduce dove non c'è»<sup>444</sup>. Il medico ha maggiore responsabilità perché si prende cura di un corpo animato e deve avere maggiore competenza<sup>445</sup>.

In virtù della sua utilità pubblica e delle conoscenze di geometria e matematica che presuppone, nonché per il suo apparentamento con la medicina (si pensi alla concezione dell'architettura quale corpo umano<sup>446</sup>), in ogni disputa sulle arti, l'architettura era considerata a sè e riusciva ad ottenere una più condivisa nobilitazione – pure Leonardo, che tutte le arti sottintendeva alla pittura, si dimostra meno incisivo su questo argomento<sup>447</sup> – ma Varchi non rinuncia a far presente, una volta di più, che l'architettura è utilità, mentre la pittura e la scultura sono ornamento:

E chi mi dimandasse perché io la prepongo alla scultura et alla pittura, gli risponderei – non ci essendo altra regola, non che più vera – : Perché il fine è più nobile; oltre che è infinitamente, non solo più necessaria, ma più utile l'architettura, et ha bisogno di maggiore cognizione di molte più cose che non hanno l'altre, e si potrebbe dire che l'architettura fusse [sub]alternante, e la scultura, sotto la quale

---

<sup>442</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>443</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>444</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>445</sup> *Ibidem*.

<sup>446</sup> Si veda a proposito quanto sostenuto su questo argomento da Leon Battista Alberti. M. COLLARETA, *L'idea dell'edificio come corpo ed il sistema albertiano delle arti*, in *Leon Battista Alberti. Humanist-Architekt-Kunsttheoretiker*, a cura di Joachim Poeschke e Candida Syndikus, Münster, Rhema-Verlag, 2008, pp. 165-170.

<sup>447</sup> Nel *Paragone*, Leonardo non procede difatti alla disamina del rapporto tra pittura e architettura in maniera specifica e approfondita, come fa invece nel caso della poesia, della musica e della scultura, nonostante ciò non manca di annotare, come la pittura, rimanga la guida per tutte le arti. Si veda a proposito *Leonardo da Vinci's Paragone*, cit., p. 226, paragrafo 23 («Ma la Deità della scientia della pittura considera l'opere, così humane come divine, le quali sono terminate dalle loro superfitie, cioè linee de' termini de' corpi. Con le quali lui comanda a lo scultore la perfettione delle sue statue. Questa, col suo principio, cioè il disegno, insegna allo architetto fare ch'el suo edificio si renda grato a l'occhio, questa alli componitori de diversi vasi, questa alli oreffici, tessitori, recamatori. Questa ha trovato li carateri con li quali s'epreme li diversi linguaggi, questa ha dato le caratte a li aritmetici, questa ha insegnato la figurazione alla geometria, questa insegna alli prospettivi et astrologi, e talli machinatori e ingegnieri»).



comprendo ancora la pittura, subalternata, concetti ossia che le sculture e pitture si fanno per adornare gli edifizii e non all'incontro<sup>448</sup>

Il sistema proposto si ferma a questo punto. Il letterato passerà poi, nella seconda disputa a discorrere di scultura e pittura, senza però spiegare se queste seguono direttamente all'architettura, cosa che appare impensabile dalla lettura del testo, o quali altre arti si interpongono tra questa e le altre due. Varchi si sofferma su quei concetti che dovevano apparirgli più rilevanti, le differenze e le somiglianze delle arti con le scienze e le virtù<sup>449</sup>, la definizione di arte in termini di «dottrina universale» e di «esercitazione»<sup>450</sup>, per concludere ad affondi sul rapporto tra le arti e la natura<sup>451</sup>.

Con la seconda disputa, la lezione entra nel vivo del paragone tra pittura e scultura, che, rispetto ad altri dibattiti condotti in merito, si distingue per il coinvolgimento degli artisti, invitati dallo stesso Varchi a partecipare, al fine di proporre e diffondere le loro posizioni. Partecipano, come noto, tra i pittori Vasari, Bronzino e Pontorno, e tra gli scultori, Giovan Battista di Marco del Tasso<sup>452</sup>, Francesco da Sangallo, Tribolo, Cellini e Michelangelo, che intervergono sostanzialmente a difesa della propria disciplina inviando la propria opinione per lettera. Quest'ultime difatti verranno utilizzate da Varchi nella conduzione del discorso, come dimostrano citazioni precise dai contenuti proposti dagli artisti – oltre che da altre fonti più o meno esplicitamente menzionate, tra queste Leon Battista Alberti<sup>453</sup>, Baldassar Castiglione<sup>454</sup>, Francesco Maria Molza e Gandolfo Parrino<sup>455</sup> – al fine di presentare in un primo momento le ragioni della pittura<sup>456</sup>, in un secondo momento quelle della scultura<sup>457</sup>, per approdare in conclusione alla sintesi che il letterato intendeva presentare nel dibattito. Una soluzione non

---

<sup>448</sup> *Due Lezioni*, cit., p. 22.

<sup>449</sup> *Ivi*, pp. 24-26.

<sup>450</sup> *Ivi*, pp. 26-30.

<sup>451</sup> *Ivi*, pp. 30-33.

<sup>452</sup> Ricordiamo che il Tasso, noto come legnaiolo e intagliatore in pietra, fu anche scultore e come tale fu sicuramente consultato per l'inchiesta, visto che per Varchi, così come per Michelangelo, la scultura deve essere necessariamente in marmo. Si veda a proposito M. COLLARETA, *Una restituzione al Tasso legnaiolo*, «Paragone», XXXV, 1984, 411, pp. 81-91. Sul Tasso architetto si veda invece EMANUELE BARLETTI, *Ipotesi di lavoro su Giovan Battista del Tasso*, «Critica d'arte», LV, 1990/1991, 2/3, pp. 55-61.

<sup>453</sup> Diversamente da Leonardo, Alberti, nel *De pictura*, non dedica una parte specifica al tema del *Paragone*, né tantomeno procede ad una disamina approfondita del problema, quanto piuttosto vi fa riferimento in alcuni punti del testo, in particolare al principio del secondo libro.

<sup>454</sup> Castiglione ne parla al termine del primo libro del *Cortegiano*, ai paragrafi 49-52. B. CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano*, cit., pp. 102-109.

<sup>455</sup> Il tema era stato sfiorato dal Molza e dal Parrino nelle *Stanze sopra il ritratto di Giulia Gonzaga*: FRANCESCO MARIA MOLZA, *Poesie*, a cura di Pierantonio Serassi, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1808, pp. 249-276. Si vedano inoltre a proposito: L. BOLZONI, *Poesia e Ritratto*, cit., pp. 205-210; I. WALTER, R. ZAPPERI, *Il ritratto dell'amata*, cit. pp. 79-90.

<sup>456</sup> *Due lezioni*, cit., pp. 35-40.

<sup>457</sup> *Ivi*, pp. 40-43.

scontata – nei casi di Alberti<sup>458</sup> e Castiglione<sup>459</sup> risolta a favore della pittura – che identifica per entrambe un unico fine, oltre che un unico principio:

Dico dunque, procedendo filosoficamente, che io stimo, anzi tengo per certo, che sostanzialmente la scultura e la pittura siano una arte sola, e conseguentemente tanto nobile l'una quanto l'altra, et a questo mi muove la ragione allegata da noi di sopra, cioè che l'arti si conoscono dai fini e che tutte quelle arti ch'hanno il medesimo fine siano una sola e la medesima essenzialmente, se bene negli accidenti possono essere differenti. Ora ognuno confessa che non solamente il fine è il medesimo, cioè una artificiosa imitazione della natura, ma ancora il principio, cioè il disegno; né mi maraviglio che tanti grand'uomini e così peregrini ingegni non abbiano trovato infino a qui, che io sappia, questa verità, perché, se bene nella sostanza o vero essenza, et in somma realmente, come dicono i filosofi e come diciamo noi, in effetto sono una medesima, per lo avere un medesimo fine, sono però molto varie negli accidenti. E di qui è nato che alcuni, credendosi provare la nobiltà dell'arte, hanno provato ora la difficoltà, ora la vaghezza, ora l'eternità, et ora qualche altro accidente; e questi non variano la sostanza, perché così è uomo uno picciolo, brutto, goffo, ignobile, ignorante, come un dotto, nobile, avvenevole, bello e grande, perché amendue sono il medesimo nella sostanza, avendo amendue l'anima intellettiva, ma variano negli accidenti<sup>460</sup>

Una soluzione di compromesso, come di norma le disquisizioni filosofiche solevano terminare, che accomuna le due arti poiché espressione di un medesimo fine, l'imitazione

---

<sup>458</sup> R. SINISGALLI, *Il nuovo De pictura*, cit., pp. 160-161, parafraso 26 («Che dirò del fatto che essa è la maestra, ovvero l'ornamento, senza dubbio eccezionale, di tutte le arti? Solo proprio dal pittore, se non erro, l'architetto prese, infatti, gli architravi, i capitelli, le basi, le colonne, i festoni e tutti gli altri ornamenti simili degli edifici. Dai canoni e dall'arte del pittore, sono certamente guidati lo scalpellino, lo scultore, tanto tutte le botteghe artigiane quanto tutte le arti manuali. Non si troverà insomma quasi nessun'arte, per quanto umilissima, che non coinvolga la pittura, di modo che, qualsiasi cosa di bello vi sia negli oggetti, io affermo che è stata presa dalla pittura»); *Ivi*, p. 167, paragrafo 27 («La pittura e la scultura sono certamente arti affini, alimentate dal medesimo genio. Tuttavia io preferirò sempre il genio del pittore perché si applica in una cosa di gran lunga molto difficile»).

<sup>459</sup> Nel descrivere le varie qualità di cui il cortegiano deve fregiarsi, Castiglione, attraverso il conte Ludovico di Canossa, suo portavoce nel libro I, sostiene: «Prima che a questo proposito entriamo, voglio – disse – ragionar d'altra cosa, la quale io, perciò che di molta importanza la estimo, penso che al nostro cortegiano per alcun modo debba essere lasciata addietro: e questo è il sapere disegnare ed aver cognizione dell'arte propria del dipingere» (B. CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano*, cit., pp. 102). Tale affermazione sposta l'attenzione del dibattito cortigiano proprio sulle arti e, poco dopo, è sempre il conte a sostenere la superiorità della pittura: «Però come le statue sono divine, così ancor creder si po che le pitture fossero; e tanto più, quanto di maggior artificio capaci sono» (*Ivi*, p. 104). Emilia Pio sollecita allora Giovanni Cristoforo Romano, che scultore sostiene le ragioni della propria disciplina, e al quale il conte oppone una risposta più articolata che decreta la vittoria della pittura (*Ivi*, pp. 104-106). Quest'ultima è sostenuta attraverso quelle istanze tradizionalmente collegate alla disputa, la pittura può rendere le luci e le ombre ed è più artificiosa perché rappresenta la tridimensionalità su un supporto bidimensionale, attraverso lo scorcio e la prospettiva. Non è da sottovalutare, infine, la sua maggiore verosimiglianza con la natura, perché ne imita i colori, siano essi delle carni, dei panni e di tutte le cose colorate. La scultura, «non po mostrare il color dei capelli flavi [biondi], non lo splendor dell'arme, non una oscura notte, non una tempesta di mare, non que' lampi e saette, non lo incendio d'una città, non il nascere dell'aurora di colr di rose, con quei raggi d'oro e di porpora; non po in somma mostrare cielo, mare, terra, molti, selve, prati, giardini, fiumi, città né case; il che tutto fa il pittore» (*Ivi*, p. 106). Il pittore è più prossimo alla natura, perché può restituirne un maggior numero di manifestazioni fenomeniche. Di quanto scritto dal Castiglione si sarebbe probabilmente ricordato Pontormo quando, proprio in occasione della disputa del 1546, rintraccia nella possibilità di restituire una maggiore varietà di situazioni rappresentabili uno dei punti a favore della pittura: «per fare i sua lavori ricchi e pieni di cose varie, facendo dove accade, come dire?, splendori, notte con guochi e adltri lumi simili, aria, nugoli, paesi lontani e da presso, casamenti con tante varie osservanze di prospettiva, animali di tante sorti, di tanti vari colori, e tante altre cose» (*Due lezioni*, cit., p. 68).

<sup>460</sup> *Due lezioni*, cit., p. 44.

della natura, e di un medesimo principio, il disegno<sup>461</sup>. Un sistema, come accennato, ben congegnato che di lì a poco sarebbe stato canonizzato da Vasari nelle *Vite*: proprio sotto la guida del disegno, l'aretino, raggruppa tutte le arti, la pittura e la scultura, ma anche l'architettura. Ma il disegno, secondo l'idea varchiana, è il principio anche di alcune delle cosiddette "arti minori":

sotto il quale comprendonsi alcune altre arti, come gli intagliatori non tanto di legname – come era già il nostro buon Tasso, oggi nobile architetto –, quanto di gioie e pietre fini – nel quale artificio tiene lo campo senza contrasto alcuno il gentilissimo M. Alessandro Greco –, come ancora gli orafi in molte loro parti, e quegli che anticamente si chiamavano *frigiones* et oggi ricamatori – tra tutti i quali è eccellentissimo Antonio Bachiacca antichissimo amico nostro, come vi dimostrano largamente l'opere lavorate da lui all'Eccellenza del nostro Illustrissimo signor Duca, e massimamente la pittura e la scultura<sup>462</sup>

Il letterato contribuisce a creare, sin dall'*Inchiesta*, un sistema delle arti del disegno di più ampio respiro, che comprende l'intaglio di gemme preziose, esemplificato nella persona di Alessandro Cesati, detto il Greco o il Grechetto<sup>463</sup>, alcune parti dell'oreficeria e, infine, il ricamo, per il quale è ricordato Antonio Bachiacca<sup>464</sup>. Una proposta, che volutamente tiene conto del largo favore di cui godevano le arti decorative alla corte di Cosimo, anche prima dell'arrivo di Vasari<sup>465</sup>; arti preziose e tipiche delle corti, che costosissime erano a disposizione solo dei più illustri committenti, che ne facevano sfoggio al fine di palesare il proprio elevato *status* sociale. Elogiare tali arti significava elogiare il principe e, in questo caso, in maniera manifesta, visto che Cosimo I de' Medici è menzionato come committente del Bachiacca.

Sciolto il problema del paragone tra pittura e scultura, Varchi torna nuovamente su alcuni degli «accidenti» tipici delle due arti, di volta in volta decretando la vittoria di una o dell'altra, per approdare, a conclusione, alla terza disputa, nella quale affronta, come s'è visto, le

---

<sup>461</sup> Nel tentativo di risolvere in via definitiva la questione del paragone, oltre che di proporre una soluzione che diventasse normativa, come difatti avvenne almeno in ambito toscano, Varchi compie uno sforzo effettivamente significativo; è tuttavia importante da ricordare che l'idea di una pittura e una scultura unite dall'arte del disegno non fu certo una sua invenzione. Per restare sul *Cortegiano*, il conte Ludovico di Canossa sostiene, nell'ambito della discussione sul paragone, «E benché diversa sia la pittura dalla statuaria, pur l'una e l'altra da un medesimo fonte, che è il bon disegno, nasce» (B. CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano*, cit., pp. 104).

<sup>462</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>463</sup> Si veda per un profilo dell'artista: SILVANA DE CARO BALBI, *Cesati, Alessandro, detto il Greco, o Grechetto*, in DBI, XXIV, Roma, Treccani, 1980, pp. 228-229.

<sup>464</sup> Ad Antonio Bachiacca, ricamatore di Cosimo I de' Medici, è dedicato il sonetto «Antonio, i tanti, e così bei lavori», sempre di mano di Benedetto Varchi. Nel componimento, il poeta, riproponendo lo schema qui esplicitato di arti sotto la guida del disegno, cita il ricamatore, al pari di artisti come Michelangelo, Bronzino, Tasso e Cellini. *Supra*.

<sup>465</sup> PAOLA BAROCCHI, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana*, II, Materiali e problemi 1, Torino, Einaudi, 1979, pp. 1-81; ID., *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei e la storiografia artistica contemporanea*, in *Studi vasariani*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 112-133.

differenze e le similitudini tra pittura e poesia, questione che evidentemente sentiva come prioritaria e che lo porta a precisare l'idea, annunciata nella seconda disputa, di dibattere su «quale sia la somiglianza e la differenza tra la poesia e l'arte del disegno», che subito dopo aveva definito come comprendente tutta una serie di arti applicate.

Nella terza disputa, dunque, Varchi sostiene che pittura e poesia sono diverse benché entrambe mirino all'imitazione della natura e, sfatato il fraintendimento dell'oraziano *ut pictura poesis*, ricorda che la poesia se in parte afferisce all'intelletto fattibile, ha la sua parte migliore in quello speculativo. Le differenze a seguire sono esplicitate ulteriormente:

E così avemo veduto perché la poesia si chiama arte, e che è simile alla pittura, perché amendue imitano la natura; ma è da notare che il poeta l'imita colle parole et i pittori co' colori, e, quello che è più, i poeti imitano il di dentro principalmente, cioè i concetti e le passioni dell'animo, se bene molte volte descrivono ancora e quasi dipingono colle parole i corpi e tutte le fattezze di tutte le cose, così animate come inanimate; et i pittori imitano principalmente il di fuori, cioè i corpi e le fattezze di tutte le cose<sup>466</sup>

Pittura e poesia pur imitando entrambe la natura, lo fanno con strumenti diversi, l'una con i colori, l'altra con le parole e soprattutto non imitano le stesse cose, perché il poeta ha come primario obiettivo l'imitazione del «di dentro, cioè i concetti e le passioni dell'animo», mentre il pittore il «di fuori, cioè i corpi e le fattezze». Allo stesso tempo i poeti possono con le parole descrivere il di fuori, lo stesso possono fare gli artisti tentando di mostrare il di dentro, ma con risultati che, a conclusione, risultano non del tutto soddisfacenti:

Bene è vero che, come i poeti descrivono ancora il di fuori, così i pittori mostrano quanto più possibile il di dentro, cioè gli affetti [...] Bene è vero che i pittori non possono sprimere così felicemente il di dentro come il di fuori<sup>467</sup>

È la supremazia della parola sull'immagine. La parola può in egual misura e con risultati che si presuppongono ottimi in entrambi i casi, mostrare sia l'esteriorità che l'interiorità di un corpo – Varchi si sta riferendo alla rappresentazione della figura umana, come apparirà più chiaro dagli esempi che addurrà al suo discorso qualche rigo più avanti – mentre l'immagine, pure la più compiuta, potrà tentare di mostrare l'interiorità, ma non ci riuscirà mai così felicemente come fa con l'esteriorità:

E perché i concetti e l'azioni de' re sono diverse da quelle de' privati, e quelle de' privati sono differenti fra loro secondo le diverse nature e professioni, perché altre parole et altri costumi ha ordinariamente e si ricercano in un soldato che in un mercatante, anzi un medesimo è differente da sé

---

<sup>466</sup> *Due lezioni*, cit., pp. 54-55.

<sup>467</sup> *Ibidem*.

stesso o per le diverse età o per li vari accidenti: le quali cose tutte s'hanno a sapere e sprimere da' poeti; e per questa cagione si ritrovano diverse spezie di poesia. Il che non avviene nella pittura, perché tutti i corpi sono ad un modo, così quelli de' principi come de' privati, il che degli animi non avviene, essendo tutti differenti, cioè avendo diversi concetti<sup>468</sup>

La bipartizione delle competenze, proposta dal letterato, nella rappresentazione della figura umana è insita propria nella differenza che c'è tra il corpo e i concetti, i pensieri, le azioni. I corpi sono tutti uguali, in senso strutturale, le azioni sono differenti, così il poeta può descrivere l'uomo meglio del pittore e, secondo il principio del *decorum*, mostrarne più coerentemente lo *status* sociale, le «parole et altri costumi» in modo appropriato non solo rispetto al ruolo ricoperto dal soggetto, ma anche in relazione alla sua età e ad altri eventuali «accidenti». La poesia permette di distinguere tra un principe e un cittadino privato e, tra i privati, un soldato da un mercante. Conclude, infine, fugando ogni dubbio:

pare che sia tanta differenza fra la poesia e la pittura, quanta è fra l'anima e 'l corpo<sup>469</sup>

La presentazione del dualismo anima/corpo, associato a quello poesia/pittura, spiega definitivamente il nodo del problema: la poesia è sostanza poiché descrive l'interiorità, i pensieri, i concetti; la pittura è forma perché solo del corpo può occuparsi, descrivendo le fattezze esteriori di una persona, ma mancando non solo nella presentazione della sua interiorità, ma anche, par di capire, dei «costumi», dove questo termine andrà inteso in termini di “comportamento” e ancora di “virtù”. È chiaro che il discorso affrontato da Varchi, benché non sia specificato e la disputa poi proceda in altra direzione avviandosi alla conclusione, è rivolto principalmente al genere del ritratto pittorico, che tanta diffusione aveva avuto nel corso del Rinascimento, poiché prediletto dai principi, che ne commissionavano in gran quantità: esempio stringente per il letterato sono Cosimo I de' Medici ed Eleonora di Toledo.

Varchi non si sofferma, in questa circostanza, su nessuno degli altri *topoi* che di norma caratterizzavano il confronto tra la pittura e la poesia, come per esempio quello della gloria, dai letterati necessariamente legata alla parola, più durevole della pittura, ma procede spedito al nocciolo della questione, minando la possibilità di qualsiasi tipo di similitudine tra pittori e poeti: la pittura è il corpo, la poesia l'anima. Questo aspetto è essenziale nella rappresentazione dell'uomo, sul versante del ritratto in particolare, sia esso in versi o in pittura, perché anima e corpo stavano in un rapporto gerarchico tale che sua la parte migliore era considerata l'anima, non il corpo, quest'ultimo destinato a perire. I poeti, che potevano

---

<sup>468</sup> *Ibidem.*

<sup>469</sup> *Ibidem.*

oltre l'esteriorità, mostrare anche l'interiorità – perché, ribadirei, Varchi sostiene che i pittori non possono rappresentare perfettamente l'uomo, ma non il contrario – sono coloro che possono ritrarre la persona nella sua integrità di anima e corpo, concepito come un tutt'uno.

Il poeta può quindi, più del pittore, restituire un'immagine completa dell'effigiato, mostrandone insieme corpo ed anima. Caso notorio in questo senso sono *I Ritratti* scritti da Gian Giorgio Trissino tra il 1513 e il 1515 per Isabella d'Este, che è soggetto e destinataria dell'opera. Il poeta vicentino, difatti, ricalcando e in parte modificando l'*Eikones* di Luciano di Samosata, suddivide il suo dialogo in tre parti, una destinata a descrivere e a presentare la bellezza esteriore della duchessa, l'altra a mostrarne l'*habitus*, l'ultima volta a completare l'immagine, palesandone le virtù interiori. La finalità del testo e il rapporto di competizione che questo ingaggia con le opere degli artisti sono bene espresse a chiusura del dialogo:

Tanto mi sono sopramodo piaciuti questi vostri ritratti, che anchor io [...] voglio circa di loro un poco di fatica pigliare: e questa fia di mescolare tutti i ritratti che avete fatto, sì della bellezza del corpo, come de l'anima; e farne uno solo, il quale non sarà per aventura manco stabile e manco durevole, che se 'l fosse per mano di Apelle, o di Parrasio stato dipinto; circa il quale, e quelli che sono hora, e quelli, che dopo noi verranno, si potranno, e dilettere, e meravigliare; e forse a questa donna divina, se mai a le sue mani pervenirà, tanto sarà più grato, quanto che, né di metalli, né di marmi, né di colori il vederà, ma fatto di parole, e di sententie da le Muse dettate<sup>470</sup>

È il concetto del *totus homo*<sup>471</sup>, dell'uomo pensato nella sua interezza di anima e corpo, che permea significativamente la filosofia di Erasmo da Rotterdam e il suo pensiero sul ritratto<sup>472</sup>, genere artistico al quale si volge in più occasioni per immortalare la sua immagine, ma sempre ridimensionandone la portata in termini di rappresentazione del suo essere, compito che ritrova invece incarnato dai suoi scritti. La questione è forse ben nota, ma l'esempio erasmiano costituisce un tassello fondamentale per la disamina che si sta tentando di condurre sul rapporto ritratto pittorico/ritratto letterario e che varrà la pena una volta di più richiamare in questa sede. Il pensiero di Erasmo sul ritratto trova sua piena attuazione già nel 1519, anno in cui commissionò a Quentin Metsys la realizzazione di una medaglia (Fig. 59)<sup>473</sup>. Sul *recto*,

---

<sup>470</sup> WILLI HIRDT, *Gian Giorgio Trissinos Porträt der Isabella d'Este. Ein Beitrag zur Lukian-Rezeption*, Heidelberg, Winter, 1981, p. 28. Si veda inoltre: MARINA BEER, *Idea del ritratto femminile e retorica del classicismo: i Ritratti di Isabella d'Este di Gian Giorgio Trissino*, in *Il ritratto e la memoria*, cit., materiali 3, pp. 253-269. Sul modello di bellezza femminile declinato da Trissino nei *Ritratti* e il rapporto con la pittura: MARY ROGERS, *The decorum of women's beauty: Trissino, Firenzuola, Luigini and the representation of women in sixteenth-century painting*, «Renaissance Studies», II, 1988, 1, pp. 47-88.

<sup>471</sup> Si veda a proposito M. COLLARETA, *Modi di presentarsi: tagli e visuali nella ritrattistica autonoma*, in *Visuelle Topoi: Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, a cura di Ulrich Pfisterer e Max Seidel, München, Deutscher Kunstverlag, 2003, pp. 131-145: 144-145.

<sup>472</sup> Su Erasmo da Rotterdam e le arti si veda: ERWIN PANOFSKY, *Erasmus and the visual arts*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXII, 1969, pp. 200-228.

<sup>473</sup> Sui ritratti di Erasmo si veda in particolare: ALOÏS GERLO, *Erasme et ses portraitistes*, Bruxelles, Editions du cercle d'arte, 1950.

che presenta il profilo dell'umanista, è inserita un'iscrizione, parte in greco e parte in latino che manifesta precisamente la sua opinione in merito:

ΤΗΝ ΚΡΕΙΤΤΩ ΤΑ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ ΔΕΙΞΕΙ: IMAGO AD VIVAM EFFIGIEM EXPRESSA

Se l'iscrizione latina testimonia che l'immagine realizzata da Metsys è stata tratta dal modello ancora vivente, quella greca, più significativa, rimanda, per avere una sua migliore immagine ai suoi scritti. Il vero Erasmo si può quindi trovare solo nelle sue opere, che ne presentano l'interiorità non l'aspetto corporeo, concetto riproposto successivamente in alcune missive. Il 30 maggio del 1519, rispondendo ad una lettera di Gaspard Schwalbe, che a conclusione di una visita all'umanista, gli chiedeva una lettera di sua mano in modo tale da poter avere con sé qualcosa dell'amico, Erasmo risponde:

Negas te fustibus depelli posse, ni detur quod in patriam reverso praesentem Erasum referat. Os impudens, non tibi sat est oculos, aures et animum explese nostri copia, mellitissima uti scribis, ni me totum tecum auferas? et auferas in tam procul dissitam regionem? Quantum autem Erasmi tecum auferes, si huius corpusculi imaginem pictam aut espressam ad tuos retuleris? Optimam Erasmi partem in libris videre licet, quoties libet, si quid tamen omnino nostri est quod sit visendum<sup>474</sup>

[Sostieni che non puoi essere scacciato nemmeno a bastonate, se (prima) non ti si dona qualcosa che, al tuo ritorno in patria, continui a rappresentar(ti) la figura di Erasmo. Che impudente, non ti basta aver riempito occhi, orecchie e anima della nostra ricchezza, piacevolissima a quel che scrivi, se poi non mi porti via tutto con te e in una regione collocata tanto lontano? Quanto poco in realtà porterai con te, se ai tuoi recherai un'immagine dipinta o incisa [anche "scolpita"] di questo minuscolo corpo? La parte migliore di Erasmo ti è possibile vederla, ogni volta che vuoi, nei (suoi) libri, qualora ciò che si deve vedere sia qualcosa di completamente nostro]

Il vero Erasmo è nei suoi scritti, niente lo Schwalbe porterebbe con sé dell'amico, anche avesse un'immagine dipinta o scolpita del suo corpo: la sua parte migliore è, infatti, nelle sue opere, ed è a sua disposizione ogni volta che vuole. Il discorso si precisa ulteriormente, una volta terminata la medaglia, nel corso del 1520, anno in cui Erasmo cominciò a inviare agli amici alcuni degli esemplari realizzati. Nella lettera inviata il 15 maggio ad Alberto di Brandeburgo, arcivescovo elettore di Magonza, Erasmo annota a proposito:

Interim umbram Erasmi mitto; nam tuae celsitudinis effigies apud me est. Minimum igitur abfuerit quin totum habeas Erasum. Potiorem imaginem mei, si quid tamen mei probum est, habes in libris expressam. Corporis effigiem insignis artifex expressit aere fusili<sup>475</sup>

---

<sup>474</sup> *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, a cura di P.S. Allen, H.M. Allen e H.W. Garrod, III, Oxonii (Oxford), In Typographeo Clarendoniano, 1913, pp. 607-608:607, n. 981.

<sup>475</sup> *Ivi*, IV, 1922, pp. 259-260: 260, n. 1101.

[Frattanto le invio l'ombra di Erasmo; infatti ho qui con me il ritratto di Sua Eminenza. Non ti sarà pertanto mancata la ventura di possedere Erasmo tutto intero. È nei libri che si trova rappresentata la mia più perfetta immagine, se c'è in me, ben inteso, qualcosa da stimare. Un insigne artista ha riprodotto in bronzo fuso l'immagine del mio corpo]

L'umanista invia all'arcivescovo di Magonza la sua medaglia, ricordandogli che questa è solo la sua ombra, che l'insigne artefice ne ha mostrato la parte corporea, ma che la sua immagine perfetta è mostrata nei suoi libri, dove è presentato anima e corpo, come indicherebbe l'espressione «totum Erasmum», chiaramente derivata da quella di *totus homo*<sup>476</sup>. L'idea che i suoi scritti lo rappresentassero più delle immagini, segna costantemente l'iconografia erasmiana, che sin dal suo primo ritratto pittorico a noi noto, appare sempre rappresentato mentre scrive, o in compagnia dei suoi libri.

Nell'effigie che Metsys esegue come *pendant* di quella di Pierre Gilles (*Petrus Aegidius*) (Figg. 56-57) – entrambe destinate a Thomas More che dei due amici desiderava avere un ritratto che gli evocasse continuamente la loro presenza – Erasmo è mostrato mentre verga l'*Incipit* della *Parafrasi della Lettera ai Romani*, con alle spalle, adagiati sugli scaffali, una serie di libri riconoscibili dai titoli posti sul dorso: HIERONYMVS, LOVKIANOS, NOVVM TESTAMENT[UM] e un ultimo, di cui attualmente restano solo le lettere HOR, da interpretarsi forse con MOR[IAE ENCOMIUM]<sup>477</sup>. Iconografia ampiamente sfruttata da Hans Holbein il Giovane, che nel corso del 1523, ha occasione di eseguire alcune effigi del filosofo: nel dipinto della Collezione Radnor (Inghilterra, Longford Castle), dove Erasmo appare di tre quarti, con entrambe le mani posate su un volume, e altri libri disposti su uno scaffale, rivelato da una cortina aperta alle sue spalle (Fig. 61); mentre scrive l'*Incipit* del *Commento al Vangelo di Marco* nel ritratto del Kunstmuseum di Basilea (Fig. 62), composizione che riappare identica nella versione del Musée du Louvre (Fig. 63), nel quale tuttavia il testo ha la sola funzione di evocare l'arte della scrittura, poiché illeggibile e non finalizzato ad evocare un libro specifico.

Circondato da libri e ripreso nuovamente durante la scrittura, Erasmo è infine mostrato da Durer, in un'incisione del 1526 (Fig. 66), nella quale rifà la sua comparsa, identica, l'iscrizione greca della medaglia di Metsys «THN KPEITTO TA ΣΥΤΤΡΑΜΜΑΤΑ ΔΕΙΞΕΙ», come anche quella latina, leggermente variata al fine di identificare con il pittore tedesco l'autore dell'immagine: «IMAGO. ERASMI. ROTERODA/ MI. AB. ALBERTO. DVRERO. AD/ VIVAM

<sup>476</sup> Per questa lettura si veda: M. COLLARETA, *L'«Erasmo» di Holbein al Louvre*, «Iconographica», 5, 2006, pp. 154-157: 157, nota 12.

<sup>477</sup> Si veda sul ritratto, sul suo rapporto con quello di Pierre Gilles e la spedizione delle due opere come dono per Thomas More: LORNE CAMPBELL, MARGARET MANN PHILIPS, HUBERTUS SCHULTE HERBRÜGGEN e J.B. TRAPP, *Quentin Metsys, Desiderius Erasmus, Pieter Gillis and Thomas More*, «The Burlington Magazine», CXX, 1978, pp. 716-724:719.



EFFIGIEM. DELINEATA». Le due frasi vengono poi fuse in una sola nel ritratto inciso, che, sempre nel 1526, Durer esegue di un altro noto filosofo ed erudito tedesco, Philipp Schwarzerdt (Filippo Melantone): «VIVENTIS. POTVIT. DURERIUS. ORA. PHILIPPI / MENTEM. NON. POTVIT. PINGERE. DOCTA/ MANUS»<sup>478</sup>.

Per tornare ai ritratti dipinti da Holbein, quelli di Parigi e di Basilea, è significativo sottolineare, come notato da Marco Collareta, che, diversamente dal ritratto di Metsys, questi mostrano Erasmo, non mentre scrive su un volume, ma su una lettera, come indicherebbero le pieghe presenti sul foglio. Questo particolare arricchirebbe ulteriormente la lettura dell'opera, considerando le affermazioni di Demetrio, noto a Erasmo sin dagli *Adagia*, sulle epistole: «scrivendo una lettera, ciascuno disegna quasi un'immagine della propria anima», oltre che la cura che il filosofo di Rotterdam aveva delle sue lettere<sup>479</sup>. Un *escamotage*, quello della lettera, di cui forse Holbein si serve per mostrare all'umanista, verosimilmente inconsapevole, che poteva rappresentarlo anima e corpo<sup>480</sup>.

Lo stesso concetto dell'iscrizione greca sulla medaglia di Erasmo, legata all'impossibilità dell'immagine pittorica di esprimere l'interiorità dell'effigiato, si ritrova espresso in un ritratto fiorentino della fine del Quattrocento, uno dei capolavori della ritrattistica di Domenico Ghirlandaio, il *Ritratto di Giovanna Tornabuoni* del Museo Thyssen-Bornemisza (Fig. 54)<sup>481</sup>. In questa occasione è un noto epigramma latino di Marziale, inserito in un cartiglio posto sullo sfondo, a porre l'attenzione sulla questione:

ARS VTINAM MORES/ANIMVM QUE EFFINGERE/ POSSES PVLCHRIOR IN TER/ RIS NULLA  
TABELLA FORET

[Arte se tu potessi rappresentare i costumi e l'animo! Non ci sarebbe allora sulla terra un quadro più bello]

Epigramma che Marziale compone proprio per descrivere un ritratto di Marco Antonio Primo. È Shearman<sup>482</sup> a porre l'accento sul fatto che la lezione scelta, proprio quella in cui il poeta si

<sup>478</sup> Si veda a proposito: FRANK ZÖLLNER, *The "motions of the mind" in Renaissance portraits: the spiritual dimension of portraiture*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXVIII, 2005, p. 23-40: 23-25. Sul ritratto inciso di Durer: ANDRÉE HAYUM, *Dürer's portrait of Erasmus and The Ars Typographorum*, «Renaissance Quarterly», XXXVIII, 1984, 4, pp. 650-687.

<sup>479</sup> M. COLLARETA, *L'«Erasmo» di Holbein*, cit., p. 156.

<sup>480</sup> *Ibidem*.

<sup>481</sup> Si vadano sul dipinto: JEAN K. CADOGAN, *Domenico Ghirlandaio. Artist and artisan*, New Haven-Londra, Yale University Press, 2000, pp. 174-176, 276-278; CLAUDIA CIERI VIA, *L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e sulla sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento*, in *Il ritratto e la memoria*, materiali 1, cit., pp. 45-91: 65; J. POPE HENNESSY, *The portrait*, cit., pp. 24-28; RONALD G. KECKS, *Domenico Ghirlandaio*, Firenze, OCTAVO Franco Cantini Editore, 1998, p. 236; MAURIZIA TAZARTES, *Domenico Ghirlandaio*, con presentazione di Piero Bargellini, Milano, Rizzoli-Skira, 2005, pp. 70-73, 156.

<sup>482</sup> J. K.G. SHEARMAN, *Ritratti e poeti*, in *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*, cit., pp. 111-112.

rivolge direttamente all'arte, è meno comune rispetto a quella apparsa nell'*editio princeps* [Ferrara 1471], nella quale la costatazione è invece rivolta ad un amico, Cediciano, «Ars vtinam mores animum que effigere posset pvlchrior in terris nulla tabella foret». La scelta andrebbe letta, secondo lo studioso, come una sorta di esclamazione da parte dell'artista, che pretenzioso nei confronti delle possibilità della propria pittura, ne sarebbe poi rimasto frustrato non contento dei risultati. Una sorta di donatelliano «Favella, favella, che ti venga cacasangue!», frase che, come raccontato da Vasari, lo scultore avrebbe urlato al cosiddetto *Zuccone*. Interessante, all'interno del nostro discorso è la presenza nel dipinto, come poi nelle incisioni dureriane del 1526, quella di Erasmo e quella di Melantone, di un'asserzione dell'impossibilità della pittura di esprimere *mores* e *animum*. Sembrerebbe tuttavia difficile da credere, anche in coincidenza di ciò che sappiamo di Metsys e Dürer, che Ghirlandaio avesse inserito una simile frase di sua spontanea volontà. Verosimilmente questa si collega ad un più preciso disegno allegorico, nel quale sembrerebbero coinvolti gli elementi sullo sfondo, come la collana di corallo o il gioiello sulla sinistra con dragone, meditato dal committente o da un erudito della sua cerchia, soprattutto se si colloca il dipinto, come sembra ormai essere, dopo la morte dell'effigiata. In questo senso la frase potrebbe forse essere legata all'impossibilità dell'opera, nonostante la perfezione nel riportare la bellezza esteriore di Giovanna, a colmare il vuoto causato dalla morte della donna. La citazione da Marziale è, infine, sicuramente un elogio alla Tornabuoni, che è tanto bella esteriormente quanto lo è interiormente. In questo senso l'epigramma non è così diverso dai sonetti sui ritratti, la bellezza interiore della donna è così strabordante da non potere essere rappresentata. La frase, in questo senso andrebbe letta come elogio della donna, piuttosto che come critica alla pittura.

La differenza tra pittura e poesia, intesa come differenza tra la rappresentazione dell'esteriorità e quella dell'interiorità, è centrale, tornando a Benedetto Varchi, in alcuni sonetti che il letterato scambia con Bronzino. Versi, che è bene sottolineare, solo nel caso del «Ben potete, Bronzin, col vago, altero», di seguito proposto, si riferiscono direttamente ad un ritratto già eseguito, mentre «Voi, che nel fior della sua verde etate» (CXX), «Bronzino, ove sì dolce ombreggia, e suona» (CLXV) e «Nuova casta Ciprigna e nuovo Marte» (CCLX) sono composti dal letterato per suggerire al pittore l'esecuzione di ritratti di Lorenzo Lenzi, Isabella de' Medici e Paolo Giordano Orsini<sup>483</sup>. Non legato direttamente al ritratto di Laura Battiferri, come si vedrà successivamente, è infine «La vostra man chiaro Bronzino, eterna» (LXXIX), risposta del letterato al componimento inviatogli dal pittore «Se quell'honesto ardor che 'n voi s'interna» (LXXVII) che, sembra riferirsi ad un momento in cui l'opera era in corso

---

<sup>483</sup> Si veda a proposito il paragrafo *Bronzino e i letterati*, all'interno di questo testo.

d'esecuzione. Nel «Ben potete, Bronzin, col vago, altero», Varchi, scrivendo in versi a proposito di un ritratto di Eleonora di Toledo – verosimilmente quello alla Galleria degli Uffizi o quello della Národní Galerie di Praga – ritorna su quanto sostenuto nella terza disputa:

Ben potete, Bronzin, col vago, altero  
Stil vostro, eletto a sì grande speranza,  
Formare coi color l'alta sembianza  
Della donna gentil d'Arno e d'Ibero:  
Ma 'l bel di dentro e quello invitto, intero  
Cortese cor, che sol tutti altri avanza,  
Chi ritrarrà, dove non ha possanza  
Vostra arte, e nulla val gran magistero?  
Voi, ma con altro e non men chiaro stile,  
Né meno ornato che dal quarto cielo  
Febo v'inspira e con più bei colori;  
Raro ed esempio e pregio il mortal velo  
Potete eterno e l'eterno a' migliori  
Far dal mar d'India conto a quel di Tile<sup>484</sup>

Tra i tanti poeti che imitano i sonetti di Petrarca dedicati al ritratto di Laura, Varchi sembra colui che utilizza con maggiore consapevolezza questo strumento, al fine di sostenere le ragioni della poesia rispetto a quelle della pittura, piuttosto che per procedere alla glorificazione dell'effigiato o dell'artista. L'intento encomiastico nei confronti dell'artista e del modello ritratto certo non viene meno e l'identità di quest'ultimo è sempre suggerita, o esplicitamente o attraverso una perifrasi, ma nessuno dei suoi componimenti si sofferma in maniera più dettagliata sulla descrizione della bellezza fisica e delle qualità morali dell'effigiato, secondo i canoni esemplificati da Pietro Bembo nel sonetto «Son questi begli occhi, in cui mirando»<sup>485</sup>. Il componimento non è in lode di Eleonora o di Bronzino, quanto della poesia stessa. Nelle due quartine il letterato si domanda chi potrà, rappresentata dal pittore l'«alta sembianza» della duchessa, mostrarne parimenti il «bel di dentro», mentre nelle due terzine suggerisce a Bronzino, in virtù della sua attività di poeta, di occuparsene lui stesso, «con altro e non men chiaro stile», attraverso il quale l'artista può rendere eterno il «mortal velo» e donare l'eternità ai migliori.

La doppia natura di poeta e pittore di Bronzino permette a Varchi di innestare in maniera funzionale il tema del rapporto pittura/poesia, inteso in termini di rapporto corpo/anima, nel

---

<sup>484</sup> B. VARCHI, *Opere*, cit., II, p. 868, n. CCXXXIX. Il sonetto, pubblicato dal letterato nella raccolta del 1555, è uno di quelli destinati al pittore non presente nel manoscritto di quest'ultimo.

<sup>485</sup> Si veda per il componimento: L. BOLZONI, *Poesia e Ritratto*, cit., pp. 88-91.

componimento, elogiando sì il pittore per la sua opera pittorica, ma ricordandogli che questa rappresenta solo l'esteriorità e quindi spingendolo, lodandolo per il suo stile poetico, a mostrarne in versi l'interiorità. Nell'ultima strofa del sonetto – che se datato in relazione ai ritratti cui potrebbe riferirsi, sembrerebbe essere il primo della serie sopra menzionata – torna ancora sul pregiudizio di un'eternità raggiungibile solo attraverso la parola e non attraverso l'immagine. Concetto che ritorna in «Bronzino, ove si dolce ombreggia, e suona» (CLXV), mentre sembra superato in «Nuova casta Ciprigna e nuovo Marte», (CCLX) nel quale, attraverso la penna e il pennel, il poeta sostiene, che Bronzino possa eternare doppiamente Paolo Giordano Orsini e Isabella de' Medici: «farne doppia potete eterna storia» (v. 11). Ancora sulla differenza tra esteriorità ed interiorità e sulle possibilità limitate della pittura nel mostrare quest'ultima, il poeta si sofferma nelle due quartine del «Voi, che nel fior della sua verde etate» (CXX):

Voi, che nel fior della sua verde etate  
Coll'alto vostro, e si chiaro pennello,  
A nome mio BRONZIN formaste il bello  
Di fuor cui par non fu mortal beltate:  
Se di me punto calvi, ò se curate  
Di voi, coll'altro stile, e non men bello  
Formate il buon di dentro, che con ello  
Posta, vizio saria mortal bontate.

così come nell'ultima terzina del «Bronzino, ove si dolce ombreggia, e suona» (CLXV) e nella prima quartina del «La vostra man chiaro Bronzino, eterna» (LXXIX):

Date, prego, con l'uno eterni honori  
All'Albor sacro<sup>486</sup>, ond'ebbe il sol tal crollo  
L'altro 'l renda qual è, non pur simile

La vostra man chiaro BRONZINO, eterna  
Rende hor l'alta di fuor beltade, e 'l canto  
Vostro, che pari in voi puote altrettanto  
Eternerà l'alta virtute interna

Nei sonetti che Varchi invia a Bronzino, il letterato, benché amico del pittore e benché lo stimasse sia come artista che come poeta, tende a rimarcare i confini tra le due discipline. La familiarità tra pittori e poeti, oltre che la contaminazione tra le due arti, non deve spingere a supporre che i forti confini tracciati tra le due, potessero essere abbattuti, forse a volte

---

<sup>486</sup> L'«Albor sacro» è Lorenzo Lenzi. Si veda G. TANTURLI, *Formazione*, cit. p. 211.

attraversati, o rinegoziati<sup>487</sup>, ma mai fino al punto da spingere i letterati a sostenere che pittura e poesia avessero pari dignità.

Questo sarà vero anche per il legame tra Pietro Aretino e Tiziano, che, sebbene eccezionale per il grado di intensità raggiunto<sup>488</sup>, oltre che per le concessioni fatte all'artista dal poeta nei versi dedicati ai suoi ritratti, non dovrà essere frainteso, poiché l'Aretino, così come Varchi, considerava prerogativa del poeta la rappresentazione dell'interiorità. Nonostante ciò, è da esaminare con particolare attenzione il gioco di rimandi che Aretino crea tra ritratto e sonetto, al quale accompagna spesso una lettera di presentazione al destinatario del componimento. Un gioco nel quale, grazie al suo talento descrittivo, come sostenuto da Federica Pich<sup>489</sup>, il poeta, partendo dal ritratto, tenta di presentare le virtù dell'effigiato, leggibili attraverso le fattezze presentatene nell'immagine, soprattutto mediante il volto, e quasi a completarla aggiungendo loro la voce, come Sperone Speroni fa sostenere a Tullia d'Aragona nel suo *Dialogo d'Amore* del 1542:

Lo Aretino non ritragge le cose men bene in parole che Tiziano in colori; e ho veduto de' suoi sonetti fatti da lui d'alcuni ritratti di Tiziano, e non è facile il giudicare se li sonetti sono nati dalli ritratti o li ritratti da loro; certo ambidui insieme, cioè il sonetto e il ritratto, sono cosa perfetta: questo dà la voce al ritratto, quello all'incontro di carne e d'ossa veste il sonetto<sup>490</sup>

Il rapporto tra Tiziano e Aretino, per Speroni, sembrerebbe paritario, giacché, ognuno, eccellendo nella propria arte, partecipa ad una nuova "creazione" della persona effigiata, per la quale il ritratto fornisce il corpo e la poesia la voce.

Caso esemplare, in questo senso, sono i sonetti composti dal "flaegello dei principi" per i ritratti di Francesco Maria della Rovere ed Eleonora Gonzaga, che Aretino scrive, come sembra dalla lettera che li accompagnava (datata 7 novembre del 1537), su commissione di Veronica Gambara:

Io, donna elegante, vi mando il sonetto che voi m'avete chiesto, e ch'io ho creato con la fantasia per cagione del pennello di Tiziano. Perché sì come egli non potea ritrar Principe più lodato, così io non doveva affaticar l'ingegno per ritratto meno onorato. Io nel vederlo chiamai in testimonio essa natura, facendole confessare che l'arte s'era conversa in lei propria. E di ciò fa credenza ogni sua ruga, ogni suo pelo, ogni suo segno. E i colori che l'han dipinto non pur dimostrano l'ardir de la carne, ma

---

<sup>487</sup> L. BOLZONI, *Il cuore di cristallo: ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010, p. 152.

<sup>488</sup> Si veda sui rapporti tra Pietro Aretino e Tiziano: É. Pommier, *Il ritratto*, cit., pp. 83-90; MINA GREGORI, *Tiziano e l'Aretino*, in *Tiziano e il manierismo europeo*, a cura di Rodolfo Pallucchini, Firenze, Olschki, 1978, pp. 271-306; M. GROSSO, *Per la fama di Tiziano*, cit., pp. 34-41, 141-181. Per Aretino teorico delle arti si veda N. E. LAND, *The Viewer as Poet*, cit., pp. 128-150.

<sup>489</sup> F. PICH in L. BOLZONI, *Poesia e Ritratto*, pp. 168-170.

<sup>490</sup> SPERONE SPERONI, *Dialogo d'amore* [Venezia 1542] in *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di Mario Pozzi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, pp. 547-548.

scoprono la virilità de l'animo. E nel lucido de l'armi che egli ha in dosso, si specchia il vermiglio del velluto adattogli dietro per ornamento. Come fan ben l'effetto i pennacchi de la celata, appariti vivamente con le lor riflessioni nel forbito de la corazza di cotanto Duce. Fino a le verghe de i suoi generalati son naturali, massimamente quella di Ventura, non per altro così fiorita, che per fede de la sua gloria, che cominciò a spargere i raggi di virtù ne la guerra che fece aville Leone. Chi non diria che i bastoni che gli diè in mano la Chiesa, Vinezia, e Fiorenza non fusser d'ariento?[...] <sup>491</sup>

Diversamente da quanto scritto nel sonetto, nel quale l'Aretino sposta l'attenzione sull'encomio del duca, la lettera è concentrata principalmente sull'elogio di Tiziano e del ritratto, che il poeta ripropone più o meno nel dettaglio, suggerendone le caratteristiche compositive, oltre che spiegando come elementi figurativi, tra questi l'armatura e i bastoni del comando, fossero evocatrici delle virtù del principe. Le parole di elogio verso il pittore sono intense e cariche di significato: non solo il componimento, a detta dell'Aretino, è nato proprio per elogiare il quadro, e non il committente, ma egli si stupisce di come l'artista abbia superato la natura, uno dei *topoi* più comuni, convertendo l'arte nella natura stessa e come questo abbia mostrato non il corpo palpitante, «l'ardir de la carne», ma anche la «virilità de l'animo». L'iperbole utilizzate dall'Aretino si replica poi nei sonetti:

Se 'l chiaro Apelle con la man de l'arte  
rassemplò d'Alessandro il volto e 'l petto  
non finse già di pellegrin subietto  
l'alto vigor che l'anima comparte.

Ma Tizian, che dal cielo ha maggiore  
parte,  
fuor mostra ogni invisibile concetto;  
però 'l gran Duca nel dipinto aspetto  
scopre le palme entro al suo core sparte.

Egli ha il terror fra l'uno e l'altro ciglio,  
l'animo in gli occhi, e l'alterezza in fronte,  
nel cui spazio l'onor siede, e 'l consiglio.

Nel busto armato, e ne le braccia pronte,  
arde il valor, che guarda dal periglio  
Italia, sacra e sue virtù conte

L'union de i colori, che lo stile  
di Tiziano ha distesi, esprime fora  
la concordia che regge in Lionora  
le ministre del spirito gentile.

Seco siede modestia in atto umile,  
onestà nel suo abito dimora,  
vergogna il petto, e i crin, la vela e onora,  
le affligge Amore il guardo signorile.

Pudicizia e beltà, nimiche eterne,  
le spazian nel sembante, e fra le ciglia  
il trono de le grazie si discerne.

Prudenza il valor suo guarda e consiglia  
Nel bel tacer, l'altre virtù interne  
L'ornon la fronte d'ogni meraviglia <sup>492</sup>

In entrambi i componimenti, il poeta elogia il pittore per essere riuscito a mostrare all'esterno le doti interiori dei due duchi: quello di Eleonora presenta la concordia che governa le virtù che caratterizzano il suo spirito gentile, successivamente enumerate e ravvisate in dettagli essenzialmente del volto; quello del duca, che procede in parte secondo lo stesso schema – nelle due quartine, le virtù da condottiero di Francesco Maria si ritrovano nuovamente nel

<sup>491</sup> P. ARETINO, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, I, Roma, Salerno, 1997, pp. 314-315, n. 222.

<sup>492</sup> Sui due componimenti di vedano: L. BOLZONI, *Poesia e Ritratto*, pp. 168-174.

volto e poi nel busto armato – il poeta sostiene iperbolicamente che Tiziano è stato capace di mostrare «ogni invisibile concetto».

Molto più intenso, per l'estensione alla pittura di caratteristiche esclusivamente rappresentabili dalla poesia, è il componimento (accompagnato dalla consueta lettera), inviato a Marcantonio d'Urbino a proposito del ritratto di Don Diego Hurtago de Mendoza realizzato dal cadorino:

Chi vòl veder quel Tiziano Apelle  
Fa de l'arte una tacita natura,  
Miri il Mendoza sì vivo in pittura  
Che nel silenzio suo par che favelle.  
Moto, spirto, vigor, carne, ossa e pelle  
Li dà lo stil, che in piedi lo figura,  
Tal ch'ei ritratto esprime quella cura,  
Ch'hanno di lui le generose stelle.  
Dimostra ancor ne la sembianza vera  
Non pur il sacro, illustre animo ardente,  
E de le virtù sue l'eroica schiera;  
Ma i pensier alti de la nobil mente.  
Che in le sue gravità raccolta e intera  
Tanto scorge il futur quanto il presente<sup>493</sup>

Tiziano fa della pittura una tacita natura, e nonostante il ritratto del Mendoza non abbia la possibilità di parlare, inganna a tal punto lo spettatore, quasi da spingere a credere il contrario. Ma l'opera è ancora più grande perché non solo il pittore ne restituisce la palpitante vitalità del corpo (vv. 4-5), o ne presenta le numerose virtù che caratterizzano il suo animo (vv. 9-11), ma dimostra i pensieri della sua nobile mente. Il ritratto del Mendoza raccoglie in sé il corpo dell'effigiato, le sue virtù ed infine, i suoi pensieri. Di esempi così se ne potrebbero fare molti, come i sonetti scritti per le effigi di Isabella Querini Massola<sup>494</sup> e di Carlo V<sup>495</sup>, o le lettere

---

<sup>493</sup> PIETRO ARETINO, *Lettere sull'arte*, a cura di Fidenzio Pertile, Carlo Cordié ed Ettore Camesasca, I, Milano, Del Milione, 1957, pp. 155-156: 156, n. XCVI, la lettera è datata 16 agosto 1540.

<sup>494</sup> *Ivi*, II, pp. 11-12, n. CLXXIII («Questo è l'aureo, il bello, il sacro volto/ De la Massola, e sacra ed aurea e bella./ Chi 'l mira vede quella grazia, quella/ Che dagli angeli il ciel per darle ha tolto./ Ecco ogni senno e ogni valor raccolto/ Tra l'alme e gravi ciglia, con che ella/ (Che ne le stelle sue tien la sua stella)/ Ha il secol d'oggi al ben oprar rivolto./ La mente illustre e l'animo reale./ I pensier generosi, il cor sincero/ E lo spirto di lei vivo e fatale./ La lor sembianza nel suo fronte altero/ Ritratto ha Tiziano, uomo immortale;/ Tal che il dipinto è non men ver che il vero»). Il sonetto, come si desume dalla lettera che lo accompagna e datata ottobre 1543, sembra richiesto al poeta dallo stesso Tiziano. Come nel caso del Mendoza, i versi elogiano il pittore che della donna ha mostrato tutto, anche il non rappresentabile: la mente, i pensieri, lo spirito. Tanto che l'effigie è più vera della realtà.

<sup>495</sup> *Ivi*, II, pp. 263-264: 264, n. CDLXXX («Nel ritratto de lo imperatore/ Di man di quella idea, che la natura/ Imita in vivo e spirital disegno/ È del gran Carlo, il santo essemplio degno/ Non pur di Tizian sacra pittura./ Però dimostra in tacita figura/ Com'è fatto il valor, come l'ingegno,/ Che indole in sé tien l'impero e 'l regno;/ E ciò che porge altrui speme e paura./ Negli occhi ha la giustizia e la clemenza,/ Tra i cigli la virtù e la fortuna;/ L'alterezza e la grazia in la presenza;/ Sembra il suo fronte, senza nube alcuna,/ U' l'alto cor di lui fa residenza/

inviata, sempre a proposito di ritratti, all'imperatore<sup>496</sup> e a sua moglie l'imperatrice Isabella<sup>497</sup>. Testimonianze che andrebbero ad ogni modo contestualizzate in quel fitta rete di rapporti intessuta da Tiziano e Aretino, i quali collaboravano al fine di sostenersi vicendevolmente, per ottenere committenze presso personaggi illustri. Del resto Pietro Aretino, proprio come Benedetto Varchi, aveva ben compreso che la concorrenza degli artisti si era fatta sempre più forte, e che questi godevano di un tale favore presso i principi da intaccare gli stessi letterati, che si vedevano commissionare sempre meno opere, alle quali i committenti preferivano la vaghezza di un ritratto. In questo senso si esprime in una lettera del 1548 inviata a Sebastiano Fausto da Longino:

i principi, per istimarsi da quanto Iddio, al quale ogni cosa se gli mostra in presenza, fanno più conto de'un ritratto tolto da la sembianza, in cui se stessi vagheggiano, che in quante imagini mai potesse rassemplargli la immortalità de la memoria. Imperoché la pittura di quello si gode sin che si vive, e la scrittura di queste mai si vede poi che si more<sup>498</sup>

La missiva presenta una realtà in continuo mutamento, in cui il primato dell'immagine e delle arti visive, stava sempre più minando, nel concreto, la posizione anche sociale ed economica dei letterati. I principi prediligono il ritratto pittorico, lo aveva già sostenuto Leonardo, che per comprovare la sua tesi della superiorità della pittura, ricorda che nel giorno del suo compleanno, il re d'Ungheria Mattia Corvino, preferì al suo elogio, steso da un poeta, il ritratto dell'amata realizzato da un pittore:

portando il dì del nattale del Re Matia un poeta un'opera fattagli in laude del giorno ch'esso re era nato a benefittio del mondo, et un pittore gli presentò un ritratto della sua innamorata, subito il Re rinchiuse il libro del poeta, et voltossi alla pittura, et a quella fermo la vista con grande ammirazione<sup>499</sup>

Nella lettera di Aretino, pittura e poesia non sono sullo stesso piano, solo la prima può infatti conferire la gloria eterna, ma nel componimento inviato a Lucrezia Ruberta il 3 febbraio del 1542, si comprende che il divario tra le due arti è più netto, e non è esclusivamente leggibile in termine di "durevolezza" delle loro opere. Versi di elogio alla donna, questa volta non composti in occasione di un ritratto di Tiziano ma nei quali l'artista è parte in causa, al pari di Jacopo Sansovino:

---

Un sol che adombra ogni sultana natura»). Il sonetto è datato, lo si desume dalla lettera che lo accompagna, novembre 1548.

<sup>496</sup> *Ivi*, II, pp. 26-28, n. CLXXXVII.

<sup>497</sup> *Ivi*, I, pp. 109-110, n. LXVII.

<sup>498</sup> P. ARETINO, *Lettere*, cit., IV, 2000, p. 285, n. 461.

<sup>499</sup> *Leonardo da Vinci's Paragone*, cit., pp. 234-237: 234, paragrafo 27.



Mentre voi, Tizian, voi, Sansovino,  
In tele e in marmi affaticate l'arte,  
Acciò risplenda in riguardata parte  
L'esempio d'ogni spirto pellegrino,  
Io col zelo del cor, con cui l'inchino,  
Pingo e scolpisco umilmente in carte  
Le grazie che in Lucrezia ha infuse e sparte  
Nata magnificenza e don divino.

Benché il mio stil non può forma e colore  
Al buon di dentro dar, qual puote il vostro  
Colorire e formare il bel di fore,

Ché, s'ei potesse nel suo proprio inchiostro  
Ritrar di lei e l'animo e 'l valore,  
Le saria tempio il secol d'altri e 'l nostro<sup>500</sup>

Il sonetto esprime il massimo grado di contaminazione tra le arti, in questo caso sia la scultura e la pittura, che la poesia – Aretino sostiene di dipingere e scolpire in carte – ma i suoi versi tornano sulla differenza varchiana tra interiorità ed esteriorità, come di competenza la prima dei poeti e la seconda degli artisti. Tiziano e Sansovino eccellono nel formare il bel di fuori, così lui vorrebbe riuscire a ritrarre l'animo e il valore della donna in versi. Non c'è equiparazione delle competenze di artisti e poeti, ma solo un elogio dell'effigiata, nella quale tante «grazie» ha infuso Dio, da spingere il poeta a titubare sulla sua possibilità di riuscire a mostrarne l'«animo» e il «valore».

Sebbene il compito di ritrarre il di dentro sia per il poeta più arduo, la condivisione con il pittore dell'insuccesso nella rappresentazione, provocato dall'irraggiungibilità del modello da descrive, livella in parte la differenze tra le due parti. Il poeta, per la prima volta, mette in discussione i suoi stessi mezzi di rappresentazione. Su questo nodo cruciale si scioglie, tra i tanti, il sonetto «Se a gli omin mostri qual tu fusti viva» di Niccolò da Correggio:

Se a gli omin mostri qual tu fusti viva,  
morti lor como te, nulla vedranno;  
ma le parti invisibil tue staranno  
puoi che dil secul questa età sia priva.

Laudo il pictor, ma più laudo un che scriva  
quello a' futuri che i presenti scianno,  
origin, stato, e che al triseptimo anno  
morte spense ogni ben che in te fioriva.

Ma como excede tua forma il pennello,  
excederan le tue virtù la penna,  
e restarà imperfecto e questo e quello.

Pur quando il scrittore a un colpo accenna,

---

<sup>500</sup> *Ivi*, I, pp. 203-204, n. CXXX.

ancor ch'el non percota, l'acto è bello,  
ché a troppo alto volare il sol dispenna<sup>501</sup>

Nel ricordare che ai poeti spetta la rappresentazione del di dentro, e che solo essi possono eternare per sempre un personaggio, Niccolò da Correggio ammette, tuttavia, che sia il pittore che il poeta, nel caso della donna in questione, il cui nome non è dato sapere, non raggiungeranno esiti positivi, poichè come la sua bellezza esteriore “eccede” le possibilità del «pennello», così le sue virtù interiori limitano quelle della «penna».

La poesia sul ritratto riveste un ruolo centrale per affrontare lo snodarsi del dibattito tra pittori e poeti nel corso del Rinascimento. Non solo l'importante precedente petrarchesco, ma la scoperta crescente di testi antichi, sostanzialmente epigrammi, dedicati agli artisti e alle loro opere, spinge i poeti a cimentarsi con questo genere, che in sé aveva inoltre la potenzialità, non tanto di procedere all'elogio dell'artista e della sua opera, quanto della donna amata dal poeta, innescando così nuove dinamiche nel filone della poesia amorosa. Prototipo, più volte citato, sono i due sonetti petrarcheschi dedicati al ritratto di Laura dipinto da Simone Martini, i numeri LXXVII e LXXVIII del *Canzoniere*:

Per mirar Policleto a prova fiso  
con gli altri ch' ebber fama di quell'arte  
mill'anni, non vedrian la minor parte  
de la beltà che m'ave il cor conquiso.

Ma certo il mio Simon fu in paradiso  
onde questa gentil donna si parte:  
ivi la vide, et la ritrasse in carte  
per far fede qua giù del suo bel viso.

L'opra fu ben di quelle che nel cielo  
si ponno imaginar, non qui tra noi,  
ove le membra fanno a l'alma velo.

Cortesia fe'; né la potea far poi  
che fu disceso a provar caldo et gielo,  
et del mortal sentiron gli occhi suoi

Quando giunse a Simon l'alto concetto  
ch' a mio nome gli pose in man lo stile,  
s'avesse dato a l'opera gentile  
colla figura voce ed intellecto,

di sospir' molti mi sgombrava il petto,  
che ciò ch'altri à piú caro, a me fan vile:  
però che 'n vista ella si mostra humile  
promettendomi pace ne l'aspetto.

Ma poi ch'i' vengo a ragionar co llei,  
benignamente assai par che m'ascolte,  
se risponder sapesse a' detti miei.

Pigmalion, quanto lodar ti dèi  
de l'immagine tua, se mille volte  
n'avesti quel ch' i' sol una vorrei<sup>502</sup>

<sup>501</sup> NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Rime*, in ID., *Opere*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969, p. 132, n. 51. Si veda inoltre: CHRYSA DAMIANAKI ROMANO, «Come se fussi viva e pura»: ritrattistica e lirica cortigiana tra Quattro e Cinquecento, «Bibliothèque d'Hunanisme et Renaissance», LX, 1998, 2, pp. 349-394: 384, n. 41.

<sup>502</sup> F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., pp. 400-406. Si devano inoltre: L. BOLZONI, *Poesia e ritratto*, cit., pp. 10-16, 75-81; W. HIRDT, *Sul sonetto del Petrarca «Per mirar Policleto a prova fiso»*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, I (Dal Medioevo al Petrarca), Firenze, Olschki, 1983, pp. 435-447; FEDERICA PICH, *I poeti davanti al ritratto*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2010, pp. 43-65; JOSEPH BURNEY TRAPP, *Petrarch's Laura. The Portraiture of an Imaginary Beloved*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXIV, 2001, pp. 55-192; INGEBORG WALTER, ROBERTO ZAPPERI, *Il ritratto dell'amante*, Roma, Donzelli, 2006, pp. 5-20. Su Petrarca e le arti: M. BETTINI, *Tra Plinio e Sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, I, Torino, Einaudi, 1984, pp. 221-267; M.

I due componimenti – che sulle caratteristiche del ritratto non forniscono alcuna precisazione, se non che esso è realizzato «in carte», verosimilmente un disegno visto l'uso del termine «stile» – sono allo stesso tempo l'elogio iperbolico dell'artista e la negazione definitiva, per la sua pittura, di rappresentare la bellezza di Laura e di coglierne la vera essenza. L'immagine al principio inganna il poeta, che con lei ragiona e lei sembra ascoltarlo, ma in conclusione lo tradisce visto che non ha la possibilità di rispondergli. Il meccanismo è attuato sin dal primo sonetto del dittico: se nella prima quartina Petrarca ripropone il tema della vittoria dei moderni sugli antichi, chiamando in causa Policleteo, e afferma che nessuno degli artisti del passato avrebbe mai potuto essere eguale al Martini, arrivato sin in Paradiso per cogliere e mostrare la vera bellezza della donna, nelle due terzine ne sancisce la sconfitta in termini di rappresentazione. Simone ha colto in Paradiso la vera Laura, ma una volta tornato, offuscato dal «velo del corpo mortale», non poté più restituire la sua vera immagine.

Nel secondo componimento, si apprende che è proprio per commissione del poeta («a mio nome»), che il pittore realizzò il ritratto, che tuttavia, già dalle due quartine, questa volta, si dimostra mendace, poiché sprovvista di «voce» e «intelletto». La bellezza dell'opera inganna il poeta, creando importanti aspettative, che vengono tradite, rinnovando così la sofferenza. Questa si mostra «humile» e nel suo aspetto promette «pace», per poi trasformarsi in una tortura, quando, ingannato dalla verosimiglianza, inizia a interloquire con essa, che pare ascoltarlo, per poi negargli una risposta: «se risponder savesse a' detti miei». La soluzione a questo corto circuito non sembra possibile, così nell'ultima terzina, il colpo finale per l'opera del Martini, è la menzione del mito di Pigmalione, che solo ha potuto godere del trasformarsi della sua opera in viva realtà, giovandosi «mille volte» di quella felicità, che il poeta desidererebbe almeno una sola volta. L'immagine promette di essere in tutto e per tutto una sostituzione reale della persona amata assente, o come nel caso della Laura petrarchesca, ancora più intensamente, promette di corrispondergli più dello stesso modello rappresentato, che in realtà non lo ricambia, per poi tradirlo: il ritratto non parla.

Come noto, i due componimenti saranno modello per diversi petrarchisti; più volte tornerà difatti quella familiarità tra il pittore e l'artista, prima impensabile – si pensi al «mio Bellin»

---

COLLARETA, *La miniatura di Simone Martini per il Petrarca descritta da Sabba da Castiglione*, «Prospettiva», 53/54, 1988-1989, pp. 334-337; É. POMMIER, *Il ritratto*, cit., pp. 25-29; ERNEST HATCH WILKINS, *On Petrarch's Appreciation of Art*, in *Studies on Petrarch and Boccaccio*, Padova, Antenore, 1978, pp. 221-267. A proposito della poesia sul ritratto, oltre ai testi di Lina Bolzoni e Federica Pich, si vedano: C. DAMIANAKI ROMANO, «Come se fussi viva e pura», cit., pp. 349-394; GIOVANNI POZZI, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, «Lettere italiane», XXXI, 1919, 1, pp. 1-30; MARY ROGERS, *Sonnets on Female Portraits from Renaissance North Italy*, «Word & Image», II, 1986, pp. 291-305.

di Pietro Bembo, o il «Bronzin mio» di Benedetto Varchi – ancora tipico di molti sonetti sarà il confronto con gli antichi maestri (Apelle su tutti per i pittori) e il richiamo al mito di Pigmalione, come il viaggio dell'artista in Paradiso. Il tema che più caratterizza il genere sarà proprio la resa davanti al dipinto che non parla, la delusione di un'opera che non può “ricreare” la natura, con alcune eccezioni, che concede e toglie le speranze della compensazione dell'assenza dell'amata. Tale aspetto è fondamentale in Petrarca: se è vero che l'opera non parla e non risponde al poeta, questa risulta un'immagine tuttavia ancora più fedele di Laura. Il poeta pretende dall'opera più di quanto poteva accadere nella realtà, come una forma di compensazione, e davanti al suo mutismo, non può che soffrire nel constatare che l'immagine è forse anche troppo simile al suo modello. In questo senso sono significative le parole che Sant'Agostino gli rivolge nel *Secretum*:

Quid autem insanius quam, non contentum presenti illius vulnus effigie, unde hec cuncta tibi provenerant, aliam fictam illustris artificis ingenio quesivisse, quam tecum ubique circumferens haberes materiam semper immortalium lacrimarum?

[E ancora: qual maggiore follia di quando, non contento di contemplare di presenza le sembianze da cui ti erano derivati tutti i mali, te ne sei procurata un'altra dipinta dal genio di un'artista famoso; e la portavi teco per tutto, per avere sempre occasione di perpetue lacrime]<sup>503</sup>

L'immagine in realtà non fa altro che incarnare l'animo di Laura, che negava al poeta la possibilità di uno scambio personale. Proprio sul diniego della donna, che in questa circostanza diviene diniego dell'immagine, è costruita l'intera poetica petrarchesca.

Questo aspetto non sfugge a Pietro Bembo, il più fine dei petrarchisti, che, nel suo dittico dedicato al ritratto di Maria Savorgnan dipinto da Giovanni Bellini, il XIX e il XX delle *Rime*, comprende pienamente il valore positivo della non risposta:

O imagine mia celeste e pura,  
che splendi più che 'l sole agli occhi miei  
e mi rassembri 'l volto di colei,  
che scolpita ho nel cor con maggior cura,  
credo che 'l mio Bellin con la figura  
t'abbia dato il costume anco di lei,  
che m'ardi, s'io ti miro, e per te sei  
freddo smalto, a cui giunse alta ventura.  
E come donna in vista dolce, umile,  
ben mostri tu pietà del mio tormento;  
poi, se mercé ten' prego, non rispondi.

Son questi quei begli occhi, in cui  
mirando  
senza difesa far perdei me stesso?  
È questo quel bel ciglio, a cui sì spesso  
invan del mio languir mercé dimando?  
Son queste quelle chiome, che legando  
vanno il mio cor, sì ch'ei ne more expresso?  
O volto, che mi stai ne l'alma impresso,  
perch'io viva di me mai sempre in bando,  
parmi veder ne la tua fronte Amore  
tener suo maggior seggio, e d'una parte

<sup>503</sup> F. PETRARCA, *Prose*, a cura di Guido Martellotti, Pier Giorgio Ricci, Enrico Carra ed Enrico Bianchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, p. 156.

In questo hai tu di lei men fero stile,  
né spargi sì le mie speranze al vento,  
ch'almen, quand'io ti cerco, non t'ascondi

volar speme, piacer, tema e dolore;  
da l'altra, quasi stelle in ciel consparte,  
quinci e quindi apparir senno, valore,  
bellezza, leggiadria, natura et arte<sup>504</sup>

Se nel secondo sonetto, Bembo – riprendendo una tradizione ben consolidata che nel suo componimento si concretizza a modello esemplare – interroga l'immagine, cogliendo l'occasione per concentrarsi, secondo il canone descrittivo della bellezza femminile, sulle «chiome» e il «volto» della donna – quest'ultimo sciolto in «occhi», «ciglio», «fronte» – procedendo quindi all'esaltazione della bellezza e del valore della Savorgnan, prendendo spunto dall'immagine; nel primo si focalizza invece sul ritratto e sull'esaltazione del pittore, definito il «mio Bellin». L'immagine che il pittore ha realizzato della donna – che richiama al poeta il volto di colei che più precisamente descritto egli porta nel cuore<sup>505</sup> – a tal punto evoca il suo comportamento («costume»), da risvegliare il tormento dell'amante, nonostante questa sia dipinta in «freddo smalto». Nella prima terzina, come in Petrarca, il ritratto si palesa portatore di vane speranze, non rispondendo alle preghiere del poeta. In Bembo, tuttavia, tale aspetto non è negativo, poiché il ritratto si rivela meno crudele della donna, se come lei difatti non risponde, almeno non può sfuggirgli e sempre presente si presta alle sue attenzioni.

L'immagine è così verosimigliante, nella bellezza esteriore, e in Bembo già nel «costume» – una delle concessioni che man mano i poeti faranno al ritratto pittorico – da ingannare il poeta: all'opera manca solo la voce. È il *topos*, già classico, del *Vox sola deest*, consacrato sempre da un brano di Petrarca in cui il poeta, con ammirazione estrema, descrive il volto di Sant'Ambrogio osservato in un'immagine presso il sepolcro del santo, nell'omonima chiesa milanese:

imaginemque eius summis parietibus extantem, quam illi viro simillimam fama fert, sepe venerabundus in saxo pene vivam spirantemque suspicio. Id michi non leve precium adventus, dici enim non potest quanta frontis autoritas, quanta maiestas supercillii, quanta tranquillitas oculorum, vox sola defuerit vivum ut cernas Ambrosium

[spesso, pieno di venerazione mi soffermo a guardare sulle alte pareti la sua immagine, che la fama dice somigliantissima, e che nel muro sembra viva e spirante. Non è lieve compenso, questo, della mia

<sup>504</sup> C. DIONISOTTI, *Prose e Rime*, cit., pp. 321-323. Si vedano inoltre: L. BOLZONI, *Poesia e ritratto*, cit., pp. 85-91; I. WALTER, R. ZAPPERI, *Il ritratto dell'amata*, cit., pp. 59-78.

<sup>505</sup> L'uso del termine «scolpita», rafforza l'idea di una maggiore durevolezza dell'immagine che il poeta porta dentro il suo cuore rispetto all'opera dipinta. Proprio la durevolezza difatti, nell'ambito del paragone tra scultura e pittura, è una delle caratteristiche delle proprie opere, che gli scultori adducevano per sostenere la loro superiorità sui pittori. Sul tema dell'immagine del volto dell'amata impressa nel cuore del poeta si veda L. BOLZONI, *Il cuore di cristallo*, cit., pp. 317-328.

venuta, che è impossibile descrivere la dignità del suo volto, la maestà della sua fronte, la serenità del suo sguardo: manca solo la voce perché veda Ambrogio redivivo]<sup>506</sup>

Quello che si dice il ritratto di Ambrogio, ritenuto somigliantissimo, in sé raccoglie, sempre nel volto, le virtù più significanti: la gravità, la maestà e la tranquillità. Un'immagine di virtù e di corpo, l'opera è talmente «viva e spirante», che se solo avesse la voce, si crederebbe di vedere il santo in persona. È questo un elogio superlativo alla capacità dell'arte di simulare la natura e allo stesso tempo è la dichiarazione della sua sconfitta, poiché la voce è comunque mancante. Intorno a questo aspetto si focalizzano i poeti, proponendone molteplici variazioni sul tema, nelle quali a volte la pittura è vincente, altre volte definitivamente sconfitta. È la poesia, e solo la poesia, che può rendere la figura viva, attraverso la presentazione dell'interiorità dell'effigiato, a cui i poeti prestano la voce.

Il tema è sviscerato in modo molto originale da Giovanni Andrea Ferabos, in alcuni distici, composti, verosimilmente nel 1465 o nel 1475, per un ritratto del duca Federico da Montefeltro eseguito da Piero della Francesca, opera che alcuni hanno proposto di identificare con il dittico dei duchi urbinati oggi alla Galleria degli Uffizi (Figg. 52-53)<sup>507</sup>. Versi che fanno parlare il ritratto in prima persona:

*Imago eiusdem principis a Petro Burgensi  
picta alloquitur ipsum principem*

Me finxit magna solers haud arte Timantes  
qui capit aut falso palmite Zeuxis aves.

Parrhasius tabula, Euphranor non marmore sculpsit,  
Pyrghoteles gemma, Mentore et in patera,  
nec sum Praxitelis Lysippi vel Polycleti  
caelatusque [S]copae phidiachaue manu.

Ast Petrus nervos mihi dat cum carnibus ossa,  
das animam, Princeps, tu deitate tua;  
vivo igitur, loquor et scio per me posse moviri;  
gloria sic Regis praesta et artificis<sup>508</sup>

<sup>506</sup> *Epistole di Francesco Petrarca*, a cura di Udo Dotti, Torino, Einaudi, 1978, pp. 360-367: 364-367, *Ad Franciscum Sanctorum Apostolorum quam cara res sit tempus*.

<sup>507</sup> È stato per primo Cinquini nel 1906 ad associare i versi di Ferabos ai due ritratti degli Uffizi, offrendo un primo appiglio documentario per tentare di circoscrivere la datazione delle due opere. L'ipotesi, riproposta recentemente da Zöllner, non ha raccolto tuttavia il pieno consenso della critica; non convince difatti che il componimento non faccia il benchè minimo riferimento all'effigie della duchessa. Si vedano: NICOLETTA BALDINI, *Dittico di Montefeltro*, in *Piero della Francesca e le corti italiane*, catalogo della mostra (Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna 31 marzo-22 luglio 2007) a cura di Carlo Bertelli e Antonio Paolucci, Milano, Skira, 2007, pp. 225-227; ADOLFO CINQUINI, *Piero della Francesca a Urbino e I ritratti degli Uffizi*, «L'Arte», IX, 1906, p. 56; RONALD LIGHTBOWN, *Piero della Francesca* (trad.it. Andrea Buzzi, Stefano Viviani), Milano, Leonardo Editore, 1992, pp. 229-243; ANTONIO PAOLUCCI, *Piero della Francesca*, Firenze, Cantini Editore, 1989, p. 220; F. ZÖLLNER, *The "motions of the mind"*, cit., pp. 28-29.

<sup>508</sup> L. BOLZONI, *Poesia e Ritratto*, cit., pp. 151-153: 152-153.

[L'immagine del medesimo principe (duca) dipinta da Piero di Borgo (di San Sepolcro) rivolge la parola allo stesso principe. Non mi finse con grande arte l'abile Timante, o Zeusi, che inganna gli uccelli con un finto tralcio di vite. Non mi dipinse Parrasio su una tavola, non mi scolpì Eufrane nel marmo, non Pirgotele in un cammeo e Mentore in metallo, e non sono opera di Prassitele, di Lisippo o di Policlete, e non sono intagliato dalla mano di Scopa o di Fidia. Ma Pietro mi dà nervi, carne e ossa, e tu, Principe, con la tua natura divina mi dai l'anima; dunque vivo, parlo e so di potermi muovere con le mie forze; così eccelle la gloria del re e quella dell'artista]<sup>509</sup>

Gioco principalmente encomiastico, che mette in campo tre parti, il pittore di San Sepolcro, che realizza il ritratto, non come una finzione mimetica e illusionistica di Timante o Zeusi, o di altri noti artisti dell'antichità, ma un vero corpo di «nervi, carne e ossa»; il duca che, con la sua natura divina, gli fornisce l'anima, infondendogli la vita; e il poeta, che prestandosi a far parlare il ritratto gli fornisce la voce.

Senza la vita donata dal poeta, l'opera d'arte non trova la sua giustificazione, lo sostiene con forza Antonio Tebaldeo. Il poeta, tra i più fervidi sostenitori della superiorità della poesia, che nulla concede alla pittura, si presta nel componimento «Che guardi e pensi? Io son di spirito priva» a fornire la voce al busto di Beatrice de' Notari – commissionato allo scultore Tommaso Malvito da Ambrogio Leone, che, per l'occasione, promuove una raccolta poetica a più voci (*Beatricium*), a cui il Tebaldeo partecipa con 7 sonetti in volgare e 10 epigrammi latini – ma non al fine di completare l'opera, dandogli la parola, bensì allora scopo di operare un ribaltamento, che visivamente si ritrova con simili finalità nel ritratto di Giovanna Tornabuoni, facendo sostenere all'arte stessa la sua sconfitta:

Che guardi e pensi? Io son di spirito priva,  
son pietra che Beatrice representa;  
Leon che l'ama, e per amarla stenta,  
vedendo me gli affanni in parte schiva.

Natura, e non tu sol, crede ch'io viva  
e qual sia l'opra sua dubia diventa;  
e spesso a gli occhi Amor se me apresenta,  
che ha il nido in quei de Bëatrice viva.

Ma poi che me ritrova un duro sasso,  
scornato ride, e va cercando lei  
col viso di vergogna tinto e basso;  
e certo infusa m'arian l'alma i dèi  
per far contento questo amante lasso,  
ma stiman che sian vivi i membri mei<sup>510</sup>

<sup>509</sup> Traduzione di Federica Pich, in *Ivi*, p. 152.

<sup>510</sup> ANTONIO TEBALDEO, *Rime*, a cura di Tania Basile e Jean-Jacques Marchand, Modena, Panini, 1992: II/1, p. 355, n. 223; II/2, pp. 227-229. Sui componimenti di Tebaldeo si veda inoltre C. DAMIANAKI ROMANO, «Come se fussi viva e pura», cit., pp. 365-374.

Nel componimento forte è l'elogio dello scultore, giacché tutti coloro che si rapportano all'opera sono ingannati dalla sua artificiosa "vivacità": la natura, che dubita di se stessa, non riesce a distinguere quale sia tra la scultura e la donna il suo vero prodotto; Amore, che spesso gli si presenta confondendola con la donna; gli dei, che per porre rimedio all'afflizione di Ambrogio Leone, come accaduto con Pigmalione, le donerebbero la vita se solo si fossero accorti che non la ha; infine, sempre il Leone, che l'abbraccia confondendola con l'amata, e, accortosi in un secondo momento dell'inganno, umiliato, va alla ricerca della vera Beatrice. È tuttavia la stessa scultura, esordendo con la domanda «Che guardi e pensi?», a ricordare al riguardante, nei primi due versi, che lei è solo pietra ed è priva di spirito.

Nel sonetto destinato a chiudere la serie, Tebaldeo ritorna sull'impossibilità dell'arte di mostrare l'anima, e sul ruolo irrinunciabile della poesia in questo senso:

Ben fusti acorto acompagnare il verso  
al marmo in cui tua donna expressa spira,  
ché ogni mortal lavoro il tempo tira  
al fin, né esser li val legiadro e terso.  
De Giove Olympio il simulachro è perso  
e l'Hercul de Lisippo, né più mira  
Rhodi la statua de colui che gira  
col suo carro illustrando l'universo;  
ma benché rotti sian, saldi e constanti  
trovansi in carte: tanto la scriptura  
pò contra il tempo ingordo che va inanti.  
Come han dal cielo i corpi de natura  
L'alma, cussì da gli poeti santi  
quei de metal, di marmo e de pictura<sup>511</sup>

I versi si rivolgono direttamente ad Ambrogio Leone, meritevole di essere elogiato, il quale ha saggiamente deciso di accompagnare alla scultura la poesia, non solo perché la scrittura è più durevole, e di note opere antiche, come quelle di Fidia o di Lisippo, nessuna testimonianza sopravvive se non nei versi scritti dai poeti, ma soprattutto perché come il cielo dà l'anima ai corpi della natura, così i poeti danno l'anima alle opere degli artisti, siano esse di metallo, di marmo o di pittura. Nel sonetto inviato a Timoteo Bendedei, scritto per accompagnare l'invio di un suo ritratto all'amico lontano, che tanto necessitava della sua presenza, la poesia concorre a colmare la mancanza di voce del ritratto, e insieme a questa collabora alla creazione di una vera e propria immagine parlante:

---

<sup>511</sup> *Ivi*: II/1, p. 361, n. 229; II/2, p. 233.



Dapoi che la mia sorte adversa e dura  
non vòl che teco cum il corpo io stia,  
mandoti, Timotheo, l'effigie mia,  
simile a quella che mi fe' Natura.

Ma perché è cosa muta la pictura,  
mi son sforzato trovar modo e via  
di far che al vero più propinqua sia,  
agiongendo la voce a la figura;

alligato ho cum lei certi fragmenti  
che per Flavia già scrissi suspirando,  
aciò me vedi e che parlar me senti.

Sì che di questo don che hora ti mando  
prego, Timotheo mio, tu te contenti  
sin ch'io ritorno a te, che non scio quando<sup>512</sup>

Come i ritratti di Erasmo da Rotterdam e Pierre Gilles inviati a Thomas More, il Tebaldeo invia un suo ritratto all'amico, in modo che questi possa giovare sempre della sua presenza, essendo i due, da una «sorte adversa», costretti a stare lontani. Tuttavia, poiché la pittura è muta, egli si è ingegnato in tutti i modi nel tentativo di sanare questa difficoltà, e a tal fine gli allaga «certi fragmenti» (componenti poetici), che egli ha scritto per la sua Flavia, affinché potesse vederlo e sentirlo parlare.

Sonetti scritti per accompagnare un'effigie, di cui i componenti divengono «sanzione di un ricordo, didascalia di un ritratto o voce nascosta dell'immagine riflessa»<sup>513</sup>, sono i cosiddetti *Sonetti del specchio*: «Ecco la bella fronte, e 'l dolce nodo» e «Quando il tempo che 'l ciel con gli anni gira», entrambi composti da Baldassar Castiglione per un ritratto di mano di Raffaello, secondo Vittorio Cian di Elisabetta Gonzaga<sup>514</sup>, che egli custodiva gelosamente, celato dietro uno specchio. A raccontare la storia del ritrovamento dei versi è il biografo del poeta Antonio Beffa Negrini (1606):

altra volta altri suoi sonetti fece il conte coi medesimi spiriti del primo e per avventura per la medesima cagione di un amor troppo alto e troppo sublime, i quali con un ritratto di bellissima e principalissima Signora, di mano di Rafael Sanzio da Urbino pose dietro ad un grande e bellissimo specchio, che si poteva aprire e chiudere da chi sapeva l'artificio; dove, scritti di sua mano dell'anno 1517, furono ritrovati nel 1560 dalla contessa Caterina Mandella, che fu poi sua nuora, nel far rinovar la logora cassa dello specchio e tergere la luce di quello<sup>515</sup>

---

<sup>512</sup> Ivi: II/1, p. 250, n. 119; II/2, pp. 142-143.

<sup>513</sup> FEDERICA PICH in L. BOLZONI, *Poesia e Ritratto*, cit., p. 222.

<sup>514</sup> Si vedano a proposito: VITTORIO CIAN, *Nel mondo di Baldassar Castiglione*, «Archivio storico lombardo», VII, 1942, pp. 3-97; ID., *Un trionfo illustre dell'amor platonico in pieno Rinascimento*, «Convivium», I, 1952, pp. 52-66.

<sup>515</sup> ANTONIO BEFFA NEGRINI, *Elogi storici di alcuni personaggi della famiglia Castigliona*, Mantova, Osanna, 1606, in V. CIAN, *Nel mondo di Baldassar Castiglione*, cit., p. 21.

Tali sonetti, per la stretta relazione che lega il testo all'immagine, sono particolarmente indicativi:

Ecco la bella fronte, e 'l dolce nodo,  
gli occhi, i labri formati in Paradiso,  
e 'l mento dolcemente in sé diviso  
per man d'Amor composto, e in dolce modo.

O vivo mio bel sol, perché non odo  
le soavi parole, e 'l dolce riso  
sì come chiaro veggio il sacro viso,  
per cui sempre pur piango, e mai non godo?

E voi cari, beati, et dolci lumi  
per far gli oscuri miei giorni più chiari  
passato havete tanti monti, e fiumi.

Hor qui nel duro essiglio in pianti amari,  
sostinete, ch'ardendo, i' me consumi,  
ver' di me più che mai scarsi et avari

Quando il tempo che 'l ciel con gli anni  
gira,  
havrà distrutto questo fragil legno,  
com'hor qualche marmoreo antico segno  
Roma tra tue roine ogn'huom ammira;  
verran quei, dove ancor' qui vita non  
spira,  
a contemplar l'espressa in bel disegno  
beltà divina da l'humano ingegno,  
onde alcun havrà invidia a c'hor sospira.

Altri, a cui nota sia vostra sembianza,  
e di mia mano insieme in altro loco  
vostro valor, e 'l mio martir depinto;  
quest'è certo diran quel chiaro fuoco,  
ch'acceso da desio più che speranza  
nel cuor del Castiglion mai non fia estinto<sup>516</sup>

Il rapporto di Castiglione con l'immagine dipinta è forse tra le più all'avanguardia tra i poeti suoi contemporanei, come si vedrà nell'*Elegia qua fingit Hippolyten suam ad se ipsum scribentem*, e se nei componimenti non sono menzionati né il pittore né la donna effigiata, manca quella vena polemica nei confronti del ritratto, che connota di solito i versi di questo genere. Anzi il poeta si dimostra disposto, ad una data precoce, se è vero che i sonetti furono composti tra il 1513 e il 1519, a sperare nella durevolezza dell'opera pittorica. Così, come le rovine romane nel presente, la bellezza della donna, «espressa in bel disegno...da l'humano ingegno», potrà essere oggetto dell'ammirazione degli uomini, che comprenderanno e invidieranno il sospirare del poeta. In questa circostanza è il meccanismo dello specchio a innescare un gioco che, possibile per i posteri, è a quel dato momento appannaggio esclusivo di Castiglione. Come già proposto da Maier<sup>517</sup>, e recentemente ricordato dalla Bolzoni<sup>518</sup>, il «fragil legno» che un giorno sarà distrutto dal tempo non può essere quello del dipinto – in tal caso la contemplazione del disegno non sarebbe possibile – ma dovrà verosimilmente essere quello della cornice dello specchio, che, una volta deteriorata dallo scorrere del tempo svelerà il dipinto custodito al suo interno. Coloro che non conoscono la donna e i versi del poeta,

<sup>516</sup> BALDASSAR CASTIGLIONE, *Rime e giochi di corte*, a cura di Fantano Michela, Canneto sull'Oglio, Eurograf, 2004, pp. 21-22, n. XIV-XV. Si vedano inoltre: J. CRANSTON, *The poetics of portraiture*, cit., pp. 163-167; F. PICH, *I poeti davanti al ritratto*, cit., pp. 182-185.

<sup>517</sup> «Il Cortegiano» con una scelta delle opere minori, a cura di Bruno Maier, Torino, UTET, 1955, p. 591.

<sup>518</sup> L. BOLZONI, *Il cuore di cristallo*, cit. pp. 209-231; ID., *Poesia e Ritratto*, cit., pp. 58-64, 221-226.

vedranno la bellezza dell'effigiata e invidieranno colui che ha sospirato per lei, come sostenuto nelle due quartine, «altri», al contrario, a cui è nota la «sembianza» della donna, oltre che il suo valore e le sofferenze d'amore che il Castiglione esprime nei suoi versi, nell'immediato procederanno alla sua assimilazione con la donna amata dal poeta.

Pittura e poesia, insieme, in un futuro che ormai sembra scontato per entrambe, concorrono insieme a mostrare la donna e allo stesso tempo a svelare il suo rapporto con il poeta, la storia di un amore verosimilmente non corrisposto ma coltivato con insistenza da Castiglione. Questo gioco prevede tuttavia, non solo lo scorrere del tempo, ma anche l'assenza del poeta, che inventore del meccanismo, meditato al fine di celare un amore impossibile, ne è allo stesso tempo custode geloso. È quindi da considerare l'ipotesi che l'espressione «fragil legno» possa riferirsi a Castiglione stesso, la cui sola morte potrà permettere il disvelarsi del segreto. Il «fragil legno» è quello dell'uomo concepito come nave in balia della vita, oltre che del mare agitato di un amore non corrisposto, tema che plasma i componimenti «Chi è fermato di menar sua vita»<sup>519</sup> e «Passa la nave mia colmo d'oblio»<sup>520</sup> di Petrarca, e, tra i tanti, rielaborato anche da Michelangelo nel noto sonetto «Giunto è già 'l corso della vita mia»<sup>521</sup>.

Tra la fine del Quattro e l'inizio del Cinquecento, gli esiti del ritratto in termini di evocazione dell'effigiato divengono così eccezionali da condurre i poeti a spingersi sempre più al di là dei tradizionali confini tra le due arti. Così avviene per esempio nel caso di

---

<sup>519</sup> F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., pp. 410-414, n. LXXX («Chi è fermato di menar sua vita/ su per l'onde fallaci et per gli scogli/ scevro da morte con un picciol legno,/ non po' molto lontan esser dal fine:/ però sarebbe da ritrarsi in porto/ mentre al governo ancor crede la vela./ L'aura soave a cui governo et vela/ commisi entrando a l'amorosa vita/ et sperando venire a miglior porto./ poi mi condusse in più di mille scogli;/ et le cagion' del mio doglioso fine/ non pur d'intorno avea, ma dentro al legno./ Chiuso gran tempo in questo cieco legno/ errai, senza levar occhio a la vela/ ch'anzi al mio di mi trasportava al fine:/ poi piacque a lui che mi produsse in vita/ chiamarme tanto indietro da li scogli/ ch'almen da lunge m'apparisse il porto./ Come lume di notte in alcun porto/ vide mai d'alto mar nave né legno/ se non gliel tolse o tempestate o scogli,/ così di su da la gomfiata vela/ vid'io le 'nsegne di quell'altra vita,/ et allor sospirai verso' l mio fine./ Non perch'io sia sicuro anchor del fine:/ ché volendo col giorno esser a porto/ è gran viaggio in così poca vita;/ poi temo, ché mi veggio in fraile legno,/ et più che non vorrei piena la vela/ del vento mi pinse in questi scogli./ S'io èsca vivo de' dubbiosi scogli,/ et arrive il mio essilio ad un bel fine,/ ch'i' sarei vago di voltar la vela,/ et l'anchore gittar in qualche porto!/ Se non ch'i' ardo come acceso legno,/ sì m'è duro a l'assar l'usata vita./ Signor de la mia fine et de la vita,/ prima ch'i' fiacchi il legno tra li scogli,/ drizza a buon porto l'affannata vela»).

<sup>520</sup> F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., pp. 820-823, n. CLXXXIX («Passa la mia nave colma d'oblio/ per aspro mare, a mezza notte il verno,/ enfra Scilla et Caribdi; et al governo/ siede 'l signore, anzi 'l nimico mio./ A ciascun remo un penser pronto et rio/ che la tempesta e 'l fin par ch'abbi a scherno;/ la vel rompe un vento humido eterno/ di sospir', di speranze et di desio./ Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni/ bagna et rallenta le già stanche sarte,/ che son d'error con ignorantia attorto./ Celansi i duo mei dolci usati segni;/ morta fra l'onde è la ragion et l'arte,/ tal ch'incomincio a desperar del porto»).

<sup>521</sup> MICHELANGELO, *Rime*, introduzione, note e commento a cura di Stella Fanelli, prefazione di Cristina Montagnini, Milano, Garzanti, 2006, pp. 177-178, n.87 («Giunto è già 'l corso della vita mia/ con tempestoso mar, per fragil barca,/ al comun porto, ov'a render si varca/ conto e ragion d'ogni opra trista e pia./ Onde l'affettuosa fantasia/ che l'arte mi fece idol e monarca,/ conosco or ben com'era d'error carca,/ e quel c'a mal suo grado ogn'uom desia./ Gli amorosi pensier, già vani e lieti,/ che fien or, s'a duo morte m'avvicino?/D'una so 'l certo, e l'altra mi minaccia./ Né pinger né scolpir fie più che quieti/ l'anima, volta a quell'amor divino/ c'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia»).

Leonardo, in uno dei componimenti dedicatigli da Enea Irpino, sembra a proposito di un ritratto di Costanza d'Avalos realizzato a Roma dal pittore:

È questa quella humana e vera forma,  
ch'a' tempi nostri tra mortai si cole?  
È questa quella fronte ampia, ch'al sole  
d'un chiaro lume aperto si conforma?

Questa è la Madonna viva, exempio et norma  
di chi celeste aspetto finger vole;  
questa è la bella bocca, onde parole  
Amor sì dolce et sì soavi forma.

Questi son gli occhi colmi d'alto zelo;  
questo è 'l bel collo e 'l petto, ove già finse  
la propria immensa sua bellezza il cielo.

Quel bon pittor egregio, che dipinse  
tanta beltà sotto il pudico velo,  
superò l'arte, et se medesimo vinse<sup>522</sup>

L'obiettivo principale dei versi è l'elogio della donna, ma, seppure ristretti ad una sola terzina, significative sono anche le parole rivolte al pittore. Non solo il poeta afferma di ritrovare nell'immagine parte per parte la bellezza infusa alla donna dal cielo, ma loda Leonardo per essersi superato, considerando il dipinto il suo massimo apice, al di là del quale non intravede ulteriori possibilità di miglioramento. Nessun riferimento è fatto al problema della durata dell'opera, alla sua sconfitta rispetto alla natura, alla questione dell'interiorità. Sebbene il ritratto descritto non favelli, importante è, inoltre, l'elogio rivolto a Leonardo da Bernardo Bellincioni a proposito di un'effigie di Cecilia Gallerani, che si è verosimilmente supposto possa essere quello di Cracovia:

– Di che te adiri, a chi invidia hai, natura?  
– Al Vinci che ha ritratto una tua stella,  
Cecilia sì bellissima hoggi è quella  
ch a' suoi begli ochi el sol par umbra oscura.

– L'honor è tuo, se ben con sua pictura  
la fa par che ascolti et non favella.  
Pensa, quanto sarà più viva et bella,  
più a te fia gloria in ogni età futura.

Ringratiar dunque Ludovico or poi  
et l'ingegno et la man di Leonardo,  
che a' posterì di lei voglion far parte.

Chi lei vedrà, così ben che sia tardo  
vederla viva, dirà: «Basti a noi

---

<sup>522</sup> L. BOLZONI, *Poesia e Ritratto*, cit., pp. 183-185: 184-185. Su Enea Irpino: FIAMMETTA CIRILLI, *Irpino, Enea*, in DBI, LXII, Roma, Treccani, 2004, pp. 608-609.

comprender or quel ch'è natura et arte»<sup>523</sup>

Nei versi di Bellincioni il dialogo è con la natura, alla quale il poeta si rivolge, nel tentativo di mitigare l'invidia in lei suscitata da Leonardo, che ha rappresentato la bellezza di Cecilia. Tanto difatti Cecilia sarà bella nel ritratto, tanto potrà la natura vantarsi della sua bellezza, nel tempo presente e, grazie a Ludovico e all'ingegno e alla mano di Leonardo, nei giorni a venire, poiché il ritratto ne consegnerà il valore ai posteri. Questi ultimi, seppure non potranno vederla viva, potranno tuttavia, attraverso il ritratto, constatare l'eccellenza della natura e dell'arte, entrambe riconciliate nell'effigie.

Nell'*Elegia* latina composta da Baldassar Castiglione nel 1519, fingendo una lettera inviatagli dalla moglie Ippolita Torelli, il ritratto del letterato, di mano di Raffaello<sup>524</sup>, è vero e proprio sostituto dell'assente, fino ad animarsi e quasi a interagire con la donna:

Sola tuos vultus referens, Raphaëlis imago  
picta manu curas allevat usque meas.  
Huic ego delicias facio, arrideoque, iocorque;  
alloquor et, tamquam reddere verba queat,  
assensu nutuque mihi saepe illa videtur  
dicere velle aliquid et tua verba loqui;  
agnoscit, balboque patrem puer ore salutat:  
hoc solor longos decipioque dies

[Soltanto il tuo ritratto, dipinto dalla mano di Raffaello, ripresentandomi la tua immagine, allevia al contrario le mie pene. Di fronte ad esso io scherzo, poi gli sorrido, lo motteggio; gli parlo e, come se potesse rispondermi, spesso mi sembra che con un cenno o un segno di approvazione voglia dire qualcosa, rispondermi con le tue stesse parole; il piccino riconosce l'immagine del padre e gli fa festa balbettando; così mi consolo ed inganno il trascorrere di lunghe giornate]<sup>525</sup>

Il ritratto non è reale e Ippolita è consapevole di questo («come se potesse rispondermi»), ma la sua vivezza spinge la donna ad attuare, per sopportare la lontananza dal marito, una sorta di sostituzione: Ippolita parla con il ritratto, scherza con esso, gli sorride e lo apostrofa, in alcuni momenti percependo la sensazione che questo interagisca con lei<sup>526</sup>. Non c'è, in

---

<sup>523</sup> L. BOLZONI, *Poesia e Ritratto*, cit., pp. 186-188: 187-188. Su Bernardo Bellincioni: RICCARDO SCRIVANO, *Bellincioni, Bernardo*, in DBI, VII, Roma, Treccani, 1965, pp. 687-689.

<sup>524</sup> Si veda JÜRIG MEYER ZUR CAPELLEN, *Raphael. A critical catalogue of his paintings*, III, Landshot, Arcos, 2008, pp. 120-126. Ancora fondamentale è lo studio dedicato al dipinto da Shearman: J.K.G. SHEARMAN, *Le portrait de Baldassare Castiglione par Raphaël*, «Le Revue du Louvre et des Musées de France», XXIX, 1979, pp. 261-270, ora in J.K.G. SHEARMAN, *Funzione e illusione. Raffaello, Pontormo, Correggio*, a cura di Alessandro Nova, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 99-113.

<sup>525</sup> *Antologia della poesia italiana. Cinquecento*, a cura di Cesare Segre e Carlo Ossola, Torino, Einaudi, 1997, pp. 202-207: 203-204, vv. 27-34.

<sup>526</sup> Come Ricordato da Federica Pich, Castiglione evoca nei versi un noto brano ovidiano, tratto dalle *Heroides*, nel quale Laodamia, costretta a staccarsi da Protesilao, in partenza per la guerra di Troia, proprio un rapporto di questa intimità crea con l'immagine di cera del suo amato, con la quale scambia tenerezze e abbracci. F. PICH, *I*

Castiglione, una vena polemica nel sottolineare la mancanza di voce nel ritratto, c'è invece ammirazione per il contributo dell'opera nel rendere meno dolorosa la sua assenza alla moglie. Il tono dei versi è dolce e familiare, a tratti commovente nell'immagine del figlio che fa le feste al quadro, riconoscendovi il padre, e gli si volge balbettando. Immagine che richiama alla mente un passo leonardesco del *Trattato della pittura*, nel quale il pittore presenta come uno dei più significativi punti di forza della pittura rispetto alla poesia, propria la sua immediatezza nella comunicazione, la possibilità di essere comprensibile per tutti senza bisogno di intermediatori:

Quella scientia è più utile della quale il suo frutto è più comunicabile, e così, per contrario, è meno utile quella ch'è meno comunicabile. La pittura ha il suo fine comunicabile a tutte le generationi dell'universo perché il suo fine è subietto della virtu vissiva, e non passa per l'orecchio al senso comune col medesimo modo che vi passa per il vedere. Adunque, questa non ha bisogno de interpreti de diverse lingue come hanno le lettere, e subito ha soddisfatto alla humana spetie, non altrimenti che si facciano le cose prodotte dalla natura; e nonché alla spetie humana, ma alli altri animali, come s'è manifestato in una pittura immitata da uno padre de famiglia, alla quale faceva carezze li piccioli figlioli che anchora erano nelle faccie, e similmente il cane e gatta della medesima casa. Ch'era cosa maravigliosa a considerare tale spettacolo!<sup>527</sup>

La pittura parla agli uomini, come ai bambini e agli animali, questi ultimi accumulati proprio per l'assenza di quell'anima razionale che non permette loro di scernere la realtà dalla finzione e le cui reazioni possono quindi meglio attestare quanto la pittura può approssimarsi alla natura. È un *topos* questo, chiaramente di matrice classica, che ritorna più volte in Plinio. Tra i tanti, si pensi al cavallo dipinto da Apelle per una competizione tra artisti e che il pittore, che nel frattempo si era accorto della parzialità della giuria, volle fosse giudicato da un cavallo in carne e ossa, che nitrì al cospetto del suo dipinto<sup>528</sup>.

Per Raffaello, anche il conservatore Tebaldeo è costretto a fare qualche concessione, nei versi composti a proposito del ritratto donatagli dal Sanzio:

Se nel scriver a me fosse concessa  
la eccellenza che a voi ne la pittura,

---

*poeti davanti al ritratto*, cit., p. 18. Si veda PUBLIO OVIDIO NASONE, *Epistulae Heroidum*, in ID., *Opere*, a cura di Adriana Della Casa, I, Torino, UTET, 1982, pp. 344-345, 13, vv. 344-345 («Tuttavia mentre tu, soldato, porterai le armi in un mondo lontano, ho una immagine in cera che mi ricorda la tua fisionomia: a lei rivolgo le mie tenerezze, a lei parole che sono dovute a te e quella riceve i miei abbracci. Credimi, l'immagine è più che non sembra: aggiungi alla cera la voce, avrai Protesilao. Io la guardo e la tengo sul seno al posto del vero sposo e mi lamento con lei, come se potesse rispondermi»).

<sup>527</sup> Leonardo da Vinci's *Paragone*, cit., pp. 184-186, paragrafo 7.

<sup>528</sup> G.S. PLINIO, *Storia naturale*, cit., V, XXXV, 36, p. 393-395 («C'è, o c'è stato, un cavallo dipinto per una gara in cui egli sparse appello contro il giudizio degli uomini ricorrendo a quello dei muti quadrupedi. Essendosi infatti accorto che i rivali stavano vincendo per corruzione dei giudici, fatti venire i cavalli, mostrò loro le pitture dei singoli partecipanti: essi nitrirono solo dinanzi al cavallo di Apelle e ciò avvenne sempre anche in seguito, tanto che questo procedimento apparve una controprova del valore dell'arte»).

non, Raphael, da me vostra figura  
men che da voi la mia vedreste expressa,  
ma più vivace assai, perché è sommessa  
vostra arte a gli anni; vive la scrittura  
di tanti antichi ancor: qual opra dura  
di Zeusi o Apelle? Ognuna ha il tempo oppressa.

Ma raro è chi ben scriva, e resta extinto,  
se chiaro inchiostro no 'l consacra e honora,  
il descritto più presto assai che il pinto.

Pur io dirò, viva il mio verso o mora,  
che non in pinger sol avete vinto  
la man di Zeusi, ma in donar anchora<sup>529</sup>

Tebaldeo elogia il pittore, definendolo superiore a Zeusi nel dipingere e nel «donar» – verosimilmente il ritratto era stato un regalo del pittore – ribadendo, come in altri suoi versi, che tuttavia le opere degli artisti sono destinate a perire, al contrario di quelle dei poeti, come dimostrano i testi antichi pervenuti. Nonostante ciò, per la prima volta Tebaldeo fa una concessione ad un pittore, i buoni scrittori sono rari, e i loro testi, sono destinate a perire assai prima del «pinto», se uno scrittore di migliore qualità non li onora all'interno delle proprie opere. Non meno rilevante, infine, che il poeta nella prima quartina si definisca come scrittore meno eccellente di Raffaello quale pittore.

Se per Leonardo è quindi possibile eternare in un'opera pittorica l'effigiata (Bellincioni) e per Raffaello imitare così tanto la natura da convincere il riguardante a interagire con il ritratto (Castiglione), così per Tiziano, sembra, almeno in alcune circostanze, poter mostrare l'interiorità, oltre che l'esteriorità del personaggio rappresentato. È questo il caso dei sonetti scritti da Giovanni Della Casa per il ritratto di Elisabetta Quirini, i numeri XXXIII e XXXIV delle sue *Rime*, i quali, come suggerisce la Bolzoni<sup>530</sup>, dimostrano se non un attraversamento del confine, una significativa tensione del canone:

Ben veggo io, Tiziano, in forme nove  
l'idolo mio, che i begli occhi apre e gira  
in vostre vive carte, e parla e spira  
veracemente e i dolci membri move;  
e piacemi che 'l cor doppio ritrove  
il suo conforto, ove talor sospira,  
e, mentre che l'un volto e l'altro mira,  
brama il vero trovar, né sa ben dove.

Son queste, Amor, le vaghe trecce bionde,  
tra fresche rose e puro latte sparte,  
ch'i' prender bramo, e far vendetta in parte  
de le piaghe ch'i' porto aspre e profonde?  
È questo quel bel ciglio, in cui s'asconde  
chi le mie voglie, comi'ei vuol, comparte?  
Son questi gli occhi onde 'l tuo stral si parte?  
(Né con tal forza uscir potrebbe altronde)

<sup>529</sup> A. TEBALDEO, *Rime*, cit., III/1, p. 439, n. 458. Si vedano per il dipinto: J. MEYER ZUR CAPELLEN, *Raphael*, cit., III, pp. 127-129; J. K. G. SHEARMAN, *Ritratti e poeti*, in *Arte e spettatore nel Rinascimento*, cit., pp. 116-117.

<sup>530</sup> L. BOLZONI, *Poesia e Ritratto*, cit., p.20.

Ma io come potrò l'interna parte  
formar già mai di questa altera imago,  
oscuro fabro a sì chiara opra eletto?

Tu Febo, poi ch'Amor men rende vago,  
reggi il mio stil, che tanto alto subietto  
fia somma gloria a la tua nobil arte

Deh chi 'l bel volto in breve carta ha  
chiuso?

(Cui lo mio stil ritrarre indarno prova:  
né in ciò me sol, ma l'arte insieme, accuso).

Stiamo a veder la meraviglia nova,  
che 'n Adria il mar produce, e l'antico uso  
di partorir celesti dee rinova<sup>531</sup>

Il ritratto di Tiziano, come il precedente di Raffaello, sembra vivo: il pittore ha dato una nuova vita alla donna («forme nove») attraverso l'effigie, che apre e gira gli occhi, parla e respira, si muove. Immagine nella quale il pittore trova conforto alla distanza dell'amata, sebbene tale consolazione sia poi momentanea e il ritratto riaccenda nel poeta il desiderio di ritrovare il «vero» modello, ispiratore dei suoi versi. Il suo intervento appare qui, a completamento di quello del pittore, destinato a rappresentare, con presupposti che dimostrano un poeta disilluso in questo senso, la parte interna della donna. L'invocazione è allora, nell'ultima terzina, ad Apollo, il cui aiuto ritiene ora necessario tale è l'altezza del modello. Aiuto, che nella prima terzina del secondo componimento, si dimostra tuttavia insufficiente: il poeta ha fallito nel suo compito ma la sua disfatta non è personale, è dell'intera poesia («l'arte insieme, accuso»), dei suoi stessi strumenti d'espressione, insufficienti a portare a termine l'arduo compito.

Oltre, si spinge, invece Bernardino Tomitano, nel sonetto «Forma celeste, immagine mia pura», dedicato al ritratto della donna amata, della quale non è suggerita l'identità, sempre eseguito da Tiziano:

Forma celeste, imagine mia pura,  
che sei del mio bel sol verace esempio  
e di quel volto, ond'io mi pasco ed ampio  
di speme incerta, e d'amorosa cura,

qual diede a lei somma beltà Natura  
e l'alta cortesia, ch'ogn'aspro scempio  
del cor mi leva, tal in te contempio,  
bellezza e cortesia, che 'l cor mi fura.

Credo che 'l mio Tizian dal cielo tolse  
l'alto concetto, onde quell'alma finse,  
che scorgere non potea con mortal lume:

ché non pur gli occhi, che 'l bel viso dipinse,  
ma quanto in lei Natura e grazia accolse,  
onestà, leggiadria, senno e costume<sup>532</sup>

<sup>531</sup> GIOVANNI DELLA CASA, *Rime*, a cura di Stefano Carrai, Torino, Einaudi, 2003, pp. 97-104.

<sup>532</sup> L. BOLZONI, *Poesia e ritratto*, cit., pp. 22, 107-109:109.



Come il Simone di Petrarca, o il Bronzino di Anton Francesco Grazzini, Tiziano è stato in cielo, dove ha potuto cogliere l'essenza della donna. L'immagine dell'amata, è per Tomitano, un ritratto d'esteriorità e interiorità («alma finse»), di lei non sono mostrati solo gli occhi o il «bel viso», ma quanto, dentro di lei («in lei»), raccolsero la natura e la grazia: l'onesta, la leggiadria, il senno e il costume.

Un ritratto di interiorità, del suo amato Collatino di Collato, è poi quello che Gaspara Stampa chiede agli artisti, in versi immaginifici, nei quali la riflessione su un dipinto da realizzare – diversamente dai sonetti inviati da Varchi a Bronzino, qui la “commissione” del ritratto sembra essere esclusivamente un gioco poetico – è strumento per palesare l'amore della donna verso il suo «conte». Un gioco che conduce Gaspara a immaginare nel dettaglio, con vere e proprie disposizioni iconografiche, la composizione di tale ritratto:

Voi, che 'n marmi, in colori, in bronzo, in  
cera  
imitate e vincete la natura,  
formando questa e quell'altra figura,  
che poi somigli a la sua forma vera,  
venite tutti in graziosa schiera  
a formar la più bella creatura,  
che facesse giamai la prima cura,  
poi che con le sue man fe' la primiera.

Ritraggete il mio conte, e siavi a mente  
qual è dentro ritrarlo, e qual è fore;  
sì che a tanta opra non manchi niente.

Fategli solamente doppio il core,  
come vedrete ch'egli ha veramente  
il suo e 'l mio, che gli ha donato Amore

Ritraggete poi me da l'altra parte,  
come vedrete ch'io sono in effetto:  
viva senz'alma e senza cor nel petto  
per miracol d'Amor raro e nov'arte;  
quasi nave che vada senza sarte,  
senza timon, senza vele e trinchetto,  
mirando sempre al lume benedetto  
de la sua tramontana, ovunque parte.

Ed avertite che sia 'l mio sembante  
da la parte sinistra afflito e mesto,  
e da la destra allegro e trionfante:

il mio stato felice vuol dir questo,  
or che mi trovo il mio signor davante;  
quello, il timor che sarà d'altra presto<sup>533</sup>

Nel primo sonetto la poetessa chiama a raccolta tutti gli artisti, pittori e scultori, al fine di realizzare un'immagine del suo amato, tenendo a precisare, con l'incisivo «sievi a mente», che questo deve essere un ritratto completo, in nulla manchevole: deve presentare l'effigiato sia com'è «fora», sia com'è «dentro». La fiducia nelle possibilità delle arti in questi termini di rappresentazione è espressa a partire dalla prima quartina, nella quale gli artisti invocati, imitano e vincono la natura, poichè nel formare le figure si impegnano a realizzare la «vera forma» degli effigiati. Un ritratto insieme mimetico, nei primi versi, e immaginifico, nella

---

<sup>533</sup> STEFANO BIANCHI, *Poetesse del Cinquecento*, con uno scritto di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 2003, pp. 127-163: 139-140, nn. X, XI. Si veda inoltre: L. BOLZONI, *Poesia e ritratto*, cit., pp. 17-19, 99-106.

seconda terzina, con l'uomo che deve essere rappresentato con due cuori, il suo e quello della poetessa, che la donna gli ha donato come pegno d'amore.

Nel secondo sonetto, l'immagine si amplia ulteriormente, al dittico poetico si associa quello del doppio ritratto: la poetessa richiede, per accompagnare quello del suo amato, una propria effigie, che la presenti priva del suo cuore, poiché donato all'uomo e senza il quale si sente come una nave senza timone. Le indicazioni sono nuovamente perentorie in quel «ed avertite», a cui seguono le istruzioni di come intende essere ritratta: la parte destra dovrà essere allegra, felice di trovarsi davanti il ritratto del suo «signore», la parte sinistra al contrario mesta, ad esprimere il timore concreto della perdita dell'amato, che presto potrebbe essere da un'altra donna. L'immagine creata, puramente letteraria, rimanda ad una sempre maggiore fiducia da parte dei poeti nelle arti, ad una contaminazione significativa, che in Gaspara, fonde ormai il piano dell'anima con quello del corpo, quello della poesia con quello della pittura, in un ritratto, che, nella sua manifestazione materiale ed esteriore, deve tuttavia rispondere precisamente alla condizione emotiva e ai pensieri degli effigiati. Il risultato è un'opera non realistica, che si potrebbe figurare, come indicato da Federica Pich, quale ritratto emblematico, o anamorfico, o «doppio»<sup>534</sup>.

I sonetti sui ritratti mostrano un continuo rimodellarsi dei rapporti tra pittori e poeti che, sebbene, in casi specifici come quello di Baldassar Castiglione, Gaspara Stampa o anche, in parte, di Giovanni Della Casa, vedono una maggiore disponibilità a riconoscere alla pittura possibilità espressive nuove, prima di esclusiva pertinenza della poesia, confermano tuttavia il difficile dialogo tra le parti. I poeti continuano, sembra ormai chiaro al fine di preservare anche il proprio *status* sociale, a ribadire i punti cardine sui quali sostenevano l'inferiorità della pittura, in particolare del genere del ritratto, sostanzialmente tre: l'impossibilità per le arti figurative di andare oltre l'esteriorità e di rappresentare il «di dentro»; la promessa di una fama per gli effigiati, poi contraddetta nei fatti dalla facile corruttibilità dei loro mezzi d'espressione; il confronto, nonostante gli elogi, perdente con la natura, perché gli effigiati paiono vivi e non lo sono, non parlano, in questo più che alla vita si accostano alla morte.

Istanze che tutte insieme si ritrovano nell'*Inchiesta* condotta da Benedetto Varchi nel 1546, che non poco risente dell'influenza delle idee sulle arti diffuse dai letterati sinora menzionati e soprattutto di quelle di Pietro Bembo, di cui Varchi fu tra i più fedeli amici e sostenitori. Idee che il letterato ripropone ulteriormente, nella Firenze degli anni Cinquanta del Cinquecento, in occasione dell'esecuzione del *Ritratto di Laura Battiferri*; dipinto di mano di Bronzino che sin da subito dovette colpire gli amici poeti della cerchia del pittore, che all'opera dedicano un

---

<sup>534</sup> F. PICH in L. BOLZONI, *Poesia e Ritratto*, cit., p. 102.

gruppo cospicuo di versi, in occasione dei quali tornano a riflettere sul rapporto tra ritratto pittorico e ritratto poetico. Versi che in alcuni casi – ci riferiamo al «Così nel volto rilucente, e vago» (LXXXV) della Battiferri e a «Angelo esser devea, se non che 'n vano» (LXXX) del Grazzini – costituiscono straordinari attestati di stima nei riguardi dell'operato dell'artista e che paiono attribuire all'immagine la possibilità di superare i suoi limiti per suggerire l'interiorità dell'effigiato. Fanno eccezione i sonetti inviati da Benedetto Varchi e Gherardo Spini, i quali, nonostante le lodi eccelse tessute dell'artista, approfittano dell'occasione offerta dal ritratto per tonare ad esprimere il loro pensiero sulla superiorità della poesia sulla pittura.

Tale gruppo di componimenti è inaugurato dal sonetto «Se quell'honesto ardor, che 'n voi s'interna» (LXXVII), inviato dal pittore a Varchi:

Se quell'honesto ardor, che 'n voi s'interna  
Per dare a i primi due la gloria, e 'l vanto  
Scaldi non men, la bell'Alma, che quanto  
Voi lei, se stessa, e voi con seco, eterna,  
    Hor, che nel volto, ov' il bel, che s'interna  
Riluce, e quel cortese, eletto, e santo  
Ricetto di virtute, Animo tanto  
M'affiso; e bramo, ch' ogni età lo scerna;  
    Acciò che 'l Mondo, c'honorarla sempre  
Dee, pel suo chiaro stil, più, ch'altra mai,  
Scorga, o che spero? ancor l'alta sembianza;  
    Pregate, o VARCHI, Amor, che 'l divin tempore  
Raggio, che v'arde, ond'io, che tanto osai  
Cieco non caggia, in mezzo alla Speranza

Centro dell'attenzione del pittore più che l'effigie della poetessa, sono le sue virtù. Il dipinto non è stato condotto a termine e Bronzino pare riferirsi alle ore di posa, durante le quali osservava attentamente il volto della Battiferri, nel tentativo arduo di coglierne le sembianze. Il compito è tanto più complesso quanto più alto è l'obiettivo che il pittore si propone; non è solo il volto, difatti, che egli intende rappresentare quanto il «bello interiore» e il suo «animo cortese», ricco di virtù. Qualità interiori che, secondo il pittore, traspaiono dal viso della donna. Lo scopo è di conseguenza superare i limiti dell'immagine per cogliere l'interiorità della poetessa, in un contesto in cui forma e sostanza coincidono e la prima diviene mezzo per l'espressione della seconda. Finalità di simile sforzo è eternare la sua «alta sembianza», riferita all'essere nella sua interezza, affinché tutto il mondo possa conoscerla e lodarla in ogni età, oltre che per la sua poesia, per le sue virtù interiori. La pittura può quindi, secondo il pittore, coniugare forma e sostanza, creando un'immagine da consegnare ai posteri, la cui caducità non è contemplata in alcun modo. L'invito rivolto a Varchi, è quindi di pregare

Amore, affinché possa moderare questi raggi di virtù che le traspaiono dal volto, in modo tale che egli possa osservarla senza esserne accecato.

Segue al sonetto appena esaminato, «Tale ha virtute insé l'Alma mia terna» (LXXVIII), che, come indicato dalla rubrica, Bronzino compone come risposta al suo componimento, facendolo in nome di Varchi:

Tale ha virtute insé l'Alma mia terna  
Fiamma, che m'arde a le due prime accanto,  
Che terza ardendo in me seco altrettanto  
Crescer fa l'altre, e nel mio Cor l'interna.

Grazia del terzo Ciel tre volte eterna  
Piove da gl'occhi, ond'io rinterzo il canto,  
E tal valore in me, ch'io già mi vanto  
Terzo salir da chi gl'apre, e governa:

Da lor, BRONZIN, lo stil retto, e le tempre  
Trarrete de i Color, ch'i Santi rai  
Donan Virtù, che tutte l'altre avanza;

Né, che 'l chiaro splendor l'occhio vi stempre  
Temete, ancorch'il sol vinca d'assai,  
Che dar Vita, e conforto ha per usanza

Dopo un elogio della Battiferri, terza fiamma ispiratrice del poeta – le altre due dovrebbero essere Lorenzo Lenzi e Cosimo I de' Medici – nuovamente il pittore pone l'accento sulla virtù della donna, definita «grazia del terzo ciel», che dall'interno si sprigiona all'esterno attraverso gli occhi. Proprio da questa «grazia», il poeta trae l'ispirazione per i suoi versi. Il consiglio per il pittore – che quindi Bronzino rivolge a se stesso – è di trarre il suo «stil retto» e i suoi colori proprio da questa grazia, i cui raggi conducono all'esecuzione di opere virtuose. L'artista non deve desistere di fronte alla grandiosità dell'impresa, deve penetrare tale chiarore e sfidare la luce di virtù di cui la donna splende, poiché tale luce è benefica e il suo occhio non subirà alcun danno. Da entrambi i sonetti si percepisce, come per Bronzino, pittori e poeti traggano la loro ispirazione dalla medesima grazia che è oggetto delle loro rappresentazioni e che non vi è alcuna scissione tra interiorità ed esteriorità. Bronzino mette in bocca al Varchi pensieri chiaramente non condivisi da quest'ultimo, che proprio alla luce del dualismo anima/corpo leggeva la differenza tra i poeti e i pittori. Nei sonetti di Bronzino il volto e gli occhi divengono il luogo d'espressione dell'anima, che il pittore tenta di leggere e restituire attraverso il ritratto.

Il pensiero di Varchi, in contrasto con quello del pittore, è espresso nel sonetto che subito segue i precedenti, «La vostra man chiaro BRONZINO, eterna» (LXXIX):

La vostra man chiaro BRONZINO, eterna  
Rende hor l'alta di fuor beltade, e 'l canto  
Vostro, che pari in voi puote altrettanto  
Eternerà l'alta virtute interna.

Di lei, che terza in trino ghiaccio, e 'nterna  
Fiamma mi cuoce sì, ch'io ploro, e canto,  
Né mai più dolce, e più cortese pianto  
Hebbe, o l'antica etate, o la moderna.

Ben pregarrò, che con men chiare tempore  
La viva luce de' suoi santi rai  
Costei, che sola tutte l'altre avanza,

A voi rivolga; e me poi strugga, e stempre,  
Benché, se dritto rimirasse, omai  
Da strugger poco, e da stemprar l'avanza

Nella prima quartina il poeta precisa che spetta alla poesia il compito di rappresentare l'interiorità, spingendo il pittore, dopo aver rappresentato le fattezze esteriori della donna attraverso il ritratto, di volgersi alla poesia per eternarne le virtù interiori. Il problema non sembra essere soltanto di rappresentabilità, quanto piuttosto degli strumenti cognitivi che l'artista ha a sua disposizione per rapportarsi alle grazie della donna. Se per quest'ultimo difatti, come del resto lo stesso Bronzino gli chiede, Varchi prega affinché la luce emanata dalla donna arrivi all'artista temprata e alleggerita, al contrario per sé stesso chiede gli si palesi con la sua massima forza. Il poeta sembra quindi avere la possibilità non solo di rappresentare le grazie della donna, ma anche di coglierle, al contrario del pittore, forse tradito dal suo strumento conoscitivo per eccellenza: l'occhio. Così non è nel sonetto del Grazzini, discusso in precedenza, che addirittura immagina il pittore come un angelo, che da Dio ha la possibilità di accedere alle grazie interiori della Battiferri, secondo il poeta manifestate nel dipinto.

Sempre ad una fase in cui il ritratto doveva essere in corso di esecuzione rimanda lo scambio di componimenti con Gherardo Spini, che invia al pittore «BRONZIN, quella divina imagin viva» (CVII):

BRONZIN, quella divina imagin viva  
Ch'entro al pensier mio stassi, e mai non parte  
Chi di te lei, e te chi di lei priva?  
Per ch'ambi sete in sì remota parte?

Perché la dotta man, c'hoggi ravviva  
A natura i color, l'ingegno all'arte,  
E di chi dentro alla Toscana riva  
Più terso scrive oscura anco le carte.

Tanti honor di beltà ritrar non puote  
Ch'il ciel gli diede? almen poich'il più frale  
T'have altro Clima sol di mirar tolto,

Degna ritrar lei, che vie più vale  
Con le tue pure dolci eterne note  
L'Animo, il nome, il cor, l'ingegno, e 'l volto

L'esecuzione del ritratto pare ostacolata dalla momentaneamente distanza tra Bronzino e la Battiferri. Il poeta domanda al pittore chi lo privi della presenza della poetessa, «quella divina imagin viva», non concedendo alla sua dotta mano di ritrarre la bellezza che il cielo le ha donato. Verosimilmente la Battiferri si era allontanata da Firenze per recarsi a Maiano, il cui clima, come detto, era più adatto alla sua salute. A questo difatti potrebbero riferirsi i versi 10 e 11: «poich' il più frale/ T'have altro Clima sol di mirar tolto». Ancora ribadendo la netta distinzione tra pittura e poesia, lo Spini, spinge quindi il pittore, impossibilitato a rappresentare le sembianze esteriori della poetessa, a ritrarne, in versi, l'animo, il nome, il cuore, l'ingegno e il volto.

Bronzino risponde allo Spini con il sonetto «Né l'un né l'altro stil mio frale arriva» (CVIII):

SPINI mio car, tant'alto in legno o 'n carte,  
Che di mill'una il vago adombre o scriva  
Delle di fuor sembianze, a Laura sparte;  
Come dunque di lei, che 'n terra è Diva  
Le virtù interne, ancor la minor parte,  
Ardirò folle? e Mar che non ha riva  
Tentare, ove d'ogn'altro è poca ogn'arte?  
Ben ho chi sempre e mi rassemble, e note  
Nell'Alma il vivo esempio, e chi dammi Ale  
Da volar quinci, ov'io la miro, e ascolto:  
E 'n lei, scosso del mio grave mortale,  
Scorgo quanto 'l Ciel val, quanto Amor puote  
Ma per mostrarlo, all'opre invan mi volto

Di fronte a tale modello, l'artista si dichiara incapace, sia in pittura che in poesia, di riuscire a cogliere l'interiorità della Battiferri, come anche la sua bellezza esteriore. La risposta, che ha come obiettivo primario l'elogio della donna, non sembra priva di una vena polemica da parte del pittore, il cui arretramento non può essere interpretato esclusivamente in termini di modestia. Se infatti non potrà Bronzino ritrarre le grazie della donna, con i colori o con la penna, chi potrà farlo? In particolar modo alla luce degli elogi rivoltigli dallo Spini, che nel suo componimento ne inneggia le qualità di pittore e di poeta, ritenute superiori a quelle di molti altri: «Perché la dotta man, c'hoggi ravviva/ A natura i color, l'ingegno all'arte,/ E di chi dentro alla Toscana riva/ Più terso scrive oscura anco le carte» (CVII, vv. 5-8).

Tali e tanti pregiudizi sono posti con insistenza agli artisti del Rinascimento, i quali, sempre più eruditi, possono ora direttamente avere contatto con le opere dei poeti, di cui

spesso sono i destinatari – molti dei sonetti di Aretino sono, per esempio, direttamente rivolti a Tiziano – e soppesarne le ragioni, le modalità, i termini. Indubbiamente tali pregiudizi colpiscono gli artisti e inevitabilmente influenzano l'evoluzione del ritratto, che questi conducono ad apici elevatissimi, incrementando le possibilità espressive del genere fino a varcare i limiti della pura rappresentazione esteriore, per approdare alla rappresentazione dell'interiorità, e restituire immagini a tutto tondo degli effigiati. Mire che del resto erano da sempre state al centro delle ricerche degli artisti, ma che le remore dei poeti contribuiscono a spostare sul piano della competizione tra diversi mezzi d'espressione e che spingono gli artisti a volgersi sempre più verso costruzioni arditissime, si pensi alle allegorie che appaiono sui versi delle tavole prima, sul recto poi, o ancora, come nel caso di Lorenzo Lotto, ai ritratti con emblemi<sup>535</sup>. Emblemi finalizzati ad ampliare il significato dell'immagine, perché non è solo uno stato d'animo che gli artisti vogliono suggerire, ma pensieri, identità, storie, virtù. In questo senso significative sono le osservazioni di Leonardo in proposito:

le figure degli uomini abbiano atto proprio alla loro operazione in modo che, vedendole, tu intenda quello che per loro si pensi o dica; i quali saranno bene imparati da chi imiterà i moti de' muti, i quali parlano coi i movimenti delle mani, degli occhi, delle ciglia e di tutta la persona, nel voler esprimere il concetto dell'animo loro<sup>536</sup>

e ancora dopo, riflettendo sui rischi che incorre la pittura a soffermarsi solo sull'aspetto esteriore, nel frammento intitolato *Che se le figure non esprimo la mente sono due volte morte*:

se le figure non fanno atti pronti i quali colle membra esprimono il concetto della mente loro, esse figure sono due volte morte, perché morte sono principalmente chè la pittura in sé non è viva, ma esprimitrice di cose vive senza vita, e se non le si aggiunge la vivacità dell'atto, essa rimane morta la seconda volta<sup>537</sup>

Il rischio per la pittura, se ci si dovesse fermare solo alla mera rappresentazione esteriore è di essere doppiamente morta. Pittori come Bronzino e Lotto aggiungono all'espressione degli stati d'animo la rappresentazione di tutto un mondo interiore legato all'effigiato, che attraverso oggetti "parlanti" ne presentino complessivamente la personalità. La pittura diviene un linguaggio erudito, per esempio, nel *Ritratto di Alessandro de' Medici* dipinto da Giorgio Vasari e oggi alla Galleria degli Uffizi, che utilizza un lessico specifico, come quello dei poeti

---

<sup>535</sup> Si vedano a proposito: É. POMMIER, *Il ritratto*, cit., pp. 76-79; J. POPE-HENNESSY, *The portrait*, cit., pp. 205-256.

<sup>536</sup> LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura*, a cura di Ettore Camesasca, Milano, TEA, 1995, p. 79, paragrafo 112.

<sup>537</sup> *Ivi*, pp. 187-188: 187, paragrafo 372.

polisemico, al quale non si può accedere se non si hanno le giuste chiavi di lettura, in questo caso fornite dallo stesso pittore, in una lettera inviata a Ottaviano de' Medici. I pittori, come i poeti, pretendono di imitare la natura nel suo duplice aspetto di corpo e anima.

## II. LA RISPOSTA DI BRONZINO RITRATTISTA

Come s'è visto, l'*Inchiesta* del 1546 è ulteriore strumento nelle mani di Benedetto Varchi, per ribadire il noto pregiudizio dell'inferiorità della pittura, e delle arti visive tutte, rispetto alla poesia. Pregiudizio, che già di origine classica, era tornato in auge a partire da Petrarca, soprattutto grazie alla fama raggiunta dai suoi versi e, nel caso specifico, dei due sonetti dedicati al ritratto di Laura realizzato da Simone Martini. Tali versi, che incarnarono l'imprescindibile modello di riferimento per tutta la poesia sul ritratto, nonostante gli iperbolici elogi tributati all'artista senese dal poeta, decretano la definitiva sconfitta del ritratto pittorico, che seppur sembri suggerire la vita, viva non è, e che inganna il poeta, fingendo di ascoltarlo, per poi tradirlo non fornendogli risposta: «Ma poi ch'i' vengo a ragionar co llei,/ benignamente assai par che m'ascolte,/ se risponder sapesse a' detti miei»<sup>538</sup>. È questa *in primis* una sconfitta nei confronti della natura, poiché la pittura non riesce a coglierne che gli aspetti più esteriori e formali, e allo stesso tempo anche rispetto alla poesia, che ha invece gli strumenti non solo per mostrarne la forma ma l'essenza, la parte migliore, l'interiorità.

Le ragioni di un tale recupero, come sottolineato in precedenza, non sono da ricercarsi esclusivamente nella pura emulazione dei classici o della poesia petrarchesca, quanto nella necessità dei letterati di riappropriarsi del primato culturale presso le corti, primato del quale erano stati gradualmente privati dagli artisti, che sempre più al centro dell'attenzione dei grandi committenti, rivendicavano per le arti l'emancipazione dallo stato di discipline meccaniche, anche attraverso strumenti messi a disposizione dagli stessi poeti, come la riproposizione del *topos* oraziano dell'*ut pictura poesis*. Non casualmente, come ha sottolineato Giorgio Padoan<sup>539</sup>, in questo periodo letterati quali Benedetto Varchi e Ludovico Dolce iniziano a scrivere a proposito delle arti, invadendo un campo che pur tutto il secolo precedente era stato appannaggio degli artisti, architetti *in primis*. Risultati di tali studi, non sono chiaramente delucidazioni rispetto alle arti – nulla aggiungono difatti su questioni quali

---

<sup>538</sup> F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., p. 400, n. LXXVIII, vv. 9-11.

<sup>539</sup> G. PADOAN, *'Ut pictura poesis'*, cit., p. 351.



la prospettiva, il disegno, o ancora sulla formazione dell'artista e sugli obiettivi della rappresentazione – quanto piuttosto complessi sistemi teorici, all'interno dei quali, scrivendo “filosoficamente”, l'obiettivo è ribadire una gerarchizzazione delle arti, che vede la poesia vincitrice sulla pittura e sulle arti in genere.

In questo contesto, sarà allora utile domandarsi quale fosse l'opinione di Bronzino in merito. Un Bronzino, che poeta, risponde in maniera evasiva agli “attacchi” di un Varchi che continuamente gli sottolinea le differenze tra pittori e poeti – invitandolo, dopo aver realizzato un dipinto e aver mostrato le sembianze esteriori di un personaggio, a rivolgersi alla poesia per eternarne l'interiorità – e che pittore, al contrario, pare mettere in campo mirate strategie figurative, già a partire dal *Ritratto di Lorenzo Lenzi*, al fine di permettere alla sua ritrattistica di superare i limiti insiti nell'immagine e raggiungere gli obiettivi desiderati: eternare il personaggio e mostrarne le sembianze esteriori come l'anima, il carattere, la personalità, la storia. Strategie figurative che si dovranno, inoltre, interpretare alla luce del nuovo contesto politico di Firenze, dove, per opera di Cosimo I de' Medici, si era instaurata per la prima volta una corte su modello di quelle europee e che Eleonora di Toledo<sup>540</sup> contribuì notevolmente a plasmare in modo sempre più formale. All'interno di un tale sistema, nel quale le arti divengono strumento fondamentale di “propaganda politica” nelle mani dei duchi, è chiaro che le scelte portate avanti dagli artisti, dovranno necessariamente essere rapportate alle intenzioni di Cosimo e Eleonora, concentrati a trasmettere un'immagine ben precisa e studiata di loro stessi, depositaria di istanze univoche che non lasciano spazio a sfumature o ad ombre, ma esclusivamente a luci<sup>541</sup>. Per Bronzino – che dei Medici fu principale pittore e ritrattista per almeno un ventennio – questo può in parte spiegare quell'estremizzazione della linea di contorno, che seppure radicata nella tradizione fiorentina del disegno, troppo velocemente sembra aver dimenticato l'insegnamento della pittura leonardesca e l'impatto significativo che ebbe su artisti quali Andrea del Sarto, Rosso Fiorentino, Pontorno, i cui esiti, per almeno due di loro, erano certamente vivissimi nella mente del pittore. Bronzino rinuncia alle possibilità offerte dal chiaro scuro avvolgente proposto da Leonardo e a quello studio minuto delle luci e delle ombre, che se strumento imprescindibile per la resa di un rilievo che rifugge la linea di contorno, si palesa altrettanto fondamentale per la resa dei “moti dell'animo” e per aggiungere

---

<sup>540</sup> Si veda a proposito: G. LANGDON, *Medici Women*, cit., pp. 65-67. Si veda, inoltre, per il ruolo di Eleonora relativo alla committenza artistica: B.L. EDELSTEIN, *Bronzino in the service of Eleonora di Toledo and Cosimo I de' Medici: conjugal patronage and the painter-courtier*, cit.

<sup>541</sup> Si vedano sulla politica cultura di Cosimo e sul suo uso propagandistico dell'immagine: HENK TH. VAN VEEN, *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine art and culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006; *The cultural politics of Duke Cosimo I de' Medici*, a cura di Konrad Eisenbichler, Aldershot, Ashgate, 2001.

vivezza ai volti. Insegnamenti ben sintetizzati dal Vinci in quel noto precetto dal titolo *In che termine si debba ritrarre un volto e dargli grazia d'ombre e lumi*:

grandissima grazia d'ombre e di lumi s'aggiunge ai visi di quelli che seggono sulle porte di quelle abitazioni che sono oscure, e gli occhi del riguardatore vedono la parte ombrosa di tali vissi essere oscurata dalle ombre della predetta abitazione, e vedono alla parte illuminata del medesimo viso aggiunta la chiarezza che le dà lo splendore dell'aria: per la quale aumentazione di ombre e di lumi il viso ha gran rilievo, e nella parte illuminata le ombre quasi insensibili, e nella parte ombrosa i lumi quasi insensibili; e di questa tale rappresentazione e aumentazione d'ombre e di lumi il viso acquista assai di bellezza<sup>542</sup>

Le sperimentazioni sulla lumeggiatura del volto sono al centro delle ricerche leonardesche, che in numerose occasioni torna sull'argomento nel suo *Trattato della pittura*<sup>543</sup>. Una strada, quella indicata da Leonardo, che, con le dovute differenze, fu portata avanti in ambito veneto, prima da Giorgione e poi dal giovane Tiziano, la cui ritrattistica giova tantissimo, in termini di resa della vivezza e del sentire dei volti, dello strenuo studio, piuttosto che della resa dei dettagli minuti, del gioco di luci e ombre sulle membra. Significativamente, annota Lina Bolzoni, Leonardo e Tiziano costituiscono i due baluardi della ritrattistica cinquecentesca, intorno ai quali i letterati avvertono il problema di auto-interrogarsi sulla veridicità del pregiudizio perpetrato per secoli nei confronti della pittura<sup>544</sup>. È questo il caso dei versi, già citati, dedicati da Bernardo Bellincioni al ritratto di Cecilia Gallerani eseguito da Leonardo<sup>545</sup>, o ancora dei tanti componimenti di cui sono oggetto le effigi del pittore cadorino, nei quali i poeti, Pietro Aretino in particolare, quasi cedono di fronte ai risultati ottenuti dalla sua ritrattistica.

Tali esempi non sfuggono di certo a Bronzino, che tuttavia dovrà trovare strade alternative per mostrare l'interiorità dei personaggi effigiati, dovendo in alcune circostanze piegarsi alle necessità di Cosimo ed Eleonora, e della corte tutta. Se si confrontano i ritratti dei duchi con le effigi realizzate per altri committenti, si ritroveranno difatti, nella stragrande maggioranza dei casi, forme meno algide e svolte in chiave fortemente più espressive, oltre che una minore

---

<sup>542</sup> L. DA VINCI, *Trattato della pittura*, cit., p. 70, paragrafo 90.

<sup>543</sup> *Ivi*, pp. 97-98, paragrafo 152, *Se il lume deve essere tolto in faccia alle figure, o da parte, e quale dia più grazia* («Il lume tolto ai volti posti dentro a pareti laterali, le quali siano oscure, sarà causa che tali volti avranno gran rilievo, e massime avendo il lume da alto, e questo rilievo accade perché la parte dinanzi di tal volto è illuminata dal lume universale dell'aria a quello anteposta, onde da tal parte illuminata ha ombre quasi insensibili, e dopo essa parte dinanzi del volto seguitano le parti laterali, oscurate dalle predette pareti laterali delle stanze, le quali tanto più oscurano il volto, quanto esso volto entra fra loro con le sue parti: ed oltre di questo seguita che il lume che scende da alto priva di sé tutte quelle parti alle quali è fatto scudo dai rilievi del volto, come le ciglia che sottraggono il lume all'incassatura degli occhi, ed il naso che lo toglie a gran parte della bocca, ed il mento alla gola, e simili altri rilievi»).

<sup>544</sup> L. BOLZONI, *Il cuore di cristallo*, cit., p. 160.

<sup>545</sup> Ci riferiamo al sonetto: «Di che te adiri, a chi invidia hai, natura?». L. BOLZONI, *Poesia e ritratto*, cit., pp. 186-188.

tendenza all'astrazione e all'idealizzazione dei caratteri. Questo è vero non solo per il Lenzi o per il *Giovane con liuto* – entrambi frutto di un periodo di transizione e di riflessione – ma anche per opere successive quali il *Ritratto di Pierino da Vinci* e il cosiddetto *Ritratto di collezionista*, fino al *Ritratto di gentildonna* della Sabauda di Torino, che sebbene esprimano quella poetica pittorica improntata al culto del disegno, a questa aggiungono una modellazione della forma che passa attraverso un chiaroscuro meno netto, finalizzato a creare “identità” psicologiche e a mostrare i moti dell'animo.

Nel Lenzi, l'obiettivo è proprio creare un'identità complessa e riconoscibile e favorire una maggiore presa di posizione della figura nello spazio, attraverso la modulazione delle ombre, che si insinuano nell'abito di panno nero e segnano i tratti del volto del giovane. Centro focale della rappresentazione sono gli occhi, poiché proprio questi – come scrive lo stesso artista nei due sonetti dedicati al ritratto di Laura Battiferri<sup>546</sup> – sono il luogo di espressione di quella “grazia” interiore che Dio ha donato agli uomini. Da qui lo sguardo un po' allucinato del giovane Lorenzo – memore inoltre della sua formazione pontormesca – che allo spettatore rivolge i suoi fanciulleschi occhi sgranati, tipici di colui che si affaccia con stupore e, in parte, con paura ad un mondo che non ha ancora gli strumenti per comprendere. Sfuggenti e ambigui sono invece gli occhi del giovane con liuto del ritratto degli Uffizi – a proposito del quale, un probabile contatto con il Tiziano delle collezioni Della Rovere, come anche del giorgionesco *Ritratto di Francesco Maria della Rovere* del Kunsthistorisches Museum di Vienna<sup>547</sup>, durante il soggiorno pesarese, potrebbe averlo spinto a perseguire la strada testé descritta – la cui identità non meno complessa è costruita proprio sulla sfuggevolezza e sull'ambiguità del volto, che, metà in ombra e metà alla luce, sembra concentrato e beffardo insieme. Misure che l'artista adotta al fine di restituire la vivezza dell'effigiato, la sua presenza stessa. In questa direzione si muove pure il *Ritratto di giovane con libro* del Metropolitan Museum of Art, nel quale, seppure già orientato verso una concezione più ricercata della forma, Bronzino trova il modo per conferire allo sguardo dell'effigiato un fare comunicativo ammaliante. Non meno espressivo è il volto di Bartolomeo Panciatichi, o quello meditabondo di Ugolino Martelli, colto in un attimo di concentrata riflessione su un brano omerico.

---

<sup>546</sup> Ci riferiamo ai sonetti «Se quell'honesto ardor, che 'n voi s'interna» (LXXVII) e «Tale ha virtute insé l'Alma mia terna» (LXXVIII). Per l'interpretazione dei due componimenti si veda il paragrafo relativo al ritratto di Laura Battiferri.

<sup>547</sup> Sul dipinto, la cui provenienza dalle raccolte dei Della Rovere sembra essere ormai certa, si veda ALESSANDRO BALLARIN, *Portrait de Francesco Marian Della Rovere*, in *Le siècle de Titien. L'ange d'or de la peinture à Venise* (II ed.), catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 9 marzo-14 giugno 1993) a cura di Michel Laclotte e Giovanna Neri Scirè, Parigi, Réunion des Musées Nationaux, 1993, pp. 302-306, n. 18.

Tale approccio, finalizzato alla resa di identità specifiche e dei “moti interiori” degli effigiati, si intreccia e in seguito, in alcune circostanze, viene sostituito da una maniera che mira esclusivamente alla pura rappresentazione esteriore, proprio quando Bronzino inizia a lavorare ai ritratti ducali, *in primis* il ritratto di Eleonora a Praga (Fig. 26)<sup>548</sup>. In questo caso, nonostante la scelta del taglio busto contribuisca nell'immediato a suggerire al riguardante la presenza fisica della duchessa, quest'ultima risulta assente, poiché manchevole di una connotazione psicologica che la rende priva di una qualsiasi identità interiore. Non è difatti un'identità ambigua o sfuggente, ma un animo che non traspare, non è Eleonora ad essere rappresentata, ma la duchessa di Firenze: a tal fine lo sfoggio di tessuti preziosi e gioielli sontuosi è magniloquente. Il risultato è quello desiderato, nessuno ha il diritto di accedere o di farsi domande sull'animo della duchessa, le cui porte sono chiuse per tutti. Lo schema si ripete identico nel ritratto di Cosimo in armi degli Uffizi, il prototipo di tutti i ritratti successivi del duca, nel quale la distanza che separa il riguardante dal duca-condottiero è sottolineata da uno sguardo che sfugge allo spettatore e che fisso, senza lasciar trasparire alcuna emozione, si volge altrove. Entrambi sono irraggiungibili, distanti come busti marmorei di divinità di epoca romana, ieratici come santi bizantini.

Bronzino raggiunge il medesimo risultato qualche anno più tardi, in occasione di altri due ritratti dei duchi, di più ampie dimensioni, per i quali l'artista mostra i due Medici raffigurati fino al tre quarti, Eleonora accompagnata dal figlio Giovanni e Cosimo con l'elmo posato su un tronco dal quale fiorisce un ramo di alloro. Una volta di più in questa circostanza, nulla è suggerito dei due effigiati, se non la promessa, a questa data già concretizzatasi, di una continuità del casato dei Medici e di una stabilità politica per Firenze. I due duchi sono difatti presentati come i garanti di un futuro stabile per la città attraverso la propria prole<sup>549</sup>. In particolare nell'immagine d'Eleonora sconvolge l'effetto di regalità e ieraticità raggiunto dal pittore, anche attraverso il contributo del figlio Giovanni, un manichino nelle mani della madre, che l'ostenta, al pari delle perle e del suo ricco abito damascato, come un attributo iconografico. Niente è indagato del rapporto tra madre e figlio, Eleonora non è madre nel ritratto, ma genitrice. Un effetto che non si può non imputare alle scelte della committenza

---

<sup>548</sup> È possibile che il ritratto sia quello citato in una nota di Pietro Camaiani, aggiunto ad una lettera inviata da Cristiano Pagni a Pierfrancesco Riccio, datata 23 ottobre del 1543, in A. CECCHI, *Il maggiordomo ducale Pierfrancesco Riccio*, cit., p. 128 («Si è ricevuto in questo punto el ritratto della Ill.ma Signora Duchessa et io proprio l'ho consegnato a S.Ex.tia»). Per il dipinto si vedano: M. BROCK, *Bronzino*, cit., pp. 81, 87; J. COX-REARICK, *Bronzino's "Young woman with her little boy"*, «Studies in the history of art», 12, 1982, pp. 67-79: 72-73; Pontormo, *Bronzino and the Medici*, cit., pp. 136-138.

<sup>549</sup> Si veda a proposito, all'interno di questo testo, il paragrafo *Bronzino e i letterati*.

ducale, attuate in relazione alla destinazione di rappresentanza che tali ritratti dovevano assolvere.

Non sorprenderà di conseguenza, nella stessa tornata di anni, ritrovare un Bronzino impegnato a restituire la vivezza dell'effigiato, il suo animo, parimente in ritratti medicei, la cui destinazione doveva essere quasi certamente privata. Così, l'inanimato manichino che accompagnava la madre nel dipinto pocanzi analizzato diviene, in un ritratto sempre degli Uffizi (Fig. 28)<sup>550</sup>, giocondo fanciullo. Giovanni, ora da solo, in un'immagine che ne vuole fermare la fase puerile, è rappresentato vivo, senza maschera alcuna, sorridente, con un bagliore che gli pervade le pupille, mentre gioca con un uccellino, un episodio di vita "vera" come appare da una lettera inviata da Lorenzo Pagni a Pierfrancesco Riccio l'11 di agosto del 1545: «Sua eccellenza ha riso un'poco di quei passerini, che mordevano il Signor Don Giovanni»<sup>551</sup>. Bronzino restituisce con delicatezza il mondo infantile, non intaccato dalle necessità cortigiane, che pure trapela dall'immagine di Bia (Fig. 23)<sup>552</sup>, che, anche qualora fosse stata dipinta dopo la sua morte (1543), è connotata da quelle guance rosate, come se la bambina si fosse messa in posa ancora accaldata da un momento precedente di gioco. Più ingessati – nonostante Bronzino non rinunci a suggerire la tenera età degli effigiati, si pensi alla resa delle guance e alle mani paffute – sono invece i ritratti di Francesco (Fig. 42)<sup>553</sup> e Maria (Fig. 39)<sup>554</sup>, l'erede della famiglia Medici e la primogenita della coppia ducale. Tale considerazione vale soprattutto per il ritratto di Maria, sicuramente curato nel dettaglio al fine di combinare un matrimonio vantaggioso per la giovane, che appena undicenne è già mostrata

---

<sup>550</sup> Sul ritratto si vedano: E. BACCHESCHI, *L'opera completa*, cit., p. 94, n. 53; M. BROCK, *Bronzino*, cit., p. 160; A. CECCHI, *Agnolo Bronzino*, cit., p. 40.

<sup>551</sup> Lettera di Lorenzo Pagni dal Poggio al riccio a Firenze, l'11 agosto 1545. ASF, MdP 1170 A, c. 54 in A. CECCHI, *Il maggiordomo ducale Pierfrancesco Riccio*, cit., p. 128. Non è tuttavia da escludere che il dipinto abbia un significato di natura metaforica, quest'ultimo verosimilmente legato alle aspettative di una florida carriera ecclesiastica che Cosimo nutriva per Giovanni. Speranze in parte concretizzatesi nel 1560, anno della nomina cardinalizia del giovane Medici, e due anni dopo disattese definitivamente per la sua morte prematura a causa di una febbre malarica. In questo senso, come già proposto da Maurizia Tazartes, e recentemente ricordato da Alessio Baldinotti, l'uccellino stretto nella mano destra dal fanciullo, come i due pendenti di corallo che si stagliano sull'abito color porpora, andrebbero letti come riferimenti cristologici. ANDREA BALDINOTTI, *Ritratto di Giovanni di Cosimo I de' Medici*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 134; M. TAZARTES, *Bronzino*, Milano, Rizzoli-Skira, 2004, p. 122. Più difficile accogliere l'ipotesi di Deborah Parker, che ipotizza una sorta di gioco burlesco in cui l'uccellino aprirebbe a significati legati al membro maschile. D. PARKER, *Bronzino*, cit. pp. 156-157.

<sup>552</sup> Sul ritratto si vedano: E. BACCHESCHI, *L'opera completa*, cit., p. 94, n. 51; A. BALDINOTTI, *Ritratto di Bia*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 132; M. BROCK, *Bronzino*, cit., pp. 78-79; A. CECCHI, *Agnolo Bronzino*, cit., p. 40; M. TAZARTES, *Bronzino*, cit., p. 112.

<sup>553</sup> Sul ritratto si vedano: E. BACCHESCHI, *L'opera completa*, cit., p. 100, n. 88; M. BROCK, *Bronzino*, cit., pp. 160-161; SIMONE GIORDANI, *Ritratto di Francesco di Cosimo I de' Medici*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 138.

<sup>554</sup> Sul ritratto si vedano: E. BACCHESCHI, *L'opera completa*, cit., pp. 99-100, n. 87; M. BROCK, *Bronzino*, cit., p. 89; SIMONE GIORDANI, *Ritratto di Maria di Cosimo I de' Medici*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 140; G. LANGDON, *Medici Women*, cit., pp. 108-111; M. TAZARTES, *Bronzino*, cit., p. 146.

come una piccola donna di corte, riccamente abbigliata e ornata da un trionfo di gioielli e perle.

Identità più spiccata caratterizza invece la fanciulla del *Ritratto di giovinetta con libro* della Tribuna degli Uffizi (Fig. 35). In questa occasione, Bronzino connota in senso notevolmente più espressivo il volto della giovane, che incontra lo sguardo dello spettatore con decisione e carattere, attraverso ombre che ne incidono fortemente i tratti, distribuendosi in maniera marcata sullo zigomo sinistro, intorno alle narici, al labbro inferiore e al mento. Non c'è astrazione in questo ritratto, gli occhi sono penetranti, grazie inoltre alla particolare cura che l'artista dedica alla resa delle palpebre superiori, tornite dal contrasto tra luce e ombre, che si inseriscono prepotentemente nell'arcata sopraccigliare. Sulla stessa scia si pongono il *Ritratto di Pierino da Vinci* e il cosiddetto *Ritratto di collezionista* del Louvre. In queste tre effigi, realizzate verosimilmente nello stesso periodo, o poco prima, dell'esecuzione del ritratto della piccola Maria, l'artista si muove in una direzione diametralmente opposta a quest'ultima, rifuggendo l'astrazione e puntando a rendere vivi i personaggi rappresentati suggerendone identità individuali caratterizzate.

Il *Ritratto di giovinetta con libro*, documentato nelle raccolte fiorentine dal 1773, anno in cui fu trasferito da Palazzo Pitti agli Uffizi, si trovava in realtà nelle collezioni medicee già dalla seconda metà del Seicento. L'opera andrebbe, infatti, identificata con il «quadro in tavola alto 7/8 largo 3/4, dipintovi il ritratto di donna giovane vestita di bigio guarnito di nero, con collana e libriccino nella destra, di mano di Alessandro Allori, con adornamento intagliato, dorato e traforato»<sup>555</sup>, menzionato nell'*Inventario dell'eredità* del Cardinale Leopoldo de' Medici, redatto tra il 14 novembre del 1675 e la primavera dell'anno successivo. Il dipinto descritto corrisponde perfettamente al ritratto della Tribuna: vi si ritrovano la giovane età dell'effigiata, il libriccino tenuto nella mano destra, la collana e soprattutto il colore del vestito, che il compilatore si premura di definire «bigio guarnito di nero». Se l'attribuzione all'Allori, piuttosto che a Bronzino, trova immediata giustificazione nella difficoltà, per un occhio non esperto, di distinguere la mano del maestro da quella dell'allievo, la non perfetta corrispondenza delle dimensioni tra il ritratto degli Uffizi (cm 58 x 46) e quello registrato nell'inventario (cm 51 x 43, 7) si spiega con caratteristiche specifiche del documento, in più occasioni connotato da simili discordanze. Molti dipinti, provenienti dalla raccolta del cardinale e chiaramente identificabili, presentano dell'inventario dimensioni minori rispetto a quelle reali, con differenze vistose in casi come il *Martirio di Santa Giustina*

---

<sup>555</sup> ASF, Guardaroba Mediceo (d'ora in poi GM) 826, c. 84v, in MIRIAM FILETI MAZZA, *Eredità del Cardinal Leopoldo de' Medici: 1675-1676*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1997, p. 165.

di Veronese (Inv. 1890, n. 946), oggi agli Uffizi, e la *Madonna con Bambino* di Tintoretto (Inv. Palatina 1912, n. 313) della Galleria Palatina. Verosimilmente l'elevato numero di pezzi da inventariare – 3729 le voci tra dipinti, argenterie, complementi di arredo ed altro – e il breve tempo in cui il compito fu portato a termine, spinsero i compilatori a non scorniciare i dipinti e a procedere a misurazioni sommarie.

La presenza precoce dell'opera nelle raccolte medicee, congiuntamente al modello di ritratto utilizzato dall'artista, fa credere che l'identità della giovane sia da ricercare tra i membri della famiglia Medici. Per i duchi di Firenze, Bronzino elabora difatti una distinta tipologia che si specifica per il taglio busto, a volte precisato fino a includere una o ambo le mani e per la spiccata frontalità, adatta a conferire un aspetto regale agli effigiati, oltre che a facilitare il pittore nel soddisfare rapidamente il gran numero di commissioni provenienti dalla famiglia. Ideato per il *Ritratto di Eleonora di Toledo* di Praga, a partire dai primi anni Cinquanta, lo stesso modello è ripreso costantemente in tutti i ritratti dei figli della duchessa: da quelli di Maria e Francesco degli Uffizi, di Garcia e Ferdinando della Pinacoteca Comunale di Lucca, a quello di Isabella del Nationalmuseum di Stoccolma.

La relazione con l'effigie di Eleonora è ancora più stringente nel caso del *Ritratto di giovinetta con libro*. La giovane non solo ripropone l'atteggiamento della duchessa, ma aderisce alla moda internazionale introdotta a corte da quest'ultima, non così diffusa a Firenze, come dimostrano i ritratti della Panciatichi e della Battiferri. La ragazza indossa una sottana dall'ampio scollo, completata da una gorgiera con colletto, alla quale sono applicate le maniche con piccoli spillini<sup>556</sup>. Anche l'acconciatura, priva del tradizionale mazzocchio, è poco elaborata, con i capelli raccolti da una semplice retina. Il rapporto tra le due opere è strettissimo, come se l'artista volesse in qualche modo alludere ad un legame tra le due donne.

Ragionando sulla possibile identità dell'effigiata, se, su basi stilistiche, si data l'opera alla seconda metà degli anni Quaranta, sono da escludere le principesse medicee, ancora in tenera età. Difficile, inoltre, pensare ad una delle sorelle di Eleonora<sup>557</sup>, per le quali non sembrano documentati soggiorni fiorentini. Convince invece una possibile identificazione con Giulia, figlia di Alessandro de' Medici. In seguito alla morte del padre e all'ascesa al potere di Cosimo, la giovane – al contrario della sorella Porzia che fu destinata alla vita monastica – risulta ben inserita nella famiglia, da prima affidata alle cure di Maria Salviati e dopo la morte di quest'ultima, direttamente all'*éntourage* della duchessa, ricevendo le stesse attenzioni dei

---

<sup>556</sup> ROBERTA ORSI LANDINI, *I singoli capi*, in ID., BRUNA NICCOLI, *Moda a Firenze, 1540-1580. Lo stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza*, Firenze, Pagliai Polistampa, 2005, pp. 77-169: 119-120.

<sup>557</sup> G. LANGDON, *Medici Women*, cit., p. 112.

figli del duca<sup>558</sup>. Cosimo ed Eleonora le fornirono inoltre l'ingente dote di 25000 scudi per le nozze con Francesco Cantelmi, Duca di Popoli (1550). Proprio il fidanzamento o il matrimonio con quest'ultimo, potrebbero aver offerto l'occasione per la realizzazione dell'opera. A uno di questi due eventi pare riferirsi l'anello con diamante indossato sull'anulare della mano destra<sup>559</sup> – simile per la montatura a “fiore” a quello portato da Eleonora – come anche il libricino avvicinato al cuore, un petrarchino piuttosto che un libro di preghiere. Si ricorda che Giulia andò in sposa appena quindicenne, un'età prossima a quella mostrata dalla fanciulla del ritratto. Non manca infine, seppure si tratti un indizio non decisivo, la somiglianza con Alessandro, nel taglio degli occhi e della bocca.

L'esecuzione dell'opera, tradizionalmente fissata al 1545, potrebbe invece essere posticipata di qualche anno, intorno al biennio 1548-1550: l'intensità con la quale l'artista evoca la personalità dell'effigiata si avvicina agli esiti di opere più mature, i già citati ritratti di Pierino da Vinci e del cosiddetto *Collezionista* del Louvre. Forse proprio perché Giulia non era figlia di Cosimo, e il suo ruolo a corte certamente non aveva la stessa rilevanza, anche in termini di rappresentanza della famiglia stessa, Bronzino poté concedersi quelle libertà espressive che connotano il dipinto.

Condotta questa premessa sarà quindi necessario domandarsi quali siano gli obiettivi perseguiti da Bronzino pittore e quali gli strumenti da lui messi in campo per raggiungerli. Cardine della produzione dell'artista, seppur mediata da un filtro mentale, è la contraffazione della realtà, intesa quest'ultima nel suo significato omnicomprensivo come costituita da elementi «naturali» e «artificiali», per procedere ad una definizione seguendo le categorie varchiane. A tal fine, Bronzino indugia nella descrizione più minuta di ogni elemento della composizione, che si tratti di cose naturali e “vive”, come uomini, animali e piante, o artificiali e “inanimate”, siano esse abiti, complementi di arredo, gioielli e libri. In questo senso, nella maggior parte dei casi, il risultato è una composizione che a livello strutturale è di tipo paratattico: ogni elemento, anche quello apparentemente più decorativo, assume difatti una funzione centrale sul piano della rappresentazione. Tale aspetto del suo *metodus pingendi* che caratterizza la ritrattistica, sulla quale si tornerà nello specifico, come la produzione sacra, emerge vistosamente negli arazzi con le *Storie di Giuseppe*, che offrono al pittore l'occasione

---

<sup>558</sup> Dal 1540 fino al 1551, gli archivi medicei documentano acquisti di beni – tra questi vestiti, cappelli, giocattoli, coperte, selle per cavalli – che mostrano come Giulia fosse trattata alla stessa stregua dei figli di Cosimo, oltre ad essere considerata un vero e proprio membro della famiglia.

<sup>559</sup> È difficile dire con certezza se effettivamente si tratti di un anello nuziale o di fidanzamento, le tradizioni nuziali nel Cinquecento erano molto variegata. Per un primo approccio all'argomento si legga: ELENA ROSSONI, *Anelli nuziali nel XVI secolo*, «Annuario della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università di Bologna», 1, 2000, pp. 11-23.



di misurarsi in maniera monumentale con la “pittura di storia” in senso stretto e che egli interpreta e pone proprio sul piano della rappresentazione del reale in tutte le sue molteplici manifestazioni. Gli arazzi sono una profusione di azioni umane, anatomie e “moti dell’animo”, di animali in grandi quantità (scimmie, cammelli, cani, cavalli), di ambientazioni naturalistiche e architettoniche. Nulla sfugge all’occhio vigile del pittore, dalle numerose qualità dei marmi delle pavimentazioni al vasellame e alle stoviglie, quest’ultime cesellate finemente, alle bellissime grottesche, di bachiaccana memoria, del *Giuseppe e la moglie di Putifarre*<sup>560</sup>. Un’attenzione alla resa del dato reale che connota la produzione del pittore sin dai suoi esordi e che pur evolvendosi nel tempo verso forme più pure e ideali, trova il suo fondamento nello scrupoloso studio della natura, le cui molteplici sfaccettature sono da Bronzino riproposte nel dettaglio. È un modo di concepire la pittura tutto fiorentino – le cui radici sono da rintracciare nella tradizione quattrocentesca e soprattutto in Leonardo – mirabilmente sintetizzato da Pontormo nella lettera, a proposito del paragone tra pittura e scultura, inviata nel 1547 a Benedetto Varchi:

...imitare tutte le cose che ha fatto la natura co’ colori, perchè le paino esse, e ancora migliorarle, per fare i sua lavori ricchi e pieni di cose varie, facendo dove acceda, come dire?, splendori, notte con fuochi e altri lumi simili, aria, nugoli, paesi lontani e da presso, casamenti con tante varie osservanze di prospettiva, animali di tante sorti<sup>561</sup>

Restituire quindi la varietà del reale, migliorandone le forme, è il compito del buon pittore e Bronzino insegue con alacrità tale obiettivo. Ogni elemento citato dal maestro si riscontra nelle opere dell’allievo: splendidi notturni, nuvole, paesi lontani e vicini si ritrovano nella *Pietà con Maddalena*, nel *Pigmalione e Galatea* e nella *Sacra famiglia con san Giovannino* della Galleria degli Uffizi; una luce sfolgorante connota la volta della Cappella di Eleonora di Toledo in Palazzo Vecchio, come l’*Adorazione dei pastori* dello Szépművészeti Múzeum di Budapest; casamenti in varie prospettive nei ritratti di Ugolino Martelli e Bartolomeo Panciaticchi; varietà di animali nei cartoni per gli arazzi con *Storie di Giuseppe*.

---

<sup>560</sup> Si vedano per gli arazzi: CANDACE ADELSON, *The decoration of Palazzo Vecchio in tapestry: the «Joseph» cycle and other precedents for Vasari’s decorative campaigns*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale*, cit., pp. 145-177; ID., *Aspetti storici e documentari*, in *Gli arazzi della Sala dei Duecento: studi per il restauro*, catalogo della mostra a cura di Loretta Dolcini (Firenze, Palazzo Vecchio, 30 aprile-30 giugno 1985), Modena, Panini, 1985, pp. 19-46; NELLO FORTI GRAZZINI, *Il patrimonio artistico del Quirinale. Gli arazzi*, I, Milano, Elemond-Electa Mondadori, 1994, pp. 16-48; LUCIA MEONI, *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. I. La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621)*, Livorno, Sillabe, 1998, pp. 123-127; ID., *Le storie di Giuseppe. Il capolavoro dell’arazzeria fiorentina*, cit., in *Giuseppe negli arazzi di Pontormo e Bronzino*, cit., pp. 193-265; C.H. SMYTH, *Bronzino as Draughtsman*, Locust Valley, Augustin, 1971.

<sup>561</sup> *Due lezioni*, pp. 67-69: 68.

Recuperando aspetti leonardeschi della cultura di Pontormo, Bronzino – nei ritratti di Lorenzo Lenzi, del *Giovane con liuto*, del *Giovane con libro*, della *Dama in verde* – propone un chiaro scuro avvolgente e spinge sull'intensa connotazione psicologica degli effigiati. Se si esulano la Cappella di Eleonora e pochi altri esempi, anche le anatomie sono in Bronzino meno idealizzate che in Michelangelo. A proposito del *Cristo crocifisso*, commissionato da Bartolomeo Panciatichi e ritrovato solo di recente da Philippe Costamagna e Carlo Falciani<sup>562</sup>, Vasari notava: «un Cristo crocifisso, che è condotto con molto studio e fatica; onde si conosce che lo ritrasse da un vero corpo morto, cotanto è in tutte le sue parti di somma perfezione e bontà»<sup>563</sup>. Uno studio dell'anatomia che non può non risentire dell'illustrazione scientifica, come segnalato da Angelo Maria Monaco in merito al *San Bartolomeo* della Galleria Accademia Nazionale di San Luca di Roma<sup>564</sup>. Significativo in questo senso il ricordo di Benedetto Varchi (1536), già menzionato, relativo all'autopsia effettuata su due gemelli siamesi documentata dal pittore.

Imitare la natura e allo stesso tempo superarla, sostiene Pontormo, così come Bronzino nel sonetto «Non pur Natura il senso, e la parola» (CCLXV), inviato al prete dell'asino, che ne aveva lodato i meriti pittorici nel suo «S' il vivo senso, o ver qualche parola»:

Non pur Natura il senso, e la parola  
 Ha più dell'arte, ma col suo fimmento  
 Sempre l'avanza, e col vero hornamento  
 Come ben sa, chi 'mpara a la sua scola.  
 Ben l'arte sceglie, onde s'horna, e consola,  
 Di lei 'l più alto, e vivo sentimento,  
 Hor giugnendo, hor levando, e 'l troppo, o 'l spento  
 Color temprando: in ch'ella ha poter sola.  
 Ma non grazia, o vaghezza, occhi, o 'ntelletto  
 Riceve, o porge d'esempio, o figura,  
 Di che manco Natura haggia, o difetto:  
 Senza la norma sua non è misura,  
 Se ben, qual'Ape il mel, l'arte il diletto  
 Trae dalli sparsi fior d'essa Natura

L'essenza della pittura di Bronzino è proprio nella dialettica tra natura e idea, tra la resa “realistica” e la tensione verso la perfezione delle forme.

<sup>562</sup> Si vedano sul dipinto: C. FALCIANI, *Cristo crocifisso*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., pp. 170-171; P. COSTAMAGNA, C. FALCIANI, *Le Christ en croix d'Agnolo Bronzino peint pour Bartolomeo Panciatichi*, «Revue de l'art», 168, 2010, 2, pp. 45-52.

<sup>563</sup> G. VASARI, *Le vite*, cit., ed. Bettarini-Barocchi, VI, p. 232.

<sup>564</sup> A.M. MONACO, *San Bartolomeo*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., pp. 312-313.

Nel caso degli arazzi, da cui il discorso sin ora condotto si è originato, la coordinazione di singoli elementi di eguale importanza sposta l'attenzione dello spettatore dall'episodio cardine di ogni singola storia a tutto il mondo che lo circonda, che lo stesso pittore spinge a osservare attentamente. Il risultato è un continuo accumulo di dettagli che finisce per sviare dal fulcro della composizione, che in parte Bronzino deve ad un avvicinamento alla magnifica e grandiosa maniera romana di Perino del Vaga e Salviati, dovuta verosimilmente alla collaborazione di Raffaellino del Colle, oltre che al soggiorno nella città pontificia del 1548, compiuto dal pittore a ridosso dell'esecuzione dei cartoni per gli arazzi.

Soggiorno, certamente durato pochi mesi, di cui ancora oggi è complesso comprenderne le ragioni e la portata, ma che non poco influì proprio sull'esecuzione dei cartoni, che si aprono a certe istanze raffaellesche degli affreschi vaticani. Del resto è proprio Bronzino, nella lettera inviata a Cosimo al suo ritorno e datata 30 aprile 1548, a sostenere di aver imparato tante cose che gli gioveranno, volgendo poi il discorso proprio sugli arazzi:

[V]enerdi sera che fummo alli xxvij d'Aprile tornai da Roma & se io sono forse tardato più, chel douuto n'è stato n'è stato causa il tristo tempo, che come sa V[ostra] E[ccellenza] è durato sempre da che ci partimmo, ma certo mi pare hauere speso molto utilmente il tempo, & credo, che molto mi douerra giouare, & perche io spero qualche uolta douer hauere gratia di parlare à V[ostra] E[ccellenza], mi riserbero allora à dare a quella alcuno ragguagl[i]o di quello ch'io ho ueduto la qualcosa harei fatta subito uenendo à visitare & baciare la santiss[im]a mano di V[ostra] E[ccellenza] II[ustrissi]ma come in uero fino di qua fo' con tutto il cuore mio, ma per essermi dattorno tutti questi maestri de panni con prearmi, ch'io solleciti, non ho uoluto, indugiare pure un giorno a non mi porre all'opera incominciata: & che digia haueano commissione per poter sollecitare più questa impresa che da me stesso non poteuo, che io toglessi alcuni maestri che mi aiutassino: scrissi auanti ch'io mi partissi di Firenze à un Raffaello da Borgo huomo da bene & ualentiss[im]o col quale lauorai insieme già per il Duca d'Urbino, & egli mi promesse uenire alla tornata mia da roma hora mi trouo una sua [lettera] la quale mi dice che io gl'auuisi mia resolutione per che ha qualche altro partito per le mani ne uorrebbe pigl[i]are altra impresa senza mia licenza del che parlai col s[igno]r Majordomo, & egli mi disse che inanzi che si mandassi per lui ne uoleua commissione da V[ostra] E[ccellenza] per tanto prego quella, che si degni mandare sua resolutione, accio che questo huomo da bene non si tenga uccellato da mé che certo lo stimo assai, & quando V[ostra] E[ccellenza] hara uedute le sue virtu son certo, che l'hara molto caro à suoi seruitij, & egli certo desidera seruire V[ostra] E[ccellenza] ...<sup>565</sup>

---

<sup>565</sup> ASF, MdP, vol. 387, c. 273 in *the Drawings of Bronzino*, cit., Appendix 2, pp. 289-291: 291. Sempre al medesimo soggiorno si riferisce una nota di Pierfrancesco Riccio al duca, pubblicata da Albertina Furno. A. FURNO, *Angiolo Bronzino*, cit., p. 105 («Ill.<sup>mo</sup> et Eccell.<sup>mo</sup> S.<sup>or</sup> Duca,/ Il Bronzino, umil S.<sup>re</sup> di V. E. I., avendo avuto da quella scudi 50 quando andò a Roma, et avendo in detta gita spesi detti denari et appresso accattatine più di 40, supplica a V. E. che sia contenta non li fare scontare al presente detti scudi 50, ma farli pagare quel tanto che era solito aver per conto delli Panni; promettendo che se fra quattro o sei mesi non avrà sconto detti danari con tanto lavoro per detta opera, starà contento che li siano rattenuti si sua detta provvisione e così pregando nostro S.<sup>ore</sup> Iddio che sempre quella faciliti e conservi, resta a' comandi di V. E. Ill.<sup>ma</sup> / Di V. Ecc.<sup>tia</sup> Ill.<sup>ma</sup> / umil S.<sup>re</sup>/ Il Bronzino Pittore»).

Nella ritrattistica, genere per sua natura antropocentrico, alla contraffazione della realtà sin anzi descritta si aggiunge una maggiore attenzione alla resa del dato umano, dell'esteriorità come dell'interiorità dell'effigiato, della sua vivezza, del suo stato d'animo; effigiati che il pittore tenta di rendere palpitanti, ove possibile, visto il contesto descritto, mediante la connotazione psicologica dei volti, altrimenti attraverso una serrata narrazione, che almeno ne racconti le virtù, la storia, le esperienze. Il ritratto non è solo immagine esteriore della persona, ma evocazione di un percorso di vita, in alcuni casi di episodi specifici, in altri di identità nel loro complesso. Rispetto ad altri ritrattisti suoi contemporanei, i più vicini Andrea del Sarto o Pontormo, ancora e soprattutto a Tiziano, Bronzino più di tutti – con risultati prossimi solo a quelli di Lorenzo Lotto – ordisce composizioni arditissime, anche al fine di rispondere a quegli attacchi che costantemente gli provenivano dal mondo dei poeti, nello strenuo tentativo di difendere la dignità della pittura e della ritrattistica. Il pittore trova la sua risposta in una contraffazione minuziosa, che mai fine a se stessa, pone in libri aperti, sculture, architetture, gioielli e abiti, i luoghi di un racconto che è servito allo spettatore accorto, il quale, una volta interrogata l'immagine, non solo avrà conosciuto l'aspetto dell'effigiato ma la sua storia. Nello stesso istante in cui avviene questa interazione tra ritratto e riguardante e quest'ultimo coglierà il racconto di cui l'opera è depositaria, il pregiudizio dei letterati è in verità contraddetto nella prassi. Il ritratto ha difatti raccontato molto più di quello che si presupponeva potesse fare, gareggiando con lo storico, come con il poeta. Bronzino tenta di perseguire questa strada con la sola pittura, una pittura che affonda le sue radici nello studio della natura, che l'artista mira a contraffare restituendone anche la vivezza, così come nella contraffazione nella "natura artificiale" creata dall'uomo. In questo senso Bronzino non inserisce nei ritratti, per esempio, alcun tipo di allegoria, non poco comune tra gli altri ritrattisti suoi contemporanei soprattutto a partire dalla metà degli anni Cinquanta, per alludere alle virtù degli effigiati, richiamate esclusivamente attraverso oggetti reali.

Lo spunto per l'ingranaggio messo a punto da Bronzino, è offerto, in tempi non sospetti, dallo stesso Benedetto Varchi nel ritratto da lui commissionato di Lorenzo Lenzi. In questo ritratto tutti gli elementi più importanti sono difatti già presenti. Sicuramente per richiesta del letterato il pittore inserisce un libro<sup>566</sup>. Libro aperto che, come noto, mostra allo spettatore il sonetto di Petrarca «O d'ardente vertute ornata et calda» e il sonetto di Varchi dedicato al Lenzi «Famose Frondi de' cui santi honori». I due componimenti da subito permettono al ritratto pittorico di superare i propri limiti, non solo suggerendo le sembianze esteriori del giovane Lorenzo, il cui animo ad ogni modo filtra dallo sguardo allucinato, ma anche e

---

<sup>566</sup> Sul dipinto si veda anche quanto scritto nel paragrafo *Bronzino e i letterati*, all'interno di questo testo.

soprattutto di richiamare il Varchi e alludere all'amicizia tra i due. È la storia di un'amicizia che viene raccontata. Del resto era stato proprio Alberti parlando del valore della pittura, con particolare riferimento alla ritrattistica, a sostenere:

Essa, infatti, ha in sé certamente una forza del tutto divina, non solo perché, quando si parla dell'amicizia, una pittura fa sì che gli assenti siano presenti, ma anche perché mostra, dopo lunghi secoli ai viventi, gli estinti, in modo che vengano riconosciuti, con grande ammirazione dell'artefice e per il piacere di coloro che osservano<sup>567</sup>

Il ritratto come presentazione e ricordo di un rapporto amicale non era una novità, si pensi all'illustre precedente di Raffaello, che nel 1516 ritrasse per il Bembo, prima che il gruppo di amici romani si scioglia, Agostino Beazzano e Andrea Navagero (Fig. 55)<sup>568</sup>. Modello più prossimo per il pittore, e più stringente se si pensa all'uso fatto di un testo scritto nel dipinto, oltre che per che il legame d'amicizia che sembra coinvolgere gli effigiati non meno che lo spettatore che partecipa della conversazione, è il *Ritratto di due amici* della Collezione Cini di Venezia di Pontormo (Fig. 65)<sup>569</sup>. Nel dipinto, tuttavia, il brano ciceroniano tratto dal *De amicitia*<sup>570</sup> nulla dice dei personaggi effigiati, oltre a suggerire il loro legame amicale e la passione che dividevano per i classici; il riconoscimento di uno degli effigiati con il genero di Becuccio bicchieraio si deve esclusivamente alla citazione vasariana<sup>571</sup>. Lo stesso non avviene nel ritratto di Bronzino, dove i sonetti di Petrarca e di Varchi inseriti nel libro sono finalizzati a innescare il meccanismo di riconoscimento e di conoscenza dell'effigiato, di presentazione delle sue virtù e allo stesso tempo, una volta letti i sonetti, di racconto del suo rapporto con Varchi.

---

<sup>567</sup> R. SINISGALLI, *Il nuovo De pictura*, cit., p. 157, paragrafo 25.

<sup>568</sup> J. MEYER ZUR CAPELLEN, *Raphael*, cit., III, pp. 130-135. Sul dipinto si veda anche M. COLLARETA, *Bembo e la nozione di arte classica*, in corso di pubblicazione. Interessante l'ipotesi avanzata dallo studioso di leggere nel gioco che si crea tra i due personaggi dipinti frontalmente nel ritratto e il riguardante, in questo caso Pietro Bembo, visto di spalle, una riproposizione dello schema classico delle *Tre Grazie*, che il letterato aveva scelto come emblema della Compagnia degli Amici.

<sup>569</sup> Si vedano sul dipinto: P. COSTAMAGNA, *Pontormo*, cit., pp. 166-168, n. 40; N. MACOLA, *Sguardi e scritture*, pp. 111-113; *Pontormo, Bronzino and the Medici*, pp. 64-66; CARLO SISI, *Ritratto di due amici*, in *L'officina della maniera*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 28 settembre 1996-6 gennaio 1997) a cura di Alessandro Cecchi e Antonio Natali, Venezia, Marsilio, pp. 296-297. Sulla figura di Becuccio bicchieraio si veda ALESSANDRO CONTI, *Andrea del Sarto e Becuccio bicchieraio*, «Prospettiva», 33/36, 1983-1984, pp. 161-165.

<sup>570</sup> MARCO TULLIO CICERONE, *Laelius De Amicitia*, introduzione, traduzione e note a cura di Nicola Flocchini, Mursia, Milano, 1987, VI, 22, p. 84 («Denique ceterae res, quae expetentur, opportunae sunt singulae rebus fere singulis: divitiae, ut utare, opes ut colare, honores ut laudare, voluptates, ut galea, valetudo, ut dolore careas et muneribus fungare corporis; amicitia res plurimas continet. Quoquo te verteris, praesto est, nullo loco excluditur, numquam intempestiva, numquam molesta est; itaque non aqua, non igni, ut aiunt, locis pluribus utimur, quam amicitia»).

<sup>571</sup> G. VASARI, *Le vite*, ed. Bettarini-Barocchi, cit., V, p. 316 («Il Pontormo similmente ritrasse in uno stesso quadro due suoi amicissimi: l'uno fu il genero di Becuccio Bichieraio, et un altro, del quale parimente non so il nome; basta che i ritratti son di mano del Pontormo»).

Sin da questo ritratto – tra i primi ad essere realizzato da Bronzino – il pittore grazie sicuramente ai consigli varchiani, si dimostra ben consapevole di quelle che potevano essere le possibilità rappresentative della pittura. Nell'opera bronzinesca, la citazione vasariana è stata certamente utile per confermare l'ipotesi identificativa avanzata da Alessandro Cecchi, ma l'elemento veramente determinante che ha innescato il meccanismo di riconoscimento è interno al dipinto stesso, e va individuato nel sonetto varchiano dedicato al Lenzi. Come per quest'ultimo determinante si è rivelato il componimento poetico, così in altre circostanze lo stesso compito è affidato a sculture o monili e, infine, agli sfondi architettonici, che Bronzino in più occasioni utilizza al fine di suggerire la fiorentinità degli effigiati. Sfondi monocromi, avvolgenti, come quello di intenso verde, evocatore dell'alloro di cui si parla nei versi, dal quale emerge il giovane Lorenzo, saranno scelti sempre più raramente dal pittore – fanno chiaramente eccezione i ritratti medicei, per i quali non c'è alcun intento comunicativo che non sia quello di suggerire la regalità e l'alta dignità degli effigiati – che preferirà sfondi architettonici di interni o di esterni di gusto fiorentino, per aggiungere ulteriore spessore alla narrazione e serrare di maggiore dettagli il racconto. Le architetture assumono un ruolo determinante in ritratti quali la *Dama con cagnolino*, il *Ritratto di Giovane con liuto*, di Bartolomeo Panciatichi, Ugolino Martelli e del *Giovane con libro* del Metropolitan Museum. Opere che segnano e illustrano il percorso compiuto dal pittore nel corso degli anni Trenta; percorso di cui è difficile tracciare una coerente evoluzione, vista la scarsità di testimonianze documentarie e appigli cronologici certi<sup>572</sup>. In questo senso, l'analisi che si può condurre è di natura fondamentale stilistica, tenendo chiaramente conto dei limiti che ad essa sono connaturati, e che lo stile di un pittore non sempre si evolve necessariamente in un'unica direzione e in maniera continua. Questo vale soprattutto per Bronzino, che in più occasioni rimedita sugli esiti della pittura di Pontormo, oltre, anche nello stesso periodo, ad optare per uno stile diverso a seconda del committente e della destinazione dell'opera<sup>573</sup>.

Nodo difficile da sciogliere, tra i ritratti precedentemente menzionati, è il *Ritratto di dama con cagnolino* dello Städelsches Kunstinstitut di Francoforte (Fig. 1), per il quale, oltre a sfuggire l'identità dell'effigiata, incerta pure è la datazione, variamente collocata dagli studiosi tra il 1526 e il 1535. Non meno discussa è poi la stessa attribuzione dell'opera, che di recente Rudolf Hiller von Gaertringer<sup>574</sup> ha riassegnato a Pontormo, al quale il dipinto è riferito anche presso il museo tedesco. La menzione del ritratto con l'attribuzione al Carucci

---

<sup>572</sup> Si veda in merito C. FALCIANI, *Spigolature su Bronzino*, in corso di pubblicazione.

<sup>573</sup> *Ibidem*.

<sup>574</sup> RUDOLF HILLER VON GAERTRINGER, *Italienische Gemälde im Städel 1300-1500: Toskana und Umbrien*, Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, vol. 6, Mainz, Von Zabern, 2004, pp. 480-494: 490-491.

nell'inventario di Palazzo Riccardi del 1612<sup>575</sup>, come il suo spiccato pontormismo, hanno da sempre complicato la sua assegnazione definitiva; per quest'ultima, già dagli anni Quaranta dell'Ottocento, al nome del Carucci si alterna quello di Bronzino<sup>576</sup>. L'attribuzione a quest'ultimo, a parere di chi scrive fuori discussione, è la più sostenuta dalla critica più recente, che, da McCorquodale<sup>577</sup> in poi, ha sottolineato come la maniera espressa dall'opera sia del tutto estranea al Carucci. L'opera esprime, difatti, una pittura preziosa e accurata, che si concentra sulla resa dei dettagli: sul ricamo del colletto della camicetta, come sulla raffinata retina che raccoglie i capelli – quest'ultima di esecuzione eccezionale per come il pittore ne suggerisce la consistenza materica dei filamenti, oltre che la bicromia e il diadema centrale ornato con fiore – per finire alle frange che decorano la sedia, trattate singolarmente una ad una. In alcuni punti la stesura è chiaramente di mano di Bronzino, per esempio nella resa spumosa del pelo del cagnolino, descritto per ciocche corpose, che si strutturano attraverso l'accostamento di colori puri, chiari e scuri, che si ritrova identica in altri brani di pittura bronzinesca: nei capelli del *San Sebastiano* del Thyssen-Bornemisza (Fig. 2)<sup>578</sup>, in quelli del

<sup>575</sup> ASF, Riccardi 258, *Libro d'inventari di Riccardo Romoli Riccardi*, c. 21 («Un ritratto di simile altezza di mano di Jacopo da Pontormo, dentrovi una donna con un cannino, e con l'ornamento dorato»).

<sup>576</sup> L'opera era difatti ricollegata a Bronzino e nella collezione Le Brun e in quella del Cardinale Joseph Fesch, quando Georges, nel 1845, ripropose il nome del Carucci. Ipotesi ribadita successivamente da Berenson e accettata comunemente dalla critica fino al 1955, anno in cui Craig H. Smyth ripresentò l'opzione bronzinesca, raccogliendo il consenso di autorevoli studiosi – tra questi Janet Cox-Rearick, Kurt Forster e John K. G. Shearman – ad eccezione di Luciano Berti, che e sostenne la tradizionale attribuzione pontormesca nel volume dedicato al pittore nel 1966. Si vedano: *Catalogue des tableaux composant la galerie de feu son Eminence le Cardinal Fesch*, Rome, Imprimerie de J. Salviucci, 1841, p. 34, n. 683; *Catalogue des tableaux de la galerie de feu S. E. le Cardinal Fesch*, IV (*Catalogue des tableaux des écoles italiennes et espagnole*), par George, peintre, Commissaire-Expert du Musée Royal du Louvre, 1845, p. 130, n. 755; BERNARD BERENSON, *The florentine painters of the Renaissance*, New York, The Knickerbocker Press, 1896, p. 81 [sostenuta anche nelle edizioni successive del 1900 (p. 137) e del 1909 (p. 176)]; C. H. SMYTH, *Bronzino Studies*, cit., pp. 109-117; J. COX-REARICK, *The drawings of Pontormo*, I, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1964, p. 391; ID., *Bronzino's "Young woman with her little boy"*, cit., p. 78, nota 14; KURT W. FORSTER, *Probleme um Pontormos Porträtmalerei*: 2, «Pantheon», 23, 1965, pp. 217-231: 224-226; J.K.G. SHEARMAN, *Recensione a "Il Bronzino" di Andrea Emiliani*, «The Burlington Magazine», CV, pp. 415-416: 416; ID., *Andrea del Sarto*, I, Oxford, Clarendon Press, 1965, p. 123, nota 1; ID., *The early Italian pictures*, cit., p. 61; LUCIANO BERTI, *Pontormo*, Firenze, Edizioni d'arte il Fiorino, 1966, p. 53, p. 57 nota 32. Per un resoconto più dettagliato sulle posizioni della critica in merito all'attribuzione del dipinto si veda P. COSTAMAGNA, *Pontormo*, cit., pp. 296-297.

<sup>577</sup> CHARLES MCCORQUODALE, *Bronzino*, Londra, Jupiter Book, 1981, pp. 23, 46, 50.

<sup>578</sup> Si vedano sul dipinto: M. BROCK, *Bronzino*, cit., pp. 166-169; J. COX-REARICK, A 'St. Sebastian' by Bronzino, «The Burlington Magazine», CXXIX, 1987, pp. 155-162; ID., *San Sebastiano*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 296; JACK WASSERMAN, *The 'St Matthew' tondo for the Capponi chapel in S. Felicità*, Florence, «The Burlington Magazine», CLII, 2010, pp. 12-17. In particolare sul disegno che è generalmente collegato al dipinto si veda: J. COX-REARICK, *Half-length Nude Youth with Draper*, in *The Drawings of Bronzino*, cit., p. 76. Nonostante gli ultimi studi tendano a collocare il dipinto agli anni Trenta del Cinquecento, precisamente tra il rientro dell'artista da Pesaro e il 1535 circa, una datazione più prossima all'esecuzione della cappella Capponi (1526-1528) andrebbe fortemente ripresa in esame. L'opera difatti non solo condivide le stesse soluzioni compositive dei tondi con gli Evangelisti – per la qual cosa può anche reggere l'ipotesi di un riutilizzo del disegno n. 6674 F del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi avanza dalla Cox-Rearick – ma ha significativi tratti in comune con la *Deposizione* dipinta da Pontormo per la cappella, dalla quale trae per esempio i profili taglienti dei panneggi, o l'andamento flessuoso nel delineare certi dettagli anatomici come il bicipite e ancora il modo di rendere le pieghe della pelle sull'addome del santo. Caratteristiche, comuni anche al giovanile standardo *San Michele Arcangelo* del Museo Civico d'Arte Antica di Torino, che difficilmente si ritrovano in opere della

fanciullo del *Ritratto di giovane donna in rosso con bambino* della National Gallery of Art di Washington<sup>579</sup>, ancora nella barba del *Ritratto di Andre Doria come Nettuno*. Nel *Ritratto di Cosimo I in armi* e nella *Venere e Cupido* della National Gallery di Londra (Fig. 31) ritroveremo invece l'attenta descrizione dei riflessi sulle superfici metalliche.

Il dipinto, per la spiccata ricerca di una forma raffinata, costituisce una tappa significativa nella messa a punto di quel modello di ritrattistica, che il pittore avrebbe elaborato nel corso degli anni Quaranta, al fine di restituire lo *status* sociale elevato degli effigiati.

Recuperando prototipi raffaelleschi, quali la *Velata* e il *Ritratto di cardinale* del Museo del Prado, Bronzino rappresenta la donna seduta su di una savonarola, con il busto ruotato di tre quarti e lo sguardo rivolto al riguardante. Rispetto al Sanzio, tuttavia, l'artista non fa coincidere il bracciolo della sedia con il bordo inferiore del quadro, ma, al fine di collocare la donna su un gradino più alto rispetto allo spettatore e di renderla modello irraggiungibile, mostra l'intera sedia. Quest'ultima, come notato da Brock, insieme alle lesene poste a decorazione della nicchia sullo sfondo, incorniciano ulteriormente la figura, creando una sorta di quadro nel quadro, che amplifica l'effetto di distanza<sup>580</sup>. Bronzino muove i primi passi verso il ritratto di apparato, pur tuttavia il risultato è ancora lontano dal purismo della forma che connota il ritratto di Lucrezia Panciatichi. Rispetto a quest'ultima, difatti, l'effigiata di Francoforte conserva una certa genuinità e spontaneità nell'espressione del volto. Non manca, a conclusione, l'esibizione di una "naturale" casualità, ci riferiamo al bellissimo colletto della camicetta, che si apre mentre la donna gira la testa verso lo spettatore.

La mancanza di elementi documentari, al contrario, rende più difficile giungere ad una conclusione definitiva sia per la datazione che per l'identificazione dell'effigiata, questioni sulle quali la critica è fortemente divisa. Sherman<sup>581</sup>, Cox-Rearick<sup>582</sup> e McCorquodale<sup>583</sup> pongono il dipinto poco prima del soggiorno pesarese. Nella stessa direzione si muove Smyth<sup>584</sup>, che suggerisce una datazione più precoce, prossima al biennio 1527-1529, sottolineando la vicinanza stilistica dall'opera al *Compianto su Cristo morto* della Galleria

---

prima metà degli anni Trenta. Su tale problematica si veda inoltre C. FALCIANI, *Spigolature su Bronzino*, in corso di pubblicazione; mentre sullo stendardo: CÉCILE BEUZELIN, *San Michele Arcangelo*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit. p. 66; ROSANNA CATERINA PROTO PISANI, *San Michele Arcangelo*, in *Il Pontormo a Empoli*, catalogo della mostra (Empoli, Santo Stefano degli Agostiniani, 18 settembre-11 dicembre 1994) a cura di Clara Baracchini e altri, Venezia, Marsilio, 1994, pp.115-117.

<sup>579</sup> Si vedano sul dipinto: J. COX-REARICK, *Bronzino's "Young woman with her little boy"*, cit. Il dipinto meriterebbe un'indagine più approfondita, per quella vicinanza alla pittura di Parmigianino, più volte richiamata anche nel confronto tra il *Ritratto di Galeazzo Sanvitale* e il Bartolomeo Panciatichi, che potrebbe aprire nuovi campi d'indagine sullo stile bronzinesco.

<sup>580</sup> M. BROCK, *Bronzino*, cit., p. 69.

<sup>581</sup> J. K. G. SHEARMAN, *Recensione a "Il Bronzino"*, cit., p. 416.

<sup>582</sup> J. COX-REARICK, *Bronzino's "Young woman with her little boy"*, cit., p. 78, nota 14.

<sup>583</sup> C. MCCORQUODALE, *Bronzino*, cit. p. 23.

<sup>584</sup> C. H. SMYTH, *Bronzino Studies*, cit., pp. 112-115.



degli Uffizi (Fig. 3). Ad una commissione legata al soggiorno pesarese dell'artista, riproponendo in parte un'ipotesi già adombrata da Alessandro Cecchi<sup>585</sup>, pensano invece Antonio Natali e Angelo Maria Monaco<sup>586</sup>, in occasione della mostra dedicata al pittore nel corso del 2010. La razza del cagnolino, uno *spaniel*, nel Cinquecento molto diffusa nell'Italia Centrale, parrebbe, secondo Monaco, spingere a tenere in considerazione tale ipotesi. In quest'ottica, lo studioso propone una datazione al biennio 1530-1532. Ponendo il dipinto dopo il rientro da Pesaro, Philippe Costamagna<sup>587</sup> considera invece una datazione al 1533 e identifica l'effigiata in Francesca Salviati, moglie di Ottaviano de' Medici, mettendo in risalto la precoce menzione dell'opera nell'Inventario di Palazzo Riccardi. Lo studioso rafforza la sua ipotesi, segnalando la presenza nella raffigurazione di alcuni simboli medicei, come la sfera e l'anello con diamante, e l'abito, i cui colori sono tipici della famiglia Salviati. Colori tuttavia comuni a Firenze, anche dei Cybo tra i tanti, come ricordato da Elizabeth Cropper e Carl B. Strehlke, che spingono l'esecuzione del dipinto fino al 1535<sup>588</sup>.

Una datazione precedente al soggiorno pesarese resta tuttavia, a parere di chi scrive, quella più plausibile. Tale ipotesi, avanzata già da Smyth e ripresa recentemente da Gabrielle Langdon<sup>589</sup>, andrebbe fortemente riconsiderata. Al rientro dal soggiorno presso i Della Rovere, come dimostra il *Giovane con liuto* che risente delle più volte tirate in campo influenze venete, la pittura di Bronzino esprime difatti tutt'altro linguaggio, inconciliabile con lo spiccato pontormismo che caratterizza il dipinto di Francoforte. Un pontormismo così profondo, condiviso nelle sue istanze più genuine, non può che rimandare al periodo di apprendistato più giovanile del pittore presso il Carucci, durante il quale, secondo Vasari:

Costui, essendo stato molti anni col Pontormo, come s'è detto, prese tanto quella maniera et in guisa immitò l'opere di colui, che elle sono state molte volte tolte l'une per l'altre, così furono per un pezzo somiglianti<sup>590</sup>

Una somiglianza alla maniera di Pontormo che, dopo Pesaro, non è più riscontrabile nelle sue opere. Sebbene Bronzino ritorni successivamente a confrontarsi con la maniera del maestro, mai lo farà con un tale spirito partecipativo. Il dipinto, esula l'attenzione per le minuzie, è degno del miglior Pontormo della fine degli anni Venti. Pennellate di un rosso purissimo disegnano un abito – unico caso nella ritrattistica di Bronzino – che niente lascia comprendere

---

<sup>585</sup> A. CECCHI, *Agnolo Bronzino*, cit., p. 18.

<sup>586</sup> Si vedano: A. NATALI, *Percorso iniziale*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 53; A.M. MONACO, *Ritratto di dama con cagnolino*, in *Ivi*, p. 258.

<sup>587</sup> P. COSTAMAGNA, *Pontormo*, cit., p. 287.

<sup>588</sup> *Pontormo, Bronzino and The Medici*, cit., p. 108.

<sup>589</sup> G. LANGDON, *Medici Women*, cit., pp. 24-32.

<sup>590</sup> G. VASARI, *Le vite*, ed. Bettarini-Barocchi, cit., VI, p. 231.

della consistenza materica e della qualità del tessuto. I baragioni delle maniche, inoltre, si distendono amplissimi, modulati da pieghe che li rende di carta increspata. Pieghe artificiose e artificiali che sono del Pontormo della *Pietà* di Santa Felicità, come della *Visitazione* di Carmignano. Da quest'ultima, Bronzino pare trarre l'atmosfera surreale della scena, il cui sfondo architettonico ingabbia la donna, palesemente costretta nella nicchia. Il dipinto – precedente al Lenzi, più maturo nel gestire la dipendenza dalla maniera di Pontormo – dovrà porsi intono agli anni 1526-1529.

Per l'identità dell'effigiata, andrà almeno tenuta in considerazione la possibilità di riconoscervi Maria Salviati – ipotesi avanzata da Simon<sup>591</sup> e riproposta dalla Langdon – seppure appaia strano che già nel 1612, il compilatore dell'inventario non sia in grado di indicare il nome della donna, prestigiosa personalità della quale altri ritratti sono citati nel medesimo documento. Come evidenzia la Langdon, una collocazione al 1526 sarebbe, qualora si accolga tale identificazione, l'unica verosimile, visto che la Salviati in seguito alla morte del marito Giovanni dalle Bande Nere, avrebbe indossato esclusivamente gli abiti del terzo ordine domenicano, come mostrano i suoi ritratti eseguiti da Pontormo, il primo a Baltimora (Fig. 73)<sup>592</sup>, il secondo agli Uffizi (Fig. 76)<sup>593</sup>.

In quello che verosimilmente è il suo primo ritratto, Bronzino sottolinea nell'abito la formazione pontormesca, gareggiando a imitare la maniera del maestro, ma già presenta le proprie specificità di “miniaturista”. Come nei ritratti più maturi, inoltre, il pittore circonda la donna di una serie di elementi atti a suggerirne l'identità: la scansione dello sfondo attraverso l'architettura – che ancora volta sembrerebbe fiorentina, visto il contrasto tra le lesene di pietra serena e l'intonaco bianco della nicchia – l'uso massiccio di elementi simbolici, dal diamante alla sfera medicea, ai delfini posti ad ornamento del bracciolo sotto il mascherone; per finire ai libri, stranamente non palesati allo spettatore, ma celati dalla savonarola, che lascia intravedere solo una lettera del titolo che tuttavia non si comprende. Forse ulteriori indagini potrebbero essere condotte sullo sfondo, nel tentativo di riconoscervi l'interno di qualche palazzo fiorentino, nonostante, allo stato attuale degli studi, sembri che quasi tutti gli sfondi architettonici rappresentati da Bronzino siano il frutto di operazioni immaginative. Lo stesso si potrebbe dire del *Ritratto di Giovane con liuto* degli Uffizi, eseguito subito dopo Pesaro e, insieme al precedente, una delle effigi più misteriose di Bronzino e forse la più individualizzata della sua prima produzione.

---

<sup>591</sup> R. B.SIMON, *Bronzino's portraits of Cosimo I de' Medici*, cit. pp. 197-200.

<sup>592</sup> Si veda sul dipinto P. COSTAMAGNA, *Pontormo*, cit., pp. 236-238.

<sup>593</sup> Si veda sul dipinto C. FALCIANI, *Maria Salviati ritratta dal Pontormo*, in *Rosso e Pontormo. Firezza e solitudine: esercizi di lettura e rendiconti di restauro per tre dipinti degli Uffizi*, a cura di Antonio Natali, Soresina, Gruppo V&Gé, 1995, pp. 119-133.

Il dipinto – di proprietà della famiglia Medici almeno dal 1666<sup>594</sup>, quando è segnalato presso gli appartamenti del cardinale Carlo – palesa un momento di acuta riflessione, nel quale l'artista sembra tentare una sintesi tra i nuovi spunti figurativi legati al soggiorno pesarese, la sua formazione pontormesca e un primo contatto con le sculture michelangiottesche destinate alle *Tombe Medici* di San Lorenzo, al fine di sondare soluzioni innovative, poi maggiormente approfondite nei ritratti successivi. Unico è però qui l'uso della luce, utilizzata dall'artista per conferire all'immagine una forte carica espressiva e per focalizzare l'attenzione sul gesto nervoso delle mani e sul volto, parzialmente messo in ombra, ma incisivo e comunicativo, caratterizzato dalla fronte aggrottata, come a suggerire un carattere brillante, da scrutatore. Novità, soprattutto quelle luministiche, estranee alla cultura fiorentina e dovute ad un contatto con la pittura emiliana e veneta, avvenuto forse durante la trasferta pesarese. Venturi per primo individua un parallelismo con i ritratti di Parmigianino<sup>595</sup>, proposta avallata da Smyth, che, pensando alle effigi bolognesi dell'artista, ipotizza una breve escursione di Bronzino a Parma. Significante, a parere di scrive, il confronto con il *Ritratto d'uomo* di collezione privata (Fig. 68), recentemente attribuito a Parmigianino da David Ekserdijan<sup>596</sup>. I due dipinti propongono una medesima poetica delle luci e delle ombre, oltre che l'intenzione di connotare in senso "intellettuale" i due effigiati. Rara, inoltre, in entrambe le opere, la scelta di collocare i personaggi all'interno di una stanza presentata diagonalmente. Sempre Smyth collega questa nuova maturità espressiva e luministica a Battista e Dosso Dossi – con i quali l'artista collaborò alla decorazione ad affresco della Villa Imperiale, e dei quali certamente avrebbe potuto vedere dei ritratti – o a Lorenzo Lotto, che negli anni '30 spesso includeva nelle sue opere libri, sculture e altri tipi di oggetti<sup>597</sup>. Un ultimo significativo riferimento si dovrà porre, alla pittura di Tiziano, con la quale sembrerebbe ormai indubbio un contatto nel biennio 1530-1532, in particolare con il

---

<sup>594</sup> *Inventario del Casino di San Marco*, ASF, GM 758, c. 20v («Uno quadro in asse alto braccia 1 2/3 e largo braccia 1 1/3, entrovì il ritratto di un giovane con busto intero con zimarra di felpa nera, con berretta, con manico di leuto nella mano destra, dicesi mano del Bronzino vecchio, con adornamento di noce rabescato e dorato»).

<sup>595</sup> ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, IX, Milano, Hoepli, 1933, pp. 1-73: 35-36 («Così in una mirabile unità costruttiva con l'ambiente poligonale che l'ospita, in un ritratto degli Uffizi, *l'effigie di un giovane*, impressa d'energia, e seduta accanto a un tavolo ov'è una statuetta simile a quella del precedente ritratto [si riferisce al cosiddetto *Ritratto di collezionista* del Louvre]. E qui sorprende, in particolare, la perfetta coesione tra la figura e il fondo, articolati insieme da un semplice gioco di contorni angolari. E qui par che Angelo Allori gareggi col Parmigianino e col Pontormo nell'energia dei lineamenti arcuati, nella tensione nervosa dell'atteggiamento e delle mani»).

<sup>596</sup> DAVID EKSERDIJAN, *Parmigianino*, New Haven-London, Yale University Press, 2006, p. 144.

<sup>597</sup> C. H. SMYTH, *Bronzino as Draughtsman*, cit., pp. 82-83.

cosiddetto *Uomo con il guanto* del Museo del Louvre (Fig. 60)<sup>598</sup>, con il quale il ritratto in esame condivide significative scelte luministiche e compositive.

Nell'opera, il giovane – collocato in un interno la cui articolazione tripartita anticipa soluzioni poi adottate per gli sfondi architettonici dei ritratti di Bartolomeo Panciatichi, di Ugolino Martelli e del *Giovane con libro* del Metropolitan – è presentato seduto al cosiddetto *lettuccio*<sup>599</sup>, con il volto girato verso sinistra e lo sguardo che sfugge allo spettatore. Partendo da una prima idea della figura, mostrata dal disegno preparatorio oggi nella Devonshire Collection di Chatsworth (Fig. 12)<sup>600</sup>, che presenta l'effigiato con dei guanti (o forse un fazzoletto) nella mano destra e il medesimo braccio posato su un piano architettonico, l'artista arricchisce la composizione di elementi atti a precisare l'identità dell'effigiato: l'interno fiorentino, il liuto (sostituito ai guanti), il calamaio a guisa di Venere<sup>601</sup> sul tavolo. Soprattutto l'inserimento del calamaio e del liuto sembrerebbero essere finalizzati a connotare il personaggio quale poeta o musicista, come ipotizzano Elizabeth Cropper<sup>602</sup> e Janet Cox-Rearick<sup>603</sup>. Lo strumento potrebbe difatti riferirsi alla musicalità e all'armonia della poesia, mentre la statuetta qualificare il personaggio come poeta lirico. Gli elementi messi a disposizione dello spettatore per innescare il riconoscimento – rispetto al Lenzi, al Martelli o alla Battiferri – in questo caso sembrano essere insufficienti, almeno al momento, per avanzare su solide basi una proposta di identificazione del personaggio. Resta da tenere in considerazione l'ipotesi, suggerita da Costamagna<sup>604</sup>, di riconoscere nell'effigiato Giovan Battista Strozzi il Vecchio (1503-1571), poeta fiorentino, fervido compositore di madrigali, che prese parte ai festeggiamenti per le nozze di Cosimo ed Eleonora nel 1539 e fu membro dell'Accademia Fiorentina<sup>605</sup>. Il nome dello Strozzi sembrerebbe coerente anche con lo *status* sociale espresso dal personaggio, certamente membro di una famiglia aristocratica fiorentina.

---

<sup>598</sup> Si vedano sul dipinto: RODOLFO PALLUCCHINI, *Tiziano*, I, Firenze, Sansoni Editore, 1969, pp. 258-259; DAVID ROSAND, *Titian*, New York, Abrams, 1978, p. 90.

<sup>599</sup> E. CROPPER, *Preparing to finish*, cit., p. 501.

<sup>600</sup> Si veda sul disegno: P. COSTAMAGNA, *Study for the Portrait of a Young Man with a Lute*, in *The Drawings of Bronzino*, cit., p. 104; C. B. STREHLKE, *Study of a Young Man with a Lute*, in *Pontormo, Bronzino and the Medici*, cit., p. 104.

<sup>601</sup> La scultura sembrerebbe un oggetto di bottega. Infatti, anche se leggermente modificata la stessa statua compare nel *Ritratto di collezionista*, qui però interpretata come allegoria della Fama. Come notato da Cecchi (*Agnolo Bronzino*, cit., p. 20) il piccolo calamaio potrebbe essere una rielaborazione della figura classica della Venere Bagnante. Pur riconoscendo il riferimento alla Venere, Janet Cox-Rearick (*Young Man with a Lute*, in *The Medici, Michelangelo*, cit., pp. 150-151) preferisce interpretare la statuetta come una Susanna. L'atteggiamento della scultura rimanda effettivamente all'iconografia dell'eroina biblica, tuttavia non sembra convincente come soggetto per un porta calamaio.

<sup>602</sup> E. CROPPER, *Preparing to finish*, cit., p. 501.

<sup>603</sup> J. COX-REARICK, *Young Man with a Lute*, in *The Medici, Michelangelo*, cit., pp. 150-151.

<sup>604</sup> P. COSTAMAGNA, *De la fiorentinità*, cit., p. 63; ID., *Study for a Portrait of a Young Man with a Lute*, in *The Drawings of Bronzino*, cit., p. 104.

<sup>605</sup> Sul personaggio si veda: M. PLAISANCE, *L'accademia*, cit., pp. 84-85, nota 199.

Le possibilità potrebbero essere tuttavia infinite, soprattutto ricercando all'interno della cerchia varchiana. Tra i tanti viene in mente un tale Girolamo Ricciardi, personaggio per noi ignoto ma probabilmente coetaneo di Varchi, insieme al quale il letterato si accompagna con Antonio dell'Allegretto prima del 1530, come noto dalla biografia del letterato per opera di Busini:

Prese in questo tempo medesimo et per i medesimi mezi delle lettere l'amicitia di Giovanni Spinegli [...] et poco di poi quella di Antonio dello Alegretto et di Girolamo Ricciardi, quello amando perché mostrava, come poi intervenne, di dover diventare per l'acume dell'ingegno suo buon versificator toscano, e questo praticando perché era buon maestro di canto e suonator di liuto<sup>606</sup>

Negli anni Trenta il giovane sembrerebbe una presenza costante nel gruppo del letterato, come informa la sua presenza nel già citato dialogo di Bartolomeo Tasio il *Negromante*<sup>607</sup>.

Le ricerche per l'identità del giovane potrebbero tuttavia orientarsi anche verso un poeta burlesco. L'effigiato, volge lo sguardo, specularmente alla statuetta, in direzione opposta a quest'ultima. Questo potrebbe indicare la sua estraneità alle tematiche d'amore, burlescamente alludendo alla sua omosessualità, o piuttosto che l'amore non è oggetto dei suoi versi. Un poeta burlesco calzerebbe perfettamente con lo sguardo un po' ambiguo che caratterizza l'effigiato. Magari un ritratto di Antonfrancesco Grazzini o di Francesco Berni? Quest'ultimo rientrato a Firenze proprio nel 1534.

Come è stato suggerito in più circostanze, modello di riferimento per la composizione è il *Giuliano de' Medici* di Michelangelo. Dalla scultura, Bronzino desume la torsione del busto, la posizione della testa, delle braccia e delle gambe, lo sbilanciamento delle spalle. La scultura, portata a termine nel 1534 – ma che si ricorda nel 1526 già condotta ad uno stato piuttosto avanzato – costituisce un importante punto di riferimento per la datazione del ritratto, generalmente collocato dalla critica tra il 1532 e il 1534. Sempre dalla meditazione sull'opera dal Buonarroti, Bronzino trae quella solidità che connota la figura, oltre che il maggiore plasticismo delle mani, massicce e corpose, diverse da quelle più minute del Lenzi o del Guidubaldo Della Rovere. Il confronto con il *Giuliano de' Medici*, è, in questa fase, centrale per Bronzino, che vi ritorna nel *Ritratto virile* del foglio numero 6698 F del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (Fig. 13)<sup>608</sup>, e soprattutto nel *Ritratto di Bartolomeo Panciatichi* (Fig. 14), che con il *Giovane con liuto* condivide l'ispirazione michelangeloesca

<sup>606</sup> GIAMBATTISTA BUSINI, *Vita di messer Benedetto Varchi cittadino fiorentino raccolta e mandata fuori da un suo amico*, in S. LO RE, *Politica e cultura*, cit., pp. 91-116: 96-97.

<sup>607</sup> R. LEPORATTI, «Il Vespro» di Bartolomeo Tasio, p. 151.

<sup>608</sup> Si veda a proposito: P. COSTAMAGNA, *Study for a Portrait of a Seated Man*, in *The Drawings of Bronzino*, cit., pp. 106-108.

dell'impostazione del busto e il modo di realizzare le mani, solide e nerborute. Mani che il pittore realizza in poche occasioni – ancora nelle effigi di Andrea Doria e Stefano Colonna, dove tuttavia le dita hanno una guisa già più allungata – e che insieme al forte pontormismo del volto dell'aristocratico, spingerebbero ad anticipare la datazione del ritratto di Bartolomeo, tradizionalmente posta tra il 1541 e il 1545, agli anni Trenta<sup>609</sup>, immaginando che l'esecuzione del ritratto sia antecedente a quello della moglie Lucrezia, il cui stile pare più prossimo, per la purezza e la nitidezza delle forme, alle effigi medicee degli anni Quaranta.

I due ritratti potrebbero essere stati già commissionati nel 1534, anno in cui in due coniugi si trovavano a Firenze per la celebrazione delle nozze, e la loro esecuzione essersi protratta forse per qualche tempo, o anche fermatasi, visto l'assenza dei Panciatichi dalla città, nella quale rientreranno definitivamente solo nel 1539, anche perché, al momento non sono documentati soggiorni fiorentini di Bartolomeo tra il 1534 e tale data. Certo l'ordine delle opere andrà inteso in questa direzione, prima il ritratto di Bartolomeo, poi il *Cristo crocifisso* (Fig. 17), citato da Vasari e recentemente ritrovato da Costamagna e Falciani, pregno di stilemi pontormeschi, infine l'effigie di Lucrezia, che al Crocifisso pare successivo, non solo per ragioni stilistiche, ma anche per lo sfondo, inizialmente progettato come quello del marito, poi modificato per essere verosimilmente in *pendant* con quello dell'opera sacra. In un momento successivo al *Cristo crocifisso*, ma precedente all'esecuzione della Lucrezia, si dovrà porre la *Sacra Famiglia con San Giovannino* della Galleria degli Uffizi (Fig. 18), sempre di commissione Panciatichi<sup>610</sup>. In questa successione, che mi sembra la più verosimile, problematica è ad ogni modo la collocazione del ritratto di Bartolomeo, così prossimo al giovane con liuto, ma già più maturo nella definizione nitida e pura delle forme, degli abiti, come delle architetture poste sullo sfondo. Per il Bartolomeo si propone una datazione posta tra il 1534 e il 1538/39, e non sarà possibile precisarla oltre, fintanto che non emergeranno nuove istanze documentarie, che per tutte le opere Panciatichi sono, in effetti, esigue. L'effigie richiede un'esecuzione ad ogni modo articolata, con una continua rielaborazione della balaustra posta alle spalle dell'uomo – inizialmente collocata sia più alta che più bassa di come si presenta nella stesura finale – come degli edifici posti sullo sfondo: il grande arco sulla sinistra era inizialmente più alto e girava in senso opposto rispetto

---

<sup>609</sup> Di questo parere è anche Carlo Falciani. C. FALCIANI, *Spigolature su Bronzino*, in corso di pubblicazione.

<sup>610</sup> Di questa stessa tornata di anni, tra il 1541 e il 1545, dovrebbe essere, inoltre, il *Ritratto di giovane con berretto piumato* del Nelson Atkins Museum of Art di Kansas City (Fig. 20), generalmente datato dalla critica al 1550-1555. Il dipinto sembrerebbe invece molto affine all'effigie della Panciatichi, con la quale condivide la stessa purezza nella concezione delle forme, dell'ovale del volto come della linea delle sopracciglia, ancora delle pennellate che ne marcano i tratti del naso e delle labbra, infine nella morfologia delle dita affilatissime, che terminano con unghie quasi ovali. Sul dipinto si vedano: M. BROCK, *Bronzino*, cit., pp. 144-146; A. CECCHI, *Agnolo Bronzino*, cit., p. 71.

all'elaborazione finale, mentre i due edifici sulla destra solo in un secondo momento sostituirono la struttura unica, decorata con un cornicione modulato da lesene<sup>611</sup>, che era stata immaginata inizialmente. A tavola incorniciata, infine, l'aggiunta del cane a sinistra, forse a colmare uno spazio vuoto, come la linea d'ocra che finge un piano, che corre lungo la base dell'opera. Una prassi, quella dell'elaborazione in corso d'opera – soprattutto per gli sfondi – che caratterizza molte opere del pittore, come il coevo *Ritratto di giovane con libro* del Metropolitan<sup>612</sup>.

Nel dipinto, Bronzino, forse per la prima volta in questi termini così raffinati ed eleganti, adotta una pittura preziosa, volta a presentare la figura di cortigiano dotto ed elegante esemplificata dal Panciatichi. Nato nel 1507 in Francia, dove la sua famiglia si era trasferita per interessi economici, Bartolomeo si formò, tra il 1529 e il 1531, a Padova, proseguendo successivamente i suoi studi a Lione, dove visse con la moglie, Lucrezia Pucci, almeno fino al 1539, anno in cui decise di rientrare a Firenze. Tornato in città, il Panciatichi, che da bambino era stato paggio di Francesco I, si inserì da subito nell'ambiente cittadino – il 2 gennaio del 1541 è registrato il suo ingresso all'Accademia degli Umidi, poi Fiorentina, della quale diverrà console nel 1545 – conquistando il favore di Cosimo I, che lo avrebbe scelto come suo ambasciatore alla corte francese<sup>613</sup>. Bronzino rappresenta Bartolomeo in piedi, con il braccio sinistro posato su una balaustra di pietra serena intagliata con motivi classici, mentre stringe nella mano sinistra un paio di guanti e nella destra, retto quasi con noncuranza, un libro, allusione alle sue doti intellettuali. Con grazia e “sprezzatura”, degne del cortigiano di Baldassar Castiglione, l'aristocratico indossa un elaborato abito nero, dalle maniche trinciate di un rosso purissimo e un cappello piumato sempre di colore scuro. Come già detto, la figura è articolata richiamando la posa del Giuliano de' Medici della Sagrestia Nuova, pur tuttavia, come indicato da Carlo Falciani, Bronzino percorre strade alternative all'idealismo michelangiolesco e svolge una pittura dedita alla resa del dato sensibile, puntando sull'espressività delle mani e del volto, quest'ultimo caratterizzato da una fisionomia insolita e nervosa<sup>614</sup>.

---

<sup>611</sup> L'idea sembrerebbe la medesima immaginata inizialmente anche per il *Ritratto di giovane con libro* del Metropolitan Museum. J. COX-REARICK, *Bronzino's "Young woman with her little boy"*, cit., pp. 67-71.

<sup>612</sup> *Ibidem*.

<sup>613</sup> L. PASSERINI, *Genealogia e storia della famiglia Panciatichi*, Firenze, Tipi di M. Cellini e C., 1858, pp. 68-72.

<sup>614</sup> C. FALCIANI, *Ritratto di Bartolomeo Panciatichi*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 166. Il significato, oltre che la funzione, da attribuire alle citazioni michelangiolesche condotte da Bronzino nelle sue opere, necessiterebbe di un'ampia rilettura, finalizzata a comprenderne le reali motivazioni, che sembrano esulare dalla “pura” imitazione dei modelli del Buonarroti, alla cui ombra è stata posta quasi l'intera produzione del pittore (M. BROCK, *Bronzino*, cit.), ma la cui poetica è nella sostanza differente da quella del grande scultore fiorentino. Più volte Bronzino cita la scultura, ma tali citazioni, che si vogliono sempre michelangiolesche, sono a ben

Nonostante il forte impatto orizzontale fornito dalla balaustra, oltre che dal busto e dall'abito del Panciatichi, che contribuiscono a dilatare la composizione, Bronzino fornisce al ritratto un'impostazione verticalizzante, che garantita sullo sfondo dalla presentazione allungata degli edifici, si rinnova nel volto dell'aristocratico, stretto e lungo, come stretto e lungo sono il naso e la barba alla moda, separata in due rami conoidali, accompagnata da baffi filiformi che si dirigono verso il basso. Ombre incisive ne segnano i tratti, intorno all'occhio sinistro e al naso, in un modo non dissimile dal giovane con liuto. Lo stesso vale per la mano sinistra. Il nesso che congiunge la figura allo sfondo – che completa il dipinto in maniera significativa e non decorativa – era già stato colto da Adolfo Venturi in un bellissimo brano della sua *Storia dell'arte italiana*:

Il profilo allampanato, il lungo naso spiovente, i baffi cadenti in giù, le spalle che scendono ripide. Lo stecchito signorotto, con il breve berretto di velluto piumato sulle ventiquattro, trova il suo completamento nella scatola marmorea che lo racchiude<sup>615</sup>

Lo sfondo architettonico avvolge e completa la figura, racchiudendola in una «scatola marmorea», il cui fine non è la scansione dello spazio attraverso costruzioni prospettiche, bensì l'allusione alle origini toscane del personaggio, evocando i caratteri salienti di un'identità architettonica fiorentina allora aurorale, riconoscibile per l'uso della pietra serena, associata all'intonaco chiaro di grassello di calce. La tipica bicromia brunelleschiana connota difatti le scorniciature modanate del semiarcone posto sullo sfondo, come, nell'edificio di destra, quelle dell'arco cieco destinato a ospitare lo stemma gentilizio dei Panciatichi. Peculiari della villa fiorentina sono invece le lisce ammorsature angolari dell'edificio centrale che, scorciato, mostra una sequenza di tre finestre a edicola, versione semplificata di quelle

---

vedere tratte dalle opere più disparate, antiche e moderne: dal *Torso del Belvedere* per il *Ritratto di Cosimo I come Orfeo*; dal cosiddetto *Idolino* per una figura della Cappella di Eleonora di Toledo; dalla *Fontana di Ercole* di Niccolò Tribolo per i putti della volta della medesima cappella, per presentare solo alcuni casi. Citazioni che non sempre si possono leggere in termini di erudizione e che paiono finalizzate, a parere di chi scrive, alla resa del rilievo, nel tentativo di sanare le difficoltà intercorse a causa dell'intensificazione della linea di contorno e dalla scomparsa del chiaro scuro di matrice leonardesca. A tale problema egli tenta di ovviare sommando nella stessa figura più vedute – proprio il numero superiore di queste era una delle ragioni addotte dagli scultori al fine di sostenere la superiorità delle loro opere rispetto a quelle dei pittori – volte alla resa tridimensionale della figura rappresentata nello spazio. Il rilievo era avvertito come una delle priorità e allo stesso tempo delle grandi difficoltà della pittura, che stendendosi su un supporto bidimensionale, mirava tuttavia a contraffare la natura e a rendere vive e concrete le figure. Nella lettera scritta in occasione dell'*Inchiesta*, Pontorno torna ad esporre il problema: «Ma quello che io dissi troppo ardito, ch'è la importanza, si è superare la natura in volere dare spirito a una figura e farla parere viva, e farla in piano; che se almeno egli avesse considerato che, quando Dio creò l'uomo, lo fece di rilievo, come cosa più facile a farlo vivo...» (*Due lezioni*, cit., p. 68). Le straordinarie novità proposte da Michelangelo certamente ebbero un impatto fortissimo su Bronzino, come su tutti gli artisti della sua generazione, e la pittura dell'artista non può essere compresa senza indagarne l'interazione con le opere dello scultore, tuttavia, allo stesso modo, non si può incorrere nell'errore di ridurre l'eccezionale maniera bronzinesca a semplice emulazione di quella michelangeloesca. Sul problema, evidentemente di grande portata e che non può essere risolto così semplicemente, si tornerà in una sede diversa.

<sup>615</sup> A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, cit., IX, p. 41.



michelangiolesche della biblioteca Laurenziana<sup>616</sup>. Per le architetture dello sfondo Bronzino elabora un linguaggio architettonico sincretico, al fine di porre a Firenze l'ambientazione del ritratto, che tesse prelievi dal Quattrocento e dal primo Cinquecento, da Brunelleschi a Giuliano da Sangallo, a Michelangelo. Il risultato è una città immaginaria e immaginifica, bloccata in un'atmosfera senza tempo – debitrice, almeno per gli edifici posti dietro il semiarcone, alle prospettive di Fra' Carnevale – che invano si cercherebbe di ritrovare identiche e reali per le strade di Firenze<sup>617</sup>. La pittura di Bronzino inganna lo spettatore che dietro la sua minuziosa pittura si aspetterebbe di trovare un'altrettanta veritiera descrizione della realtà, che invece, ingannevole, è carica di un valore squisitamente evocativo. Un'impostazione, quella dello sfondo, forse immaginata come una scenografia teatrale, che, contrariamente alla tradizione fiorentina del Quattrocento, non si presenta come una scatola prospettica strutturata con matematica e organica precisione, ma si profila sommando edifici in assonometria, che rispondono a punti di fuga diversi. Carlo Falciani vede in questo un probabile tributo alla pittura d'oltralpe – con la quale Bronzino era entrato in contatto grazie a Pontormo già ai tempi della decorazione della Certosa del Galluzzo – e che andrebbe letto, in questo senso, come omaggio alla doppia cittadinanza di Bartolomeo<sup>618</sup>.

Non lontano dal Panciatichi, né dal Martelli, che è databile a prima del 1537 e sul quale si ritornerà più dettagliatamente in seguito, si dovrà porre il *Ritratto di giovane con libro* del Metropolitan Museum of Art, come proposto da Carmen C. Bambach<sup>619</sup>, che propone una datazione tra il 1537 e il 1538, considerandolo successivo al Martelli. L'opera palesa un ulteriore passo avanti verso l'elaborazione di quel modello di ritrattistica meditata da Bronzino per i personaggi della corte medicea. In questo senso, l'artista indugia, come ormai di consueto, sulla resa dei particolari – dal berretto nero puntellato con elementi dorati, all'elegante abito scuro dalle maniche ampie e trinciate, agli intarsi lignei degli elementi grotteschi posti a decorazione di tavola e sedia – ma ciò che colpisce nel personaggio sono la consapevolezza e l'attitudine spavalda con la quale si porge allo sguardo dello spettatore. Al contrario del giovane con liuto o di Ugolino Martelli, l'effigiato non sfugge allo spettatore ma consapevole di se stesso gli va incontro, esibendo con eleganza e senza ostentazione la propria sicurezza, il proprio *status*. Presumibilmente rampollo di un'importante famiglia fiorentina, il ragazzo è pronto al confronto e, con la mano sinistra posata sul fianco, aspetta con fierezza il suo interlocutore. Posato sul tavolo è invece il gomito del braccio destro, mentre la mano

---

<sup>616</sup> Ringrazio Claudia Conforti per i suggerimenti tecnici riguardanti l'architettura sullo sfondo.

<sup>617</sup> C. FALCIANI, *Il Bronzino e i Panciatichi*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 154; M. BROCK, *Bronzino*, cit., p. 120.

<sup>618</sup> C. FALCIANI, *Ritratto di Bartolomeo Panciatichi*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 166.

<sup>619</sup> CARMEN C. BAMBACH, *Ritratto di giovane con libro*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 262.

mantiene con l'indice il segno all'interno di un libro, i cui contenuti non ci è dato conoscere. Elemento quello del libro, che in questo caso diviene accessorio simbolico della cultura dell'effigiato, piuttosto che esprimere un reale momento di riflessione sul testo.

Il ragazzo incarna il modello di un'intera generazione di giovani fiorentini: elegante e riccamente abbigliato, di formazione culturale elevata e avvezzo alla discussione erudita. Tutto in lui rimanda a quella mirabile figura di cortigiano descritta da Castiglione, espressione di una grazia delicatissima priva di affettazione, e di un modo di agire studiato ma non esibito, dai modi a tal punto cortesi da suscitare l'ammirazione di tutti e l'invidia di nessuno. Alcune pagine del testo del grande scrittore mantovano sembrano proprio descrivere l'effigiato del ritratto del Metropolitan:

[a proposito degli abiti del cortigiano] io estimo che, pur che non siano fuor della consuetudine, né contrari alla professione, possano per lo resto star bene, pur che satisfaciano a chi gli porta. Vero è ch'io per me amerei che non fossero estremi in alcuna parte, come talor sol essere il franzese in troppa grandezza e 'l tedesco in troppo piccolezza, ma come sono e l'uno e l'altro corretti e ridutti in miglior forma dagli Italiani. Piacemi ancor sempre che tendano un poco più al grave e riposato, che al vano; però parmi che maggior grazia abbia nei vestimenti il color nero, che alcun altro; e se pur non è nero, che almen tenda al scuro; e questo intendo del vestir ordinario<sup>620</sup>

poco più avanti, il letterato continua:

Ma per dir ciò che mi par d'importanza nel vestire, voglio che il nostro cortegiano in tutto l'abito sia pulito e delicato ed abbia una certa conformità di modesta attillatura [eleganza], ma non però di maniera femminile o vana [vanitosa], né più in una cosa che nell'altra, come molti ne vedemo, che pongon tanto studio nella capigliara, che si scordano il resto; altri fan professione [curano in modo particolare] de denti, altri di barba, altri di borzachini [stivaletti], altri di berrette, altri di cuffie [copricapo maschile con paraorecchi]; e così intervien che quelle poche cose più culte [eleganti] paiono lor prestate, e tutte l'altre che sono sciocchissime si conoscono per le loro<sup>621</sup>

Il discorso di Castiglione è significativo se si considera quanto contasse l'apparenza all'interno del sistema cortigiano. L'eleganza e il decoro nell'abbigliamento sono di fondamentale importanza se si vuole emergere per le proprie qualità interiori e per le buone maniere, piuttosto che per la stravaganza dell'esteriorità. Il giovane effigiato da Bronzino, come del resto tutti i personaggi ritratti dall'artista, si uniforma a questa massima perché l'immagine ha il suo peso e, sottolinea lo scrittore, non è da dimenticare che «tutti i modi e i costumi, oltre all'opere e alle parole, sono giudizio delle qualità di colui in cui si veggono»<sup>622</sup>.

---

<sup>620</sup> B. CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano*, cit., p. 159.

<sup>621</sup> *Ivi*, p. 160.

<sup>622</sup> *Ivi*, p. 161.

Il ritratto, citato nel 1812 nell'inventario di Luciano Bonaparte<sup>623</sup>, era inizialmente considerato un'effigie di un duca di Urbino eseguita da Sebastiano del Piombo. Restituito a Bronzino nel 1865 dal Galichon<sup>624</sup>, l'attribuzione non è stata più messa in discussione anche se la ricerca nell'individuazione del personaggio non è progredita. Gli studi che si sono susseguiti nel tempo, Becherucci<sup>625</sup>, Emiliani<sup>626</sup>, Baccheschi<sup>627</sup>, Cecchi<sup>628</sup>, hanno piuttosto posto l'attenzione sugli aspetti formali dell'opera, tentando di rintracciarne i modelli figurativi. Informazioni sul percorso esecutivo del dipinto sono invece fornite dalle indagini diagnostiche, pubblicate nel 1982 da Janet Cox-Rearick<sup>629</sup>. Da quanto emerge dalle indagini la prima versione del ritratto era sostanzialmente diversa da quella attuale: più semplice e meno elaborata l'architettura sullo sfondo; posti di profilo la mano destra e il libro; evidente, e non nascosta dalla mobilia la gamba destra; differente, infine, addirittura la fisionomia del volto che farebbe pensare ad un altro personaggio rispetto a quello effigiato nella versione finale. Come notato dalla studiosa, e poi ribadito con ancora più convinzione dalla Cropper<sup>630</sup>, la struttura architettonica della prima versione, molto vicina a quella dell'*Alabardiere* del Pontormo (Fig. 67), non fa che confermare la sensazione che l'attitudine del giovane del Metropolitan sia ripresa dall'opera del Carucci, facendo addirittura pensare ad un cartone riutilizzato dal Bronzino, vista la strettissima corrispondenza delle misure delle figure e delle pose, che si ritrovano identiche in un'altra opera del Pontormo, il cosiddetto *Ritratto di Cosimo I vestito alla spagnola*, della collezione americana Barbara Piasecka Johnson di Princeton (Fig. 74). Un momento questo, che si dovrà presupporre di reciproco scambio, non meno bronzinesche sono difatti le soluzioni adottate dal Carucci nell'opera di Princeton, che proprio da esempi del suo allievo, sembra trarre elementi inconsueti per la sua pittura, come l'articolazione dello sfondo architettonico e la rinnovata attenzione dedicata all'esecuzione dell'abito e di alcuni elementi decorativi, tipo il berretto piumato.

Le ricerche da condurre sull'opera sono tuttora molteplici, soprattutto al fine di chiarire l'identità dell'effigiato, per il quale Smyth<sup>631</sup> propone il nome dello stesso Bronzino, spinto dallo strabismo che sembrerebbe connotare il personaggio. McCorquodale ripropone in via ipotetica tale proposta, confrontando il ritratto con un affresco di Alessandro Allori – il *Cristo*

<sup>623</sup> A. EMILIANI, *Il Bronzino*, cit., tavola 21.

<sup>624</sup> ÉMILE GALICHON, *La galerie Portales*, «Gazette des Beaux-Arts», XVIII, 1865, pp. 5-19:10-11.

<sup>625</sup> LUISA BECHERUCCI, *Manieristi toscani*, Bergamo, Ist. Italiano d'Arti Grafiche, 1944, p. 44.

<sup>626</sup> A. EMILIANI, *Il Bronzino*, cit., tavola 21.

<sup>627</sup> E. BACCHESCHI, *L'opera completa*, cit., p. 89, n. 25.

<sup>628</sup> A. CECCHI, *Agnolo Bronzino*, cit., p. 21.

<sup>629</sup> J. COX-REARICK, *Bronzino's "Young woman with her little boy"*, cit., pp. 67-79.

<sup>630</sup> E. CROPPER, *Preparing to finish*, cit., p. 500.

<sup>631</sup> C. H. SMYTH, *Bronzino as Draughtsman*, cit., p. 86.

*fra i dottori* della chiesa fiorentina della S.S. Annunziata – dove sarebbe inserito un ritratto di Bronzino<sup>632</sup>. C'è tuttavia da aggiungere che nei supposti ritratti di se stesso, di Pontormo e di Alessandro Allori inseriti dall'artista nel *Martirio di San Lorenzo*, Bronzino non sembra soffrire di tale disturbo alla vista. L'ipotesi sembra però possibile, chi altro si sarebbe fatto rappresentare ostentando questo tipo di difetto? È tuttavia da evidenziare che lo *status* sociale mostrato dall'effigiato non sembra propriamente rispecchiare quello di un pittore.

L'ipotesi avanzata da Elisabeth Cropper di riconoscere nell'effigiato Bonaccorso Pinadori, figlio di Bartolomea Pinadori, committente della *Visitazione* di Pontormo a Carmignano, andrà tenuta in debita considerazione, visto che un ritratto del giovane è citato da Vasari<sup>633</sup>, anche se allo stato attuale degli studi non sono emersi elementi determinanti per confermarne in via definitiva l'identificazione. In ogni caso il nome del ragazzo andrebbe ricercato tra la fitta cerchia di amicizie che l'artista aveva alla fine degli anni '30. In via del tutto ipotetica, lo *status* sociale mostrato dal personaggio ritratto potrebbe far pensare ad un membro di qualche ricca famiglia fiorentina, forse Carlo Strozzi, Cosimo Rucellai o Alberto del Bene, allievi di Benedetto Varchi e Pietro Vettori e amici di Luca Martini; oppure Filippo Peruzzi, giovane per noi ignoto, amico del Lasca, del quale quest'ultimo menziona, in un sonetto, un ritratto di mano di Bronzino<sup>634</sup>; o ancora qualcuno dei suoi amici intellettuali più affermati o dei suoi corrispondenti. Di più non si riesce a desumere dagli elementi messi a nostra disposizione: dallo sfondo, che attualmente non sembra corrispondere con precisione ad alcun palazzo patrizio fiorentino, né tantomeno dal mascherone che orna lo scrittoio sul quale è poggiato il libro, elemento generalmente interpretato in chiave allegorica<sup>635</sup> e che la Bambach<sup>636</sup> ipotizza avere il valore di un attributo identificativo. Attributo che tuttavia per noi rimane al momento silente.

Seguendo l'interpretazione proposta recentemente da Elisabeth Cropper e Carlo Falciani<sup>637</sup>, anche il *Ritratto di Lucrezia Panciatichi* (Fig. 19) sembrerebbe rientrare nel modello di ritrattistica che si sta tentando di delineare, in cui la pittura – servendosi, nel caso specifico di una collana, di un libro di preghiere e di una figurazione modellata sui contenuti dei testi sacri – tenta di raggiungere i pensieri dell'effigiata, in questo caso religiosi, favorendone la condivisione con il riguardante. Ipotesi che permetterebbe, inoltre, di

---

<sup>632</sup> C. MCCORQUODALE, *Bronzino*, cit., p. 25.

<sup>633</sup> G. VASARI, *Le vite*, ed. Bettarini-Barocchi, cit., VI, p. 232 («ritrasse Bonaccorso Pinadori, Ugolino Martelli, messer Lorenzo Lenzi, oggi vescovo di Fermo, e Pierantonio Bandini e la moglie»).

<sup>634</sup> *Passim*.

<sup>635</sup> M. BROCK, *Bronzino*, cit., pp. 132-133.

<sup>636</sup> CARMEN C. BAMBACH, *Ritratto di giovane con libro*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 262.

<sup>637</sup> E. CROPPER, *Per una lettura*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., pp. 250-254; C. FALCIANI, *Bronzino e i Panciatichi*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., pp. 156-158.

comprendere l'elevata raffinatezza del dipinto, che più di molti altri sviluppa quella purezza delle forme e quel distacco talmente intenso dell'effigiata, da portare la critica, in alcune circostanze, a leggere l'opera in termini esclusivamente di ricercatezza formale fine a se stessa. A spingere ad una nuova interpretazione dell'opera, legata al sentire religioso filoriformato della coppia, è stato il ritrovamento del *Cristo crocifisso* commissionato a Bronzino dai Panciatichi, che da subito ha condotto a rivalutare l'esperienza religiosa valdesiana dei due – esperienza che nel 1552 li avrebbe condotti ad un processo per eresia – per sondarne tangenze con i dipinti commissionati all'artista. Se questo raffronto non appare immediatamente palese per Bartolomeo – il cui volto sarebbe, secondo la Cropper, modellato *sub specie Christi* – convince moltissimo per Lucrezia, dove lo sfondo volutamente modificato per essere in *pendant* con il Cristo, spinge ad una lettura parallela delle due opere. Il modello di perfezione cristiana – fondato sulla bellezza della donna e sui ricchi indumenti di cui è vestita – elaborato da Bronzino per il ritratto, andrebbe quindi messo in relazione alle teorie espresse da Juan de Valdés nell'*Alfabeto Cristiano*, oltre che da Benedetto da Mantova nel *Beneficio di Cristo*. Entrambi i testi, costellati di una serie di precetti destinati a forgiare il comportamento del vero cristiano, ritornano più volte proprio sul concetto del fedele che agisce a emulazione di Cristo, anzi il consiglio più volte ribadito è di vestirsi «dell'immagine di Cristo Crocifisso»<sup>638</sup>, e solo in questo trovare il giusto viatico per un cammino di fede. Ancora i testi insistono sul significato di questa vestizione «sì come alcuno si veste di una preziosa e bellissima veste, quando vuole rappresentarsi al cospetto di un signore, così il cristiano, ornato e coperto della innocenza di Cristo e di tutte le sue perfezioni»<sup>639</sup> e, continuano poco più avanti, poiché «la vita di Cristo, della cui imitazione ci dobbiamo vestire, fu una perpetua croce piena di tribolazione [...] la nostra fede, affinata, come l'oro nella fornace delle tribolazioni risplenda a laude sua»<sup>640</sup>. La ricchezza sfoggiata da Lucrezia nel ritratto è quindialzata in lode a Dio suo signore, davanti al quale il cristiano giusto si presenta, purgato grazie al sacrificio di Cristo, vestito dei suoi migliori abiti e ornato dei suoi migliori gioielli. In questa chiave andrebbe letto il motto francese, inciso sulle placchette della collana d'oro indossata da Lucrezia, *sans fin amor dure sans*, allusione all'infinito amore circolare di Dio verso gli uomini<sup>641</sup>, piuttosto che come simbolo dell'amore dei due coniugi<sup>642</sup>. Su questi presupposti Bronzino articola la raffinata immagine di Lucrezia, che,

<sup>638</sup> BENEDETTO DA MANTOVA, MARCANTONIO FLAMINIO, *Il Beneficio di Cristo*, introduzione e note a cura di Salvatore Caponetto, Torino, Claudiana, 1975, p. 84.

<sup>639</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>640</sup> *Ivi*, pp. 82-83.

<sup>641</sup> E. CROPPER, *Per una lettura*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 253.

<sup>642</sup> SILVIA MALAGUZZI, *Un amore senza fine*, «Art e dossier», XVII, 2002, 180, pp. 33-37.

innalzata a modello di perfezione cristiana, si manifesta come un'apparizione divina, emergendo dallo sfondo scuro grazie alla luce chiarissima che le illumina il volto il busto le mani, rendendola quasi di porcellana. Seduta, con il torso posto di tre quarti, e il viso rivolto allo spettatore, affronta il riguardante in maniera diretta, senza scomporsi. Bronzino si dedica con perizia alla resa di ogni dettaglio: i capelli, di un biondo quasi tendente al ramato, sono raccolti in una fine treccia, incastonata da un ornamento da testa d'oro cesellato; il vestito rosso porpora, di velluto rasato, è di una regalità fuori dal comune, con le maniche artificialmente costruite, inizialmente a palloncino, e dopo, più strette, sul viola scuro, trinciate e decorate con nastri. Infine i gioielli, discreti ma superbi nella loro ricchezza: un anello sull'anulare della mano sinistra; la cintura, con grani di agata variegata; una collana di perle con pendente e rubino incastonato, disposta in maniera asimmetrica, e infine la catenina intrecciata in oro con il motto.

L'effetto finale, per il modello di bellezza femminile presentato, certo non è distante da quello immaginato da Alessandro Piccolomini nella sua *Raffaella*<sup>643</sup>, né tantomeno da Agnolo Firenzuola nel *Celso*<sup>644</sup>, ma si ritrova soprattutto, come sottolineato dalla Cropper<sup>645</sup>, nel Cantico de' Cantici, testo altrettanto importante per la definizione dei modelli di bellezza femminile nel Cinquecento<sup>646</sup>. Versi che si ritrovano proprio nel libro d'ore aperto nella mano destra di Lucrezia, incorniciato dal salmo 150 e dall'inno alla vergine «O Gloriosa Domina», disponendosi a cavallo tra la prima e la seconda pagina. Grande risalto a sinistra è dato all'antifona «Pulchra es et decorat» (Cantico dei Cantici 6, 4), posta proprio sotto il pollice della mano, mentre altri versi si dispongono sulla pagina successiva: «Viderunt Eam filie Sion et/ beatissimam praedicaverunt et re/ gine laudaverunt eam. Deo gr(atias)» (Cantico dei Cantici 6, 4). Versi trascritti con minuzia, come nel caso dei sonetti petrarcheschi nelle effigi del Lenzi e della Battiferri e del brano omerico del Martelli, volti a presentare il sentire

---

<sup>643</sup> ALESSANDRO PICCOLOMINI, *La Raffaella ovvero Dialogo della creanza delle donne* [1539], a cura di Giancarlo Alfani, Roma, Salerno, 2001, p. 46 («si convien generalmente agli uomini e a le donne gioveni il vestire riccamente con e con garbo e con giudizio. E massime a le donne, perché, per esser loro molli e delicate [...] molto più par che si convenga la nettezza del vestire a la lor candidezza e delicatura»). Il dialogo esprime proprio la concezione di eleganza femminile tipica del primo Cinquecento toscano. Modello di eleganza nell'abbigliamento, di cura nella scelta dei gioielli e nel modo di acconciarsi i capelli, rispecchiato nei ritratti di nobildonne eseguiti dal Bronzino. La protagonista dell'opera è Raffaella, donna ormai in età avanzata, che si impegna a trasmettere alla sua giovane vicina Margherita, il giusto modo di vestirsi e di comportarsi per essere in tutto e per tutto una nobildonna.

<sup>644</sup> AGNOLO FIRENZUOLA, *Celso, Dialogo della bellezza delle donne* [1548], in ID., *Opere*, a cura di Adriano Seroni, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 525-596.

<sup>645</sup> E. CROPPER, *Per una lettura*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., p. 252.

<sup>646</sup> Si vedano a proposito: E. CROPPER, *On beautiful women: Parmigianino, Petrarchismo, and the vernacular style*, «The Art Bulletin», LVIII, 1976, pp. 374-394; MARY VACCARO, *La rappresentazione delle bellezza petrarchesca e la raffigurazione sacra nella Parma del Rinascimento*, in ID., *Parmigianino: I dipinti*, Torino, Allemandi, 2002, pp. 21-31.

religioso della donna, un sentire dell'animo che si rispecchia identico, e senza contraddizione, nella ricercata bellezza esteriore.

Ad un libro di preghiere, è affidata ancora l'espressione della religiosità nel *Ritratto di donna* del Fine Arts Museum di San Francisco (Fig. 24), dipinto che per stile e scelte compositive alla Panciatichi è assai prossimo. Coerentemente con il profilo meno sfarzoso scelto dalla donna, che sembra indossare gli abiti del terzo ordine domenicano, il libricino è, in questa occasione, privo di cornici decorative. Le pagine bianche sono solcate solo dal colore rosso e nero della scrittura, che fitta si distende tra gli spazi lasciati liberi dalla mano sinistra della donna, presentando due inni tra i più comuni recitati durante le ore di preghiera: il Salmo 66/67 «Deus misereatur nostri et benedicat nobis» e il «Benedicite opera omnia». I due canti individuano il momento con quello delle cosiddette *Lodi*, come esplicitamente richiamato dalla scritta «Ad laudes» posta in alto sulla pagina di sinistra. La donna è ritratta proprio un momento di preghiera e colta nell'atto di passare alla pagina successiva, della quale il pittore specifica il numero. L'effigiata è comunemente identificata con Maria Salviati<sup>647</sup>, madre di Cosimo, che proprio in seguito alla morte del marito Giovanni dalle Bande Nere (1526), pare avesse definitivamente scelto gli abiti domenicani in segno di lutto. Tale ipotesi – suffragata da una citazione vasariana che ricorda un ritratto di Maria eseguito da Bronzino<sup>648</sup> – è per il momento l'unica credibile ad essere stata avanzata, anche se l'età mostrata dalla donna sembra molto più avanzata rispetto a quella di Maria, che morì nel 1543 a soli 44 anni. Non del tutto convincenti sono, inoltre, le ipotizzate somiglianze con gli altri ritratti noti della Salviati.

Quei libri e quelle sculture deputati a raccontare pensieri, animi, storie degli effigiati sin qui presentati, scompaiono, come detto, nei ritratti medicei, ma ritornano parallelamente e successivamente in effigi meno formali, probabilmente frutto, come spesso accade per Bronzino, di amicizie o di frequentazioni intense con i personaggi rappresentati. È questo il caso del *Ritratto di giovane scultore* della National Gallery di Londra (Fig. 36), che Holderbaum propone di identificare, in maniera convincente, con Pierino da Vinci (1529-1553)<sup>649</sup>.

---

<sup>647</sup> Si vedano: M. BROCK, *Bronzino*, cit., pp. 70-71; M. TAZARTES, *Bronzino*, cit., p. 114.

<sup>648</sup> G. VASARI, *Le vite*, ed. Bettarini-Barocchi, cit., VI, p. 234 («Ritrasse anche la Bia fanciulletta e figliuola natule del Duca; e dopo, alcuni di nuovo et altri la seconda volta, tutti i figliuoli del Duca, la signora donna Maria, grandissima fanciulla bellissima veramente, il prencipe don Francesco, il signor don Giovanni, don Garzia e don Arnaldo, in più quadri, che tutti sono in guardaroba di Sua Eccellenzia, insieme col ritratto di don Francesco di Tolledo, della signora Maria madre del Duca, e d'Ercole Secondo duca di Ferrara, con altri molti»).

<sup>649</sup> JAMES HOLDERBAUM, *Recuperi moderni di sculture di Pierino da Vinci, e l'identificazione di un ritratto del Bronzino che raffigura Pierino con la sua statua di Bacco*, in *Pierino da Vinci*, atti della giornata di studio

Come nei ritratti della fine degli anni Trenta, il giovane è mostrato vestito di elegante abito nero, guarnito di velluto sui polsi, dal quale fuoriesce il colletto di una camicia bianca, in questa occasione finemente ricamato, all'interno di un ambiente che possiamo immaginare domestico. Tra le mani, posato su tavolo ricoperto da un panno verde, ha probabilmente un album da disegno, le cui pagine sono lasciate insolitamente bianche. Non è difatti della parola scritta il compito di suggerire l'identità dell'effigiato ma, come nel caso del Martelli, della scultura posta sullo sfondo, un gruppo con *Bacco e Satiro* collocato dietro una balaustra, che è mostrata allo spettatore attraverso l'apertura della cortina di un rosa vivissimo. Un modello in terra – a questa sarebbe ricollegabile il colore cupo un po' violaceo scelto per presentarla – per un Bacco in pietra bigia citato da Vasari:

Era questa una figura di Bacco che aveva un Satiro a' piedi, e con una mano tenendo una tazza, nell'altra aveva un grappolo d'uva, e 'l capo le cingeva una corona d'uva secondo un modello fatto da lui stesso di terra<sup>650</sup>

Non è da escludere che lo stesso effigiato avesse scelto l'opera con la quale farsi ritrarre, la prima, a detta di Vasari<sup>651</sup>, ad essere realizzata in maniera indipendente da Tribolo, suo maestro, e che forse portò lo scultore a farsi conoscere dai committenti. Sempre Vasari sottolinea, come a seguito di questa scultura, la gente cominciò ad apprezzare il suo operare e a riconoscere la sua parentela con Leonardo:

Finito questo Bacco, lo comperò Bongianni Capponi, et oggi lo tiene Lodovico Capponi suo nipote in una sua corte. Mentre che Piero faceva queste cose, pochi sapevano ancora che egli fusse nipote di Lionardo da Vinci; ma facendo l'opere sue lui noto e chiaro, di qui si scoperse insieme il parentado e 'l sangue: laonde tuttavia dappoi, sì per l'origine del zio e sì per la felicità del proprio ingegno, col quale e' rassomigliava tanto uomo, fu per innanzi non Piero, ma da tutti chiamato il Vinci<sup>652</sup>

Come proposto da Holderbaum, che alla scultura del dipinto raffronta la testa di un *Bacco* della Ca' d'Oro di Venezia, tale riconoscibilità doveva forse essergli garantita da un rinnovato contatto con lo stile dello zio, che il Bacco del dipinto pare esprimere benissimo, in quel sorriso fortemente ambiguo che lo caratterizza, certo non proprio adatto ad una scultura per il Cinquecento. Significativo, che l'album per i disegni sia presentato con le pagine bianche, caso unico in Bronzino, che se palesa allo spettatore un libro aperto, lo fa per dire qualcosa attraverso la parola scritta. Secondo quanto suggerito da Brock, questo silenzio sarebbe un

---

(Vinci, Biblioteca Leonardiana 26 maggio 1990) a cura di Marco Cianchi, Firenze, Becocci, 1995, pp. 17-23. Sul dipinto di veda inoltre M. BROCK, *Bronzino*, cit., pp. 148-150. Prima della proposta di Holderbaum il dipinto si credeva un ritratto di un figlio di Cosimo: E. BACCHESCHI, *L'opera completa*, cit., p. 101, n. 97.

<sup>650</sup> G. VASARI, *Le vite*, ed. Bettarini-Barocchi, cit., V, p. 231.

<sup>651</sup> *Ibidem*.

<sup>652</sup> *Ibidem*.



riferimento dell'artista alla concezione tutta intellettuale del disegno, che vede il suo realizzarsi prima nella mente e poi sulla carta. Un riferimento a quello che per le *Teoriche* vasariane del 1568, sarebbe stato il cosiddetto “disegno interno”, qui richiamato al fine di sottolineare una volta di più la natura liberale delle arti, limitando la portata dell'aspetto meccanico che poteva ostacolare la tanto agognata emancipazione degli artisti. Il dipinto, frutto verosimilmente di una commissione di Luca Martini, che del giovane fu mentore e che ospitò al rientro del suo soggiorno romano nella sua dimora pisana, potrebbe essere stato eseguito tra il 1548 e il 1551, anni in cui sono documentati i soggiorni pisani di Bronzino al fine di realizzare le effigi medicee. L'opera stilisticamente raggiunge i medesimi esiti del *Ritratto di Ludovico Capponi* della Frick Collection di New York (Fig. 38), al quale è prossimo per la resa degli abiti guarniti di velluto, per il modo in cui sono dipinti i capelli, ad ampie ciocche che si distribuiscono liberamente sul capo, e per come si sciolgono le pieghe della cortina posto sullo sfondo, infine per l'idea, utilizzata in entrambe le opere, di abbandonare sulla spalla destra dei giovani un mantello scuro.

Ancora una scultura è al centro del *Ritratto di giovane scultore (o collezionista)* del Museo del Louvre (Fig. 37)<sup>653</sup>. Scultura per la quale non è stata rintracciata una fonte di riferimento precisa, interpretata soventemente come una *Fama*, che alcuni hanno proposto essere un modello della bottega di Bronzino, data la notevole somiglianza con il calamaio in guisa di Venere rappresentato nel ritratto di giovane con liuto. Nel ritratto, per il quale una datazione all'inizio degli anni Cinquanta sembra essere la più verosimile, il pittore torna ad utilizzare un interno fiorentino simile a quello dei ritratti degli anni Trenta, relegando sull'estrema destra il tendaggio, di colore verde, che aveva caratterizzato effigi significative quali il ritratto di Cosimo I in armi e di Stefano Colonna. Il giovane, che come il Vinci indossa un abito nero fornito di decorazioni in velluto, si rivolge allo spettatore, stringendo tra le mani la scultura. Nessuna delle interpretazioni sin ora proposte dell'opera appare convincente, come caduta è ormai l'ipotesi che l'effigie presenti i tratti di Baccio Bandinelli, che in alcun modo richiama le sembianze dello scultore fiorentino, note da numerosi autoritratti. Se si cerca il nome dell'effigiato tra gli scultori – non è escluso tuttavia che l'effigiato possa essere un collezionista o il membro di una famiglia fiorentina che mostra allo spettatore una scultura per lui significativa – considerando la datazione dell'opera e la giovane età palesata dall'effigiato, ci si dovrebbe orientare su allievi del Tribolo, personaggi della seconda generazione, coetanei di Pierino da Vinci. Rimanendo nella cerchia di amicizie del pittore, una valida possibilità, oltre all'ipotesi precedentemente proposta di Filippo Peruzzi, potrebbe essere lo scultore

---

<sup>653</sup> Si vedano sul dipinto: M. BROCK, *Bronzino*, cit., pp. 138-140; M. TAZARTES, *Bronzino*, cit., p. 136.

Stoldo Lorenzi (1533/34-1583), amico di Luca Martini, che, come riferito dal Borghini, ospitò lo scultore a Pisa per sei anni<sup>654</sup>, e che sicuramente ebbe contatti con il pittore e Benedetto Varchi, come dimostrano i due sonetti inviati a entrambi in occasione della morte del provveditore<sup>655</sup>.

Il modello di ritrattistica creato da Bronzino risulta perfettamente convincente nei casi delle effigi di Lorenzo Lenzi, di cui si è discusso ampiamente nel testo, e in quelle di Ugolino Martelli e Laura Battiferri.

### III. IL «GIOVANE DI GLORIOSA ASPETTATIONE»: *RITRATTO DI UGOLOGINO MARTELLI*

Il *Ritratto di Ugolino Martelli* dello Staatliche Museen di Berlino (Fig. 15), nonostante la datazione precoce, insieme all'effigie della poetessa Laura Battiferri, è una delle immagini più complesse tra quelle elaborate dall'artista. Nell'opera, che chiama in campo tutte le competenze acquisite da Bronzino in termini di contraffazione del mondo naturale e artificiale, la pittura si serve non solo della poesia ma anche della scultura al fine di costruire un cammeo biografico visivo dell'effigiato, che ne descriva le sembianze esteriori, come quelle interiori, e allo stesso tempo racconti un episodio che aveva segnato gli anni antecedenti all'esecuzione dell'opera. Si tratta di un evento che verosimilmente lo influenzò nella scelta di un percorso di vita dedito allo studio delle *humanae litterae*.

Figlio di Margherita di Giovanvittorio Soderini e di Luigi di Luigi Martelli, quest'ultimo commerciante di seta che si dedicò soprattutto all'attività politica divenendo uno dei più convinti sostenitori di Cosimo I, Ugolino nasce a Firenze nel 1519<sup>656</sup>. Il giovane che, nel 1537, appena diciottenne, sarebbe partito alla volta di Padova per condurre i suoi studi giuridici, entra in contatto con Benedetto Varchi già dal 1531, anno in cui una missiva del letterato a Pietro Vettori testimonia la sua familiarità con i Martelli: «[...] mi sono risoluto a questo bel tempo, che mai non vidi il più bello, d'andarmene a stare queste due feste a le Gore, luogo di Luigi Martelli sotto Careggi, dove sono stato altre volte»<sup>657</sup>. In questi anni, è verosimile che Varchi fosse precettore del ragazzo, che avrebbe giovato tantissimo degli

---

<sup>654</sup> R. BORGHINI, *Il Riposo*, cit., p. 607 («La prima figura che egli facesse di marmo fu un San paolo, che fu mandato a Lisbona, la qual figura havendo veduta Luca Martini, il condusse in Pisa, & il tenne in casa sei anni»).

<sup>655</sup> Si tratta dei componimenti «Tanto m'affligge, e mi tormenta il Core» (CXCIX), inviato a Bronzino, e di «Varchi divin, che con si dolci note» destinato al letterato. Per quest'ultimo si veda: B. VARCHI, *Cento sonetti*, cit., BNCF, II. VIII. 140, p. 94.

<sup>656</sup> Su Ugolino Martelli si veda VANNI BRAMANTI, *Ritratto di Ugolino Martelli (1519-1592)*, «*Schede umanistiche*», 1999, 2, pp. 5-53.

<sup>657</sup> Lettera di Benedetto Varchi a Pietro Vettori, datata 17 luglio 1531. Londra, British Library, Add. Ms., 10273. c. 193r in V. BRAMANTI, *Ritratto di Ugolino Martelli*, cit., p. 10, nota 25.

insegnamenti di questi, come dei suoi rapporti amicali con Pietro Vettori; quest'ultimo, difatti, divenne vera e propria guida di Ugolino, oltre che suo fedelissimo amico, sempre pronto a sostenerlo, come documentano ben cinquanta lettere, datate tra il 1536 e il 1577, inviate dal Martelli all'umanista<sup>658</sup>. L'ipotesi che Luigi Martelli avesse affidato proprio a Varchi il compito di seguire il figlio nel suo percorso di formazione appare ulteriormente rafforzata da una lettera, inviata da Ugolino a Vettori, a proposito di una lezione di Francesco di Vieri, detto il Verino:

Carlo mio fratello, mi avvisò per lettera come riscontrandovi per la via, come accade, et havendolo voi domandato di nostro padre, gli domandasti ancora di me et gli dicesti come il Verino era risoluto di leggere fatto Ogni Santi. Io lo dissi a mio padre, aggiugnendovi che s'e' voleva ch'io udissi questo anno il Verino, facessi ch'io fossi alla prima lettione, perché perso la et perse tutte. Egli in fatto non ha volsuto ch'io venga costi per insino ch'el non sappia che sia tornato il Varchi<sup>659</sup>

Le ansie di Ugolino – dispiaciuto di perdere la prima lezione del filosofo, che sarebbe servita da viatico per tutte le altre – non riescono infatti a convincere Luigi a mandare il figlio a Firenze senza Benedetto Varchi, in quella occasione recatosi a Padova.

In un momento che si dovrà presupporre prossimo all'esecuzione del ritratto, sono proprio Vettori e Varchi, a fornire una descrizione di quella che doveva essere la personalità del giovane, che già da questi primissimi anni, tra i molti suoi coetanei che gravitavano nell'orbita dei due letterati, pare distinguersi non solo per la predisposizione agli studi umanistici – che presto lo condurranno ad abbandonare quelli giuridici, con grande disapprovazione del padre<sup>660</sup> – ma anche per le qualità umane. A riguardo il Vettori scrive a Varchi il 6 luglio del 1537:

Di Ugolino quanto io gli sia affezionato, non vel' potrei agevolmente esprimere: pur per l'altra mia vene ragionai assai, poiché mi son trovato seco, l'ho meglio conosciuto; et certo ho visto in lui molte buone parti: Soprattutto un amico sincerissimo et buono, et tutto vagho di cose honeste et virtuose: per

---

<sup>658</sup> UGOLINO MARTELLI, *Lettere a Pietro Vettori (1536-1577)*, a cura di Vanni Bramanti, Manziana (Roma), Vecchierelli Editore, 2009.

<sup>659</sup> Lettera inviata da Ugolino Martelli, da Pescia, a Pietro Vettori a Firenze, il 29 ottobre del 1536. U. MARTELLI, *Lettere*, cit., p. 31.

<sup>660</sup> Luigi Martelli si sarebbe forse pentito di aver affidato il figlio a Benedetto Varchi, sotto la cui guida il giovane di certo si formò con completezza ma allo stesso tempo coltivò quelle aspirazioni letterarie che lo tennero lontano dagli studi giuridici. Ciò appare chiaramente in una lettera di Luigi al figlio, inviategli quando quest'ultimo si era già trasferito a Padova e datata 12 aprile 1538, nella quale esprime particolare apprensione per il tempo dedicato alla poesia volgare, attività che secondo il Martelli, il figlio svolge per far piacere a Varchi. V. BRAMANTI, *Ritratto di Ugolino Martelli*, cit., p. 15 («E così si riceve' il sonetto, quale ho letto, né sapendo se l'avessi per male, non l'ho voluto mostrare ad altri. E perché tu mi fai scuse che 'n tali cose non vi perdi tempo se non in viaggio, che non ti tolgano dalle lectione tua, ho molto caro, né mi può dare maggior contento. Non già non n'abbia caro che tu avessi ancora codesta virtù, ma io vorrei prima possedessi le lettere latine e umanistiche, ebraiche e legiste, che sono quelle che fanno dare riputazione; e avendo presentito da qualche d'uno che viene di costà, ho inteso vi perdi molto tempo per satisfare a messer Benedetto, el quale non doverrebbe farvi perdere tempo se ti vuole bene»).

non consumare molte parole non mene potrei sodisfar; et mi duole di non viver per hora nella città che mi troverei spesso seco, et di quello potessi, l'aiuterei: si perche so' che farei cosa grata a voi, et si perche un si buono ingegno merita d'essere aiutato da ogniuno, est enim summe spei adulescens<sup>661</sup>

Parole che erano state anticipate da un'altra missiva del Vettori al Varchi, di appena sei giorni prima, nella quale il letterato, elogiando il giovane sopra ogni misura affermava: «volesse Dio che de' suoi pari ne fossero nella Città nostra assai, che se ne potrebbe sperare ogni bene»<sup>662</sup>.

Tramite il Varchi, Ugolino, ancora prima della partenza per Padova, caduta a metà novembre del 1537, era riuscito a conquistare l'amicizia di Annibal Caro<sup>663</sup> e Francesco Molza<sup>664</sup> e a intessere rapporti epistolari con Pietro Bembo<sup>665</sup> e Pietro Aretino. Proprio quest'ultimo, come documenta una lettera del 12 settembre dello stesso anno al Varchi, aveva un'alta considerazione del Martelli che definisce «giovane di gloriosa aspettazione»<sup>666</sup>. Ugolino si era difatti dimostrato promettente, non solo nello studio dei testi greci e latini, ma anche nella produzione di rime in volgare, raggiungendo quella formazione polivalente che si richiedeva non solo ad un'umanista del Cinquecento, ma a un membro di una famiglia aristocratica. A tal proposito interessante è quanto, per esempio, sostenuto sulle *humanae litterae* da Baldassar Castiglione, secondo il quale «oltre alla bontà, il vero e principal ornamento dell'animo in ciascuno penso io che siano le lettere»<sup>667</sup>. Ancora a proposito della figura di cortigiano ideale da lui profilata, Castiglione scrive:

Il qual voglio che nelle lettere sia più che mediocrement erudito, almeno in questi studi che chiamano d'umanità; e non solamente della lingua latina, ma ancor della greca abbia cognizione, per le molte e varie cose che in quella divinamente scritte sono. Sia versato nei poeti e non meno negli oratori ed istorici ed ancor esercitato nel scriver versi e prosa, massimamente in questa nostra lingua volgare [...] E se, o per altre facende o per poco studio, non giungerà a tal perfezione che i suoi scritti siano degni di molta laude, sia cauto in supprimerli per non far ridere altrui di sé, e solamente i mostri ad amico di chi fidar si possa; perché almeno in tanto li giovaranno, che per quella esercitazione saprà giudicar le cose altrui; ché invero rare volte interviene che chi non è assuetto a scrivere, per

---

<sup>661</sup> ASF, *Carte Stroziane*, prima serie, CXXXII, cc. 61r-62r in A. CECCHI, *Il Bronzino*, cit., p. 21.

<sup>662</sup> Lettera di Pietro Vettori a Benedetto Varchi, datata 30 giugno del 1536, in *Prose fiorentine*, parte IV, vol. I, Firenze, Tartini e Franchi, 1734, pp. 4-6: 5 («Mi duole la stanza di questo suolo, perché se fussi in Firenze, non mancherei d'aiutare al vostro Messer Ugolino circa gli studi in quello, che potessi, che in verità è giovanetto, che merita ogni bene per la gentilezza, e buono ingegno, ed ottima mente sua; che ancorché, quando ci eravate, mi trovassi molto più seco, che non so ora, ho meglio conosciuto poi la sua bontà, e le buone doti dell'anima: e sebbene sempre me lo lodaste sommamente, ed io presti meravigliosa fede alle parole vostre, pare si crede più a quello, che si vede, che al testimonio di qualsivoglia; tant'è, che io gli sono affezionatissimo, e spero di lui ogni buon successo, e volesse Dio, che de' suo' pari ne fossero nella Città nostra assai, che se ne potrebbe sperare ogni bene»).

<sup>663</sup> A. CARO, *Lettere Familiari*, cit., I, pp. 47, 60, 73, 153.

<sup>664</sup> *Ivi*, p. 47 («[...] il Molza ebbe poi li sonetti di Ugolino e mi dice che risponderà»).

<sup>665</sup> *Lettere di diversi re e principi a Monsignor Pietro Bembo scritte* [Venezia 1560], a cura di Daria Perocco, ristampa anastatica, Milano, Forni, 1985, nn. 36, 52.

<sup>666</sup> In A. CECCHI, *Il Bronzino*, cit. p. 30.

<sup>667</sup> B. CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano*, cit., p. 90.

erudito che egli sia, possa mai conoscer perfettamente le fatiche ed industrie de' scrittori, né gustar la dolcezza ed eccellenza de' stili, e quelle intrinseche avvertenzie che spesso si trovano negli antichi<sup>668</sup>

Una poliedricità che connota anche il Martelli e che Varchi sintetizza in una lettera del 1539 inviata a Ludovico Dolce:

Rimandole l'altro [sonetto] un poco ritocco, e uno di quel Martello, che è un Giovanetto nobile, e molto letterato, Greco, Latino di suo tempo e di nuovo si è dato al Toscano<sup>669</sup>

È proprio un giovane letterato, conoscitore dei classici greci e latini, oltre che dei poeti suoi contemporanei, quello presentato da Bronzino<sup>670</sup>, che coglie il Martelli in un momento di riflessione durante lo studio. Ugolino – “malinconico giglio” lo definì Adolfo Venturi nella sua *Storia dell'arte italiana*<sup>671</sup> – vestito di scuro, si volge di tre quarti, sfuggendo lo sguardo del riguardante e mostrando ad un probabile interlocutore, verso il quale il libro è rivolto, il testo del IX libro dell'*Iliade*:

Ὦς οἱ μὲν Τρῶες φυλακὰς ἔχον· αὐτὰρ Ἀχαιοὺς/ θεσπεσίη ἔχε φύζα φόβου κρυόεντος ἑταίρη,/ πένθει δ' ἀτλήτῳ βεβολήατο πάντες ἄριστοι./ ὡς δ' ἄνεμοι δύο πόντον ὀρίνετον ἰχθυόεντα/ βορέης καὶ Ζέφυρος, τῷ τε Θρήκηθεν ἄητον/ ἐλθόντ' ἐξαπίνης· ἄμυδις δέ τε κῦμα κελαινόν/ κορθύεται, πολλὸν δὲ παρὲξ ἄλλα φύκος ἔχευεν·/ ὧς ἐδαΐζετο θυμὸς ἐνὶ στήθεσσιν Ἀχαιῶν./ Ἀτρεΐδης δ' ἄχεϊ μεγάλῳ βεβολημένος ἦτορ/ φοίτα κηρύκεσσι λιγυφθόγγοισι κελεύων / κλήδην εἰς ἀγορῆν κικλήσκειν ἄνδρα ἕκαστον,/ μὴ δὲ βοᾶν· αὐτὸς δὲ μετὰ πρότωισι πονεῖτο./ ἴζον δ' εἰν ἀγορῇ τετιηότες· ἂν δ' Ἀγαμέμνων/ ἴστατο δάκρυ χέων ὧς τε κρήνη μελάνυδρος

Così facevano guardia i Troiani, e intanto gli Achei/ erano vinti dal panico orrendo, compagno della disfatta agghiacciante:/ tutti i capi erano in preda a intollerabile pena./ Come due venti sollevano il mare pescoso./ Borea e Zefiro soffiano questi di Tracia,/ improvvisi, e subito l'onda nera/ si gonfia e sputa lungo la riva molte alghe;/ così era stracciato il cuore nel petto degli Achei./ L'atride, colpito da grande strazio nell'anima,/ andava e veniva, agli araldi voci acute ordinando/ di chiamare gli uomini all'assemblea, a uno a uno, per nome./ senza gridare; e lui stesso si dava da fare tra i primi./ Sedettero in assemblea, sconsolati; e Agamennone/ s'alzò, versando pianto, come una fonte acqua bruna<sup>672</sup>

<sup>668</sup> *Ivi*, pp. 93-94.

<sup>669</sup> SALVINO SALVINI, *Fasti consolari dell'Accademia Fiorentina*, Firenze, Tattini e Franchi, 1717, p. 29.

<sup>670</sup> Un altro presunto ritratto del giovane, la cui attribuzione è divisa tra Pontormo e Salviati, si trova alla National Gallery di Washington. Si veda a proposito P. COSTAMAGNA, *Pontormo*, cit., pp. 328-329. Due ritratti più tardi del Martelli, uno di Santi di Tito, l'altro del Passignano, sono invece segnalati da Vanni Bramanti. V. BRAMANTI, *Ritratto di Ugolino Martelli*, cit., p. 6, nota 3; p. 48 e nota 188, pag. 52 e nota 215.

<sup>671</sup> A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, cit., IX, pp. 36-38 («fiorisce, malinconico giglio, in un angolo della severa Firenze del Cronaca, nel silenzio dei grigi [...] Il segno dei lineamenti è preciso, ma ondulato e sensitivo, e conserva tutta la perspicuità del segno fiorentino del Quattrocento, con una concisione rigorosa e nuova. Mirabile il contrasto tra le fresche labbra rosse e le carni marmoree, l'estrema giovinezza della figura e la severità dei lineamenti immoti e chiusi, la pensosa serietà dello sguardo. Una mano pallida segna le pagine del libro, su cui il giovane studioso va riflettendo; e il tappeto d'un verde erba freschissimo, il tavolo porfireo, il velluto turchino del libro chiuso, son le note di colore che sole emergono dal fondo grigio»).

<sup>672</sup> OMERO, *Iliade*, edizione a cura di Rosa Calzecchi Onesti, con prefazione di Faustino Codino, Torino, Einaudi, 1963, pp. 286-287.

L'*Iliade* non è tuttavia l'unico libro presente nel ritratto: Ugolino ne regge un secondo dalla copertina azzurra nella mano sinistra, sul cui piatto si legge M. P. BEMBO, mentre un terzo, con la scritta MARO, chiaro riferimento a Publius Virgilius Maro, è adagiato sul tavolo. La figura del giovane si staglia su uno sfondo architettonico tipico fiorentino – la cui struttura tripartita sarebbe stata poi ripresa dal pittore, anche se svolta in modo diverso, nel *Ritratto di Bartolomeo Panciatichi* – di cui il pittore mostra l'inconfondibile bicromia data dall'accostamento della pietra serena, utilizzata secondo i dettami brunelleschiani per gli spigoli e le cornici di porte e finestre, all'intonaco bianco delle pareti. Proprio all'interno di una cornice in pietra serena è inserita, sullo sfondo a sinistra, verso la quale si dirige la fuga prospettica, la scultura di *David* – già attribuita a Donatello e poi passata ad Antonio o Bernardo Rossellino<sup>673</sup> – di proprietà dei Martelli e grazie alla quale è stato possibile individuare l'identità del giovane e ipotizzare, come luogo della scena, il cortile di Palazzo Martelli nell'omonima via<sup>674</sup>.

Il brano dall'*Iliade* mostrato dal giovane<sup>675</sup> – riferito al momento in cui Achille decide di ritirarsi dalla guerra, e Ulisse, inviato da Agamennone, conduce un'ambasceria dal Pelide per convincerlo a tornare in battaglia – la presenza di un testo di Virgilio e di uno del Bembo, oltre che la scelta di collocare sullo sfondo la scultura di *David*, divengono elementi “parlanti”

---

<sup>673</sup> La scultura ritratta nel dipinto è conservata oggi alla National Gallery of Art di Washington. La critica non concorda completamente sull'attribuzione a Donatello. John Pope-Hennessy assegna l'opera ad Antonio Rossellino, e la data al 1470-1475 circa; Clarence Kennedy e Frederick Hart spostano l'attribuzione al fratello minore di Antonio, Bernardo; dello stesso parere è Ursula Schlegel. In ogni caso l'invenzione rimane di Donatello, come mostra il bronzo *David con la testa di Golia*, conservato al Dahlem di Berlino. Si vedano: JOHN POPE-HENNESSY, *The Martelli David*, «The Burlington Magazine», CI, 1959, pp. 134-139; ID., *Il David Martelli*, in *La scultura italiana del Rinascimento. Saggi*, Torino, Umberto Allemandi, 1986, pp. 129-140; ID., *Donatello scultore*, Torino, Umberto Allemandi, 1993, p. 322, nota 33; FREDERICK HART, *New Light on the Rossellino Family*, «The Burlington Magazine», CIII, 1961, pp. 387-392; URSULA SCHLEGEL, *Problemi intorno al David Martelli*, in *Donatello e il suo tempo*, atti del convegno dell'VIII convegno internazionale di studi sul Rinascimento (Firenze, Padova, 25 settembre-1 ottobre 1966), Firenze, Istituto nazionale di studi del Rinascimento, 1968, pp. 245-258.

<sup>674</sup> È Luigi Martelli a informare, come lui e la sua famiglia si fossero trasferiti nel palazzo giorno 1 novembre del 1516. ASF, *Carte Strozzi*, V, 1471, c. 105 in V. BRAMANTI, *Ritratto di Ugolino Martelli*, cit., p. 7, nota 10 («Ricordo come oggi questi di primo di novembre 1516 ritornai nella casa nostra in nella via de' martelli con la donna mia e i mia figliuoli che a Dio piaccia mantenerci lungo tempo con buona sanità»). Resta tuttavia problematico comprendere quale Palazzo Martelli sia quello rappresentato, visto che la famiglia ne possedeva più di uno nella stessa strada. Su tale problema si veda: E. CROPPER, *Prolegomena to a New Interpretation of Bronzino's Florentine Portraits*, in *Renaissance studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, a cura di Andrew Morrogh e altri, II, Firenze, Giunti Barbèra, 1985, pp. 149-162: 151-155.

<sup>675</sup> Come dimostrato da Maurice Brock, Bronzino riproduce con meticolosità l'edizione fiorentina dell'*Iliade* stampata nel 1519 da Filippo Giunta. Non ci sarebbero nel dipinto, di conseguenza, quegli errori di trascrizione del testo riscontrati da Wilson, risultati dal raffronto con le edizioni aldine (1504, 1517, 1524). Si vedano: M. BROCK, *Le "Portrait d'Ugolino Martelli" par Bronzino: un Homère florentin?*, in *Homère à la Renaissance: mythe et transfigurations*, atti del convegno (Roma, Accademia di Francia, 27-29 novembre 2008) a cura di Luisa Capodiecì e Philip Ford, Parigi, Somogy Éditions d'Art, 2011, pp. 323-344: 326-332.; NIGEL G. WILSON, *Greek inscriptions on Renaissance paintings*, «Italia medioevale e umanistica», XXXV, 1992, pp. 215-252: 250-251.

di una composizione il cui significato potrebbe non essere univoco e prestarsi a più interpretazioni. Diverse difatti le ipotesi avanzate dagli studiosi.

Elizabeth Cropper porta l'attenzione su ciò che ha provocato il rifiuto di Achille a combattere per Agamennone, cioè la contesa tra i due condottieri per la schiava Briseide<sup>676</sup>. Secondo la studiosa americana il testo di Omero rimanda direttamente ad un evento che aveva colpito la famiglia Martelli: il cugino di Ugolino, Ludovico<sup>677</sup> era morto in un duello con Giovanni Bandini, con il quale si contendeva l'amore per Marietta de' Ricci, moglie di Niccolò Benintendi. Il *David* in questo contesto, secondo la Cropper, mirerebbe alla glorificazione di Ludovico, difensore della libertà repubblicana, come opposto al Bandini, che invece sosteneva la restaurazione medicea.

Rudolf Wildmoser legge presenza del brano omerico come un riferimento alla cultura letterarie e alle capacità oratorie di Ugolino<sup>678</sup>. Il libro IX dell'*Iliade* è l'unico del poema in cui c'è una tregua alla guerra, e sono di scena le qualità dialettiche dei protagonisti. Secondo lo studioso questo tipo di interpretazione è avallata dal *David*, che l'artista modifica eliminando le componenti violente – in particolar modo il sasso conficcato nella fronte del gigante – per mettere in risalto principalmente le doti intellettive dell'eroe ebreo. Bronzino non dipinge la statua nella sua originalità, ma ne realizza «un'interpretazione virtuosa»<sup>679</sup>, addolcendo l'attitudine e conferendogli maggiore morbidezza. In tal modo «non più costretto dalla sua tridimensionalità, il David dipinto può ergersi in un modo che è al contempo naturale e artificiosissimo e, grazie all'abilità del pittore, può partecipare al clima disteso e umanisticamente equilibrato che circonda Ugolino»<sup>680</sup>.

La comprensione dell'opera è poi complicata dal fatto che non è palesato allo spettatore quali testi di Virgilio e di Bembo Ugolino stia consultando. Alla data di realizzazione del ritratto – collocata dalla maggior parte degli studiosi al 1537, cioè prima della partenza del giovane per Padova – tutte le opere più importanti del Bembo erano già state pubblicate: nel

---

<sup>676</sup> E. CROPPER, *Prolegomena*, cit., pp. 155-156.

<sup>677</sup> L'evento è ricordato in POMPEO LITTA, *Famiglie celebri italiane*, IX, Milano, Presso Paolo Emilio Giusti stampatore, 1819, *ad vocem* («E' celebrato il suo nome in tutte le storie per un famoso duello ch'ebbe nel tempo in cui le milizie di Clemente VII unitamente a quelle di Carlo V, assediavano Firenze nel 1530, onde distruggere quella repubblica. Lodovico, in questa lotta, combatteva per la difesa della patria, ed era in gran reputazione, non solo per il suo amore per la libertà, ma pel suo coraggio, e per suo valore. Aveva egli avuto alterco ne' passati tempi con Giovanni Bandini, per cagione di Marietta de' Ricci, moglie di Niccolò Benintendi, e avendo Il Bandini col seguire le parti del pontefice preso le armi contro la repubblica, Lodovico gli mandò il cartello di sfida, chiamando traditori della patria e certi nemici di Cristo lui e tutti i fiorentini che erano al campo nemico. La repubblica diè il suo assenso ed ugualmente il principe d'Orange comandante l'assedio, che fece disporre uno steccato chiuso a piè del monte Baroncelli, oggi Poggio Imperiale»).

<sup>678</sup> RUDOLF WILDMOSER, *Das Bildnis des Ugolino Martelli von Agnolo Bronzino*, «Jahrbuch der Berliner Museen», XXXI, 1989, pp. 181-213.

<sup>679</sup> N. MACOLA, *Sguardi e scritture*, cit., p. 73.

<sup>680</sup> *Ibidem*.

1505 a Venezia erano usciti gli *Asolani*, nel 1525 le *Prose della volgar lingua* e nel 1530 anche le *Rime*. L'opera assume un significato differente a seconda del testo che si sceglie di collocare tra le mani del Martelli. Carlo Del Bravo<sup>681</sup> ipotizza che il testo riferito al Bembo raccolga sia gli *Asolani* che le *Rime*. Lo studioso lega il verso che Ugolino indica con precisione – «sedettero in assemblea sconsolati; e Agamennone/ s'alzo, versando pianto, come una fonte d'acqua bruna,/ che versa l'acqua scura da una rupe scoscesa»<sup>682</sup> – agli *Asolani* e al primo sonetto delle *Rime* del Bembo, «Piansi e cantai lo strazio e l'aspra guerra»<sup>683</sup>, nel quale il poeta esorta a superare le passioni terrene per lodare Dio, come se Ugolino volesse indicare il Bembo come guida spirituale, oltre che come punto di riferimento poetico.

I diversi spunti di riflessione proposti dall'effigie, prescindendo dai singoli riferimenti, potrebbero essere letti in maniera complessiva come immagine per antonomasia dello studio letterario e della cultura umanistica del Cinquecento fiorentino. Come sottolineato dalla Macola<sup>684</sup>, il ritratto risponde strettamente ai suggerimenti iconografici proposti più avanti da Cesare Ripa, nella sua *Iconologia*, per rappresentare la figura dello *Studio*:

Giovane si dipinge, percioche il giovane è atto alle fatiche dello studio. Pallido, perché quelle sogliono estenuare, & impedire il corpo come dimostra Giovanale satira V. *At te nocturnis iuvat impallescere cartis*. Si veste d'habito modesto percioche gli studiosi sogliono attendere alle cose moderate, & sode. Si dipinge che stia a sedere, dimostrando la quiete, & assiduità, che ricerca lo studio. L'attenzione sopra il libro aperto, dimostra che lo studio è vehemente applicazione d'animo alla cognizione delle cose<sup>685</sup>

In questo contesto, i tre testi di Ugolino costituiscono una sorta di *summa* delle *humanae litterae*: al centro l'*Iliade* di Omero, il più importante poema epico e capolavoro in assoluto della letteratura greca; a sinistra un testo di Virgilio, che non può che essere l'*Eneide*, massima fatica del poeta e della letteratura latina in versi – difficilmente penserei alle *Bucoliche* o alle *Georgiche* – in fine un testo di riferimento per la letteratura contemporanea, necessariamente le *Rime* del Bembo, uscite nel 1530. Per gareggiare con i due grandi poeti classici, noti per i loro poemi in versi, le *Rime*, non possono che essere la scelta giusta.

<sup>681</sup> CARLO DEL BRAVO, *Ritratti Petrarqueschi*, in *Pontorno e Rosso. La maniera moderna in Toscana*, atti del convegno di Empoli e Volterra (Empoli 22 settembre, Volterra 23-24 settembre 1994), a cura di Roberto Paolo Ciardi e Antonio Natali, Venezia 1996, pp. 113-115: 114.

<sup>682</sup> OMERO, *Iliade*, cit., pp. 286-287.

<sup>683</sup> P. BEMBO, *Prose e Rime*, cit., p. 507.

<sup>684</sup> N. MACOLA, *Sguardi e scritture*, cit., p. 75.

<sup>685</sup> CESARE RIPA, *Iconologia, ovvero Descrizione dell'Imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi...Opera non meno utile, che necessaria à Poeti, Pittori & scultori, per rappresentare le virtù, vitij, affetti & passioni humane* [Roma 1593], a cura di Piero Buscaroli, con prefazione di Mario Praz, Milano, Editori Associati, 1992, p. 429.



Considerando che queste erano il simbolo della moderna poesia, esemplata su quel recupero di Petrarca e su quella purezza della lingua, che l'umanista aveva proposto qualche anno prima nelle *Prose*. In fine, l'inserimento del volume del Bembo è pienamente coerente con la venerazione di cui il letterato era oggetto nell'ambiente culturale fiorentino, oltre che l'amicizia che Ugolino intrattenne con il letterato. A prova di ciò ci sono le due terzine del sonetto «Varchi, le vostre pure carte e belle», inviato da quest'ultimo al Varchi, in cui è il Bembo a ricordare il giovane:

Ma dove drizzan ora i caldi rai  
de l'ardente dottrina e studio loro  
i duo miglior, Vettorio e Ruscellai?  
Questi, e 'l vostro Ugolin, cui debbo assai,  
mi salutate: o fortunato coro,  
Fiorenza e tu, che nel bel cerchio l'hai<sup>686</sup>

L'inciso «cui debbo assai» al decimo verso, come sottolineato da Carlo Dionisotti<sup>687</sup>, è probabile riferimento alle lezioni che il Martelli tenne su componimenti del Bembo presso l'Accademia degli Infiammati, istituzione all'interno della quale fu membro attivissimo a partire dal 1540, partecipandone alla fondazione e divenendone inoltre segretario<sup>688</sup>. L'ipotesi è sostenuta da una lettera inviata dallo stesso Bembo al Martelli, in cui il poeta dichiara la sua ammirazione per il giovane, e a proposito di una lezione in particolare gli scrive:

Confesso, Magnifico Messer Ugolin mio, non avere io giamai sperato che tanto onore da persona mi venisse di così poca scrittura mia, chente un sonetto è, quanto mi veggo esser venuto novellamente, sì bella e sì dotta e sì piena isposizione avete voi fatta sopra quel mio picciol parto. E dico di più: che non solamente sète col vostro maestrevole ingegno entrato nel mio animo, e in lui avete scorti minutamente tutti que' pensieri, senza mancarne un solo, che io già ebbi nel comporlo, ma quanto ancora, che voi ce ne avete cotanti altri belli e lodevoli a meraviglia imaginati da voi e aggiunti sopra i miei, che si può giustamente estimare che voi abbiate molto maggiormente meritato, dichiarandolo, e quasi col vostro latte crescendolo, che io fatto non ho generandolo<sup>689</sup>

Oltre che ai gusti personali del Martelli, all'influenza di Varchi e ai suoi rapporti con l'ambiente padovano, potrebbe forse essere imputata la scelta di conferire maggiore centralità al testo greco e di porre l'opera di Virgilio in una posizione marginale. La centralità di Omero nel dipinto, preferito a Virgilio, si inserisce pienamente in quel tentativo, condotto soprattutto

---

<sup>686</sup> P. BEMBO, *Prose e Rime*, cit., n. CXXXI, p. 614.

<sup>687</sup> *Ibidem*.

<sup>688</sup> V. BRAMANTI, *Ritratto di Ugolino Martelli*, cit., pp. 18-19. Il Martelli tenne una lezione 19 settembre del 1540 sul sonetto «Piansi e cantai lo strazio e l'aspra guerra».

<sup>689</sup> Lettera inviata da Pietro Bembo a Ugolino Martelli, data 20 febbraio 1546. PIETRO BEMBO, *Lettere*, a cura di Ernesto Travi, IV, Bologna, Commissione per i testi in lingua, 1993, n. 2515, pp. 554-555.

per opera di intellettuali padovani, di recuperare principalmente la classicità greca – tra questi, oltre ad Omero, particolarmente Platone e Aristotele – nel tentativo di alleggerire la portata della classicità latina, forse considerata inibente per l’affermazione della poesia e della lingua volgare<sup>690</sup>. Che l’artista e l’effigiato vogliano porre l’attenzione sullo studio delle lettere, lo dimostra anche la costruzione compositiva del quadro, come ha notato Maurice Brock<sup>691</sup>. All’interno dell’opera, due sono i protagonisti e due le visioni da essi incarnate: sullo sfondo il David – inizialmente più grande, ma la cui importanza non era a tal punto messa in risalto dall’impostazione prospettica dell’architettura<sup>692</sup> – che tradizionalmente riveste il ruolo dell’eroe combattente che batte il tiranno coniugando forza e intelletto; in primo piano Ugolino, che sfoggia la propria cultura letteraria e suggerisce, attraverso il riferimento omerico, che il suo punto di forza non è nella violenza ma nella dialettica e nella conoscenza; anche l’attitudine del busto è completamente opposta a quella della statua. Il giovane fiorentino trova nella cultura letteraria motivo di fierezza<sup>693</sup>.

Attraverso la proposizione del brano omerico, Bronzino evoca quindi l’episodio sventurato del cugino di Ugolino, Lodovico, morto per amore ma in un duello che ricordava lo scontro tra repubblicani e filo-medicei. Proprio questo episodio potrebbe aver spinto il giovane a non seguire le orme del padre, scegliendo una vita dedicata allo studio e all’*otium* letterario, lontano da incarichi politici e dagli intrighi di corte. Scelta evocata, come sottolineo, dalla presenza dei testi del poeta greco, di Virgilio e di Bembo, oltre che del *David*, la cui reinterpretazione in chiave “non violenta”, spinge a interpretare la figura biblica quale modello di saggezza piuttosto che come punto di riferimento per il militante in battaglia.

Tale interpretazione è perfettamente coerente con la composizione meditata dal pittore, ma gli stessi elementi potrebbero essere interpretati anche in maniera diametralmente opposta, soprattutto considerando che Ugolino non scelse assolutamente una vita ritirata e che, legandosi agli Strozzi a partire dal 1548, sulla scena politica ebbe un ruolo non di secondo piano nell’opposizione al regime mediceo.

Il libro XI dell’*Iliade* è difatti il capitolo dell’oratoria, ma finalizzata al ritorno di Achille in guerra e alla volontà, principalmente di Diomede, principe degli etoli, oltre che di Agamennone, di continuare le ostilità contro Troia. La delegazione inviata al Pelide, che oltre ad Ulisse comprende Fenice, vecchio tutore dell’eroe, fallirà nel suo proposito, non riuscendo a convincere Achille a ritornare sul campo di battaglia; tuttavia l’eroe si ricrederà poco più

---

<sup>690</sup> W. D. LÖHR, ‘*e nuovi Omeri e Plati*’, cit., pp. 69-71.

<sup>691</sup> M. BROCK, *Bronzino*, cit., pp. 124-132.

<sup>692</sup> Come dimostrato dalle indagini diagnostiche. *Ivi*, p. 129.

<sup>693</sup> *Ivi*, p. 130 («C’est désormais prioritairement dans la culture littéraire qu’un jeune Florentin trouve des motifs de fierté»).

tardi e rientrerà al fianco degli achei, al fine di vendicare la morte del suo amico, compagno di battaglia, Patroclo, caduto per mano di Ettore. Il libro IX rappresenta solo una pausa alle ostilità tra greci e troiani, che riprenderanno già a partire dal libro X.

Nel dipinto di Bronzino, non è detto che il testo omerico rappresenti una definitiva resa del Martelli alla tirannide di Cosimo, con la scelta del giovane di abbandonare la scena politica, dedicandosi allo studio delle umane *humanae litterae*. Lo stesso vale per la scultura di *David* posta sullo sfondo, che seppure modificata in modo da alleggerirne la componente aggressiva – nel tentativo di esaltare piuttosto che la forza fisica, l'ingegno del personaggio biblico, elemento decisivo della sua vittoria sul gigante filisteo Golia – non poteva aver già perso per i fiorentini, ad una data prossima al 1536 e al 1537, data probabile di esecuzione dell'opera, quel significato di lotta contro il tiranno, incarnando l'essenza dei valori repubblicani. Questo è vero proprio per quegli anni, nei quali i sostenitori della repubblica si organizzeranno contro Cosimo, e non saranno assolutamente fermati, nei loro propositi, dalla sconfitta di Montemurlo. Principi repubblicani che del resto erano stati dello stesso padre del giovane, che nel 1522 era stato Gonfaloniere di Compagnia e nel 1526 podestà a Borgo San Lorenzo e che non potevano non essere arrivati a Ugolino tramite Benedetto Varchi, suo precettore e, in questa fase, antimediceo per antonomasia, e Pietro Vettori.

Il dipinto potrebbe in questo senso non essere il risultato di una resa alla tirannide, ma semplicemente indicare che la fine delle ostilità è solo momentanea e che la riorganizzazione del gruppo di opposizione ai Medici doveva essere condotta in maniera astuta, deponendo al momento le armi, e perseguendo una strada alternativa, come la formazione di un gruppo di giovani dotti, che potevano opporsi in maniera consapevole a Cosimo. La forza di David non è difatti nella forma fisica, ma nella saggezza, ricordando che l'eroe biblico era inoltre poeta e musicista.

Un parallelismo tra la storia di Ugolino e quella di Achille non sembrerebbe, a questo punto, essere inopportuno. Come l'eroe greco, Ugolino potrebbe in prima fase aver rinunciato allo scontro con la parte avversa, forse influenzato del padre – che dopo l'esperienza repubblicana si avvicina ad Alessandro prima e a Cosimo de' Medici poi – per poi ritornare sui suoi passi in un secondo momento, in parte coinvolto dal fervore repubblicano dello stesso Varchi. Il letterato è certamente per il Martelli ciò che Fenice era per il Pelide. Così come la morte di Patroclo per Achille, la perdita del cugino Lodovico, per mano di un sostenitore dei Medici, potrebbe aver rinvigorito in Ugolino la voglia di giustizia, piuttosto che costringerlo alla resa nei confronti del tiranno. Non è un caso che proprio tra la fine del 1536 e l'inizio del

1537, il giovane cominci a prendere i primi contatti con i fratelli Lorenzo e Niccolò Ridolfi, in quel momento tra i più acerrimi nemici di Cosimo<sup>694</sup>.

Quest'ipotesi potrebbe essere avvalorata dal percorso seguito dal Martelli nei decenni successivi, che al contrario di Varchi, lo vedranno rientrare a Firenze solo per un breve periodo, e lasciare nuovamente la città per Roma nel 1548, legandosi ai detrattori del duca, i fratelli Ridolfi, appena menzionati, e in particolar modo gli Strozzi.

In un primo momento Ugolino torna a Firenze<sup>695</sup>, riportato dal padre in seguito a una brutta malattia che lo aveva colpito. Arrivato in città il Martelli sembra, come il Varchi avrebbe fatto poco tempo dopo, allinearsi completamente alla nuova situazione politica e culturale della città, diventando uno dei membri più attivi dell'Accademia Fiorentina, alla quale è ammesso il 12 maggio del 1542. Da subito produttivo in seno all'istituzione, Ugolino tiene una prima lezione sul sonetto di Petrarca «Anima, che diverse cose tante» l'11 di giugno, una seconda «Della provvidentia e del fato», in due tornate, l'11 e il 19 di novembre, una terza sulla canzone del Petrarca «Sì è debile il filo a cui s'attenne» il 4 gennaio del 1543. Nello stesso anno tenta invano di inserirsi nello Studio di Pisa, delusione compensata, il 25 febbraio del 1544, dalla nomina a censore dell'Accademia. In questo periodo, come durante i successivi mandati di Niccolò Martelli e Benedetto Varchi, Ugolino si impegna in numerose lezioni, concludendo in fine il suo percorso accademico nel 1546, commentando in seduta privata, il 28 luglio, il sonetto petrarchesco «Quando giugne per gli occhi al cor profondo». Nel novembre del 1544, collabora inoltre con Francesco Corteccia, apprestando i testi dei madrigali destinati a fare da intermezzi alla commedia di Francesco d'Ambra, *Il Furto*. Non manca, infine, l'impegno celebrativo rivolto al Duca, al quale dedica la *Vita di Numa Pompilio* e la *Vita di Massimiliano*, biografie sul modello di Plutarco, redatte tra il 1544 e il 1545<sup>696</sup>.

Dopo il 1545 la vita dell'intellettuale risente tantissimo del cambio di rotta dell'Accademia, pagando in parte l'ostilità che, sodale col Varchi, aveva mostrato nei confronti di Gelli, Giambullari, Bartoli e Lenzoni. Nel 1546 non riesce ad ottenere la nomina di censore. Lo stesso avviene il 2 settembre del 1547 con la nomina di provveditore e nuovamente con quella di censore, alla quale si candida il 29 gennaio del 1548. Certamente furono tutti questi insuccessi a spingerlo ad abbandonare Firenze – in cerca di una sistemazione più stabile, che in realtà sarebbe arrivata soltanto diversi anni più tardi – ma è

---

<sup>694</sup> V. BRAMANTI, *Ritratto di Ugolino Martelli*, cit., p. 11.

<sup>695</sup> Il percorso fiorentino di Ugolino è restituito nel dettaglio da Vanni Bramanti. *Ivi*, pp. 25-28.

<sup>696</sup> SALVATORE LO RE, *La «Vita di Numa Pompilio» di Ugolino Martelli*, «Bruniana & Campanelliana», 2004, I, pp. 59-71.

significativo che egli si rivolgesse ai principali nemici di Cosimo. Nel febbraio del 1548, come registrato dal padre Luigi, Ugolino parte alla volta di Roma, con la prospettiva di un impiego presso Niccolò Ridolfi, passando definitivamente dalla parte di coloro che si opponevano in maniera palese al duca. In realtà Ugolino era intenzionato sin dall'inizio a trasferirsi presso Lorenzo Strozzi, figlio di Filippo, e vescovo di Bèziers (Linguadoca), e il passaggio presso il Ridolfi era stata una mossa cautelativa per non insospettire Cosimo. Sono due lettere dello stesso vescovo di Bèziers, entrambe destinate al fratello Roberto, a suggerirlo. La prima di queste è inviata il 15 febbraio del 1548<sup>697</sup>, la seconda, l'1 maggio dello stesso anno<sup>698</sup>. Da queste missive è chiaro che Ugolino era partito da Firenze consapevole di legarsi a Lorenzo Strozzi, cosa che avrebbe notevolmente infastidito il duca, e che il Ridolfi si era offerto di aiutare nella transazione, cercando di limitare possibilmente i pericoli che potevano derivare da un'azione del duca.

Come testimonia una lettera inviata a Pietro Vettori, nel marzo del 1549, Ugolino – che si trovava in Francia già da un anno a quella data – era pienamente soddisfatto della sua scelta, amareggiato solo dal fatto che il lavoro lo teneva lontano dagli studi:

io mi sono in questo anno contentato assai in questa servitù mia, se non che in una cosa sola dispiaccio a me stesso, che non istudio una cosa alcuna rispetto a questo nostro continuo movimento<sup>699</sup>

Ugolino stringe, in questo momento, forti legami con personaggi antimendicci, tra questi Giuliano de' Medici, fratello di Lorenzino, colpevole di aver assassinato il duca Alessandro e apertamente schierato contro Cosimo.

Questo sodalizio con gli Strozzi causa a Ugolino la perdita di tutti suoi amici fiorentini, ad eccezione di Pietro Vettori. Nessuno, compreso l'amico di sempre Benedetto Varchi, era disposto a mettere a repentaglio la propria incolumità, rischiando di essere associato a un membro dell'*éntourage* della famiglia Strozzi, principale avversaria dei Medici. A questo proposito, Jacopo Nardi, il 13 aprile del 1548, a poco meno di due mesi dalla partenza di

---

<sup>697</sup> ASF, *Carte Strozziiane*, V, 1210, inserto 11, n. 109 in V. BRAMANTI, *Ritratto di Ugolino Martelli*, cit., p. 30 («Io ho avuto avviso, che messer Ugolino Martelli deve la prima settimana di quaresima partirsi per Roma e poi per qua. Io vi priego che facciate opera che quanto prima sia qua»).

<sup>698</sup> ASF, *Carte Strozziiane*, V, 1210, inserto 11, n. 53 in *Ivi*, p. 31 («Come per altra vi ho scritto io desidererei che messer Ugolino martelli venissi in mia compagnia e dal fratello ho inteso che è contentissimo e risoluto e che per questo si è partito di Firenze per Roma. Sopra che vorrei che voi facessi ufittio col cardinal Ridolfi di sorte che egli apparissi che 'l cardinale, ricerco da me, me lo mandassi, perché lui desidererebbe che per le proibizioni che sono state fatte, d'averne un poco di ricoperta, la quale potesse servire a suo padre e a' fratelli. Del quale ufittio io vi prego, perché oltre che è una persona che merita, io ne ho tanto di bisogno che non posso fare o senza di lui o senza d'un altro, perché avendo a rispondere a lettere e similmente a scrivere a persone qualificate voi sapete che bisogna un poco di stile»).

<sup>699</sup> BNCF, Nuove Accessioni, 1165, c. 73r in *Ivi*, p. 33.

Ugolino per Roma, scrive a Varchi: «Duolmi bene assai che tra voi e messer Ugolino non duri ancora la medesima benevolenza»<sup>700</sup>. La partenza di Ugolino per Roma, è letta a Firenze come la prova di una scelta di campo e di una sua opposizione al regime cosimiano, come dimostra l'emarginazione palese da lui subita. Circa dieci anni dopo la sua partenza, nel tentativo di staccarsi da Lorenzo Strozzi e di entrare nell'*entourage* di papa Paolo IV Carafa, volendo forse rientrare a Firenze, Ugolino prova a riprendere, fallendo, i contatti con Benedetto Varchi e Luca Martini<sup>701</sup>. Come sottolineato da Vanni Bramanti, il Varchi si era verosimilmente premurato di non rispondere alla lettera inviategli da Ugolino, così come avrebbe fatto lo stesso Luca Martini, che, preoccupato di essere associato al Martelli, addirittura gira la missiva a Cosimo, accompagnandola con una lettera in cui, per ribadire la sua fedeltà al duca, non esita a ricordare il ruolo giocato da Ugolino quale familiare dei suoi nemici giurati:

Questo giorno ho avuto di Roma una lettera da messer Ugolino di Luigi Martelli, la quale mando a vostra eccellenza illustrissima con la presente, che essendo stato, secondo che io ne ho inteso al servizio delli Strozzi e della setta spiacente a Dio e a' nimici suoi, non solo non debbo accettare sue lettere, ma non sentirne ragionare se non per nuocerli, anzi, per dir meglio, per castigarlo in parte de' tanti suoi difetti ch'a sì gran torto al fine di se stesso ha commessi<sup>702</sup>

Ugolino era quindi considerato un nemico di Cosimo e, alla stregua dei fuoriusciti, con i quali, di fatto, si accompagnava quotidianamente, un personaggio da tenere a debita distanza per non incorrere in problemi con il duca. Inutile poi sottolineare che Ugolino giocò, consapevolmente, un ruolo attivo nella guerra di Siena, in cui ampia parte ebbero Piero Strozzi, sul campo di battaglia, e Lorenzo e Roberto da Roma e Siena, da dove muovevano le fila degli scontri.

Proprio il Martelli, il 12 maggio del 1554, scrive a Piero Strozzi:

---

<sup>700</sup> Lettera di Jacopo Nardi a Benedetto Varchi, datata 3 aprile 1548 in ALFREDO PIERALLI, *La vita e le opere di Jacopo Nardi*, I, Firenze, Civelli, 1901, p. 182.

<sup>701</sup> ASF, MdP 3285, inserto 30 in V. BRAMANTI, *Ritratto di Ugolino Martelli*, cit., pp. 38-39 («Gran tempo fa arei voluto con questa lettera rinfrescar nell'animo vostro la memoria e di me e dell'amicitia vostra, ma diverse e strane avventure mi hanno tenuto di ciò fare, le quali molto meglio voi intendere che io dire possiamo, di queste una gran parte essendo or cessate per esser massimamente io testé in mio arbitrio, né a servitù di alcuno obligato, non voglio mancar di ricordarvi che io sì come ho fatto sempre mai grandissimo conto dello ingegno w virtù e prudenza vostra, così fo capitale ancora dell'amicitia vostra grandissimo e pregiatissimo e molto caro mi sarà l'intendere che in tanto tempo non vi siate affatto affatto sdimenticato di me. Altro per questo non mi occorre dire, se non pregarvi mi raccomandiate al varchi, quale io amo molto e reverisco infinitamente; scrissi gli alli giorni passati, ma non avendo avuto da lui risposta, pendo sia ita la lettera male e quando sappia che via possa tentare a scrivergli, non mancherò di nuovo riscriverli»).

<sup>702</sup> Entrambe le lettere sono in ASF, MdP, 473A, cc. 552r-553r in V. BRAMANTI, *Ritratto di Ugolino Martelli*, cit., pp. 38-39.

Noi stiamo tutti bene e con desiderio e speranza che le cose vadino bene. Io non manco di fare quegli uffizi che, io penso, che servino alla causa<sup>703</sup>

Ugolino si prodigava in “uffizi” volti a perorare la “causa” repubblicana e a frenare l’avanzata dei Medici verso Siena. “Uffizi” dei quali si dichiarerà in parte colpevole, sostenendo, chiaramente mentendo, di non aver mai seguito personalmente né assistito a intrighi contro Cosimo e che tutto quello che fece, sbagliando, fu essere segretario di Lorenzo Strozzi. Questo è quanto sostenuto nella lettera che, al principio degli anni Sessanta, invierà come supplica al duca, per chiedere il permesso di rientrare a Firenze<sup>704</sup>. Grazia che il duca tra l’altro gli concesse, anche se Ugolino non sarebbe ritornato definitivamente in Toscana che nel 1588, quando decise di ritirarsi nella sua proprietà di Vitiana (Empoli), dove morì nel 1592. Dopo aver tentato un riavvicinamento a Firenze, tra il 1558 e il 1560, in seguito alla morte di Paolo IV Carafa, Ugolino ripartì nuovamente per la Francia insieme a Lorenzo Strozzi, ora cardinale, dove visse trent’anni tra la Provenza e la Linguadoca, divenendo nel 1568 vescovo di Glandèves, forse per interessamento della regina Caterina de’ Medici, altro personaggio non proprio favorevole a Cosimo.

A questo punto un’interpretazione del dipinto in chiave non di resa alla tirannide medicea, quanto invece di opposizione ad essa, appare verosimile. Ugolino negli anni della realizzazione del ritratto, 1536-1537, respirava già, attraverso Varchi e Vettori, gli ideali repubblicani e antimedicei. Ideali che approfondì poi a Padova frequentando alcuni membri della famiglia Strozzi, di cui Varchi era precettore e mettendosi in contatto con i Ridolfi. Se si esclude il quinquennio 1543-1548, anni in cui tenta di adattarsi alla corte medicea, il Martelli trascorre quasi la sua intera vita praticando giornalmente gli oppositori di Cosimo: Niccolò e Lorenzo Ridolfi, Piero, Roberto e Lorenzo Strozzi, Giuliano de’ Medici. In alcuni casi, come nella guerra di Siena, giocando un ruolo attivissimo nell’ostacolare i piani dei duchi di Firenze.

Al pari del *Ritratto di Dante*, eseguito da Bronzino per Bartolomeo Bettini, il ritratto di Ugolino può incarnare la speranza di un destino migliore per Firenze e per i suoi cittadini, di lotta alla tirannide, che si spera torni ad essere combattuta da una nuova classe di giovani aristocratici, di lettere intendentissimi, come David, e come David pronti ad aspettare con astuzia il momento opportuno per affrontare le proprie battaglie. Speranze che furono poi disattese, ma Ugolino non si tirò indietro fino agli anni Sessanta, al contrario, tra i tanti, di Benedetto Varchi, che a Cosimo si era già asservito nel 1543.

---

<sup>703</sup> ASF, *Carte Strozziiane*, V, 1211, inserto 16 (non numerate) in *Ivi*, p. 36.

<sup>704</sup> La supplica non è datata. Datata al 18 maggio 1561 è invece una lettera di sollecito di grazia inviata da Saluzzo e ad essa allegato. ASF, *Carte Strozziiane*, V, 1250 (fascicoli non numerati) in *Ivi*, pp. 36, 43.

#### IV. IL RITRATTO DI LAURA BATTIFERRI E LA NOSTALGIA DELLE «SACRE ALTE RUINE» ROMANE

Fino al 1928, anno in cui Arthur McComb<sup>705</sup> riportava l'ipotesi avanzata da Charles Loeser di riconoscere nell'effigiata la poetessa urbinata Laura Battiferri, il dipinto era comunemente considerato un ritratto della Laura del Petrarca. Nel Settecento, come tale, l'opera era difatti inventariata nella raccolta del generale Giovanni Francesco Arese<sup>706</sup> e ancora in seguito quando fu acquistata dal Duca di Leuchtenberg<sup>707</sup>. Tale ipotesi raccolse molti consensi tra gli studiosi, ad eccezione di Gustav Waagen<sup>708</sup> e di A. Néouströieff<sup>709</sup>, che proposero di identificare l'effigiata con Vittoria Colonna, nota per la sua amicizia con Michelangelo, la cui fama era di certo superiore a quella della Battiferri. L'identificazione con la poetessa urbinata, ormai accolta *in toto* dagli studiosi, è poi suffragata, come sottolinea la Plazzotta<sup>710</sup>, dal confronto stringente con un'altra effigie della donna, ritratta con il marito Bartolomeo Ammannati da Alessandro Allori nel *Cristo guarisce la figlia della Cananea* (Fig. 78)<sup>711</sup>, pala d'altare destinata alla cappella che i coniugi possedevano in San Giovannino degli Scolopi.

Il profilo biografico della Battiferri, a tratti ancora oscuro soprattutto per quanto riguarda il periodo della giovinezza, è stato negli ultimi anni al centro dei significati studi di Victoria Kirkham, che ha restituito coerenza al suo percorso<sup>712</sup>. Nata ad Urbino nel 1523, Laura era figlia naturale di Giovanni Antonio Battiferri, umanista e segretario alla corte pontificia, presso la quale collaborò prima con il cardinale Giulio de' Medici, poi Clemente VII, e

<sup>705</sup> ARTHUR K. MCCOMB, *Agnolo Bronzino: His life and works*, Cambridge, Harvard University Press, 1928, pp. 19, 67.

<sup>706</sup> Così appare dall'inventario redatto dopo la morte di Arese. FRANCO ARESE, *Una quadreria milanese della fine del '600*, «Arte Lombarda», XII, 1967, pp. 127-142: 128.

<sup>707</sup> Su questa collezione si veda DWIGHT C. MILLER, *A Note on the Collection of the Duke of Leuchtenberg*, «Paragone», XLI, 1990, pp. 76-82.

<sup>708</sup> GUSTAV F. WAAGEN, *Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg, nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen*, Munich, Bruckmann, 1864, p. 371, nota 17, in C. PLAZZOTTA, *Bronzino's*, cit., p. 251, nota 5.

<sup>709</sup> A. NÉOUSTROÏEFF, *I quadri italiani nella collezione del Duca G.N. Von Lenchtenberg di Pietroburgo*, «L'Arte», VI, 1903, pp. 329-346: 331-333.

<sup>710</sup> C. PLAZZOTTA, *Bronzino's*, cit., pp. 252-253.

<sup>711</sup> È Filippo Baldinucci a informarci della presenza dei ritratti dei due coniugi nella pala. FILIPPO BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* [1681-1728], II, Firenze, S.P.E.S., 1974-1975 [ristampa anastatica dell'edizione fiorentina del 1845-1847], pp. 379-380 («[...] nella persona d'un vecchio con barba lunga appoggiato ad un bastone, che si dice esser fatto per l'apostolo S. Bartolomeo, fece il ritratto al naturale dell'Ammannato, e per una donna attempata con velo bianco in capo ed un libro in mano, la qual resta dietro alla figura della Cananea, e quivi si vede in ginocchioni, ritrasse pure al naturale la molta virtuosa Laura Battiferra moglie del medesimo Ammannati»). Sulla Cappella dell'Ammannati in San Giovannino degli Scolopi e più in particolare sul rapporto che legava la Battiferri allo scultore si veda V. KIRKHAM, *Creative partners: the marriage of Laura Battiferra and Bartolomeo Ammannati*, «Renaissance quarterly», LV, 2002, pp. 498-558. Per un'edizione dei salmi si veda: LAURA BATTIFERRI DEGLI AMMANNATI, *I sette salmi penitenziali di David con alcuni sonetti spirituali*, a cura di Enrico Maria Guidi, Urbino, Accademia Raffaello, 2005.

<sup>712</sup> V. KIRKHAM, *Laura Battiferri*, cit. si veda inoltre ENZO NOÉ GIRARDI, *Battiferri(Battiferra), Laura*, in DBI, VII, Roma, Treccani, 1965, pp. 242-243.



successivamente con papa Paolo III Farnese, di cui fu “familiare”. Proprio al padre, certamente conoscitore delle lingue classiche, la Battiferri deve probabilmente la sua formazione umanistica, caratterizzata dalla conoscenza profonda dei testi di Virgilio e Ovidio, a cui più volte fa riferimento nei suoi versi. Rimasta vedova del suo primo marito, Vittorio Sereni, musicista alla corte di Guidubaldo II Della Rovere, la Battiferri raggiunse il padre a Roma, verosimilmente già nel 1549 – da un sonetto si desume che il Sereni venne a mancare il 25 gennaio di quell’anno – dove sposò, in seconde nozze, Bartolomeo Ammannati, a cui risulta legata già dall’aprile del 1550 e che verosimilmente aveva già conosciuto a Urbino nel 1532. In seguito alla morte di Giulio III Del Monte, principale committente del marito, nel 1555, la Battiferri parte con quest’ultimo alla volta di Firenze.

Presso la corte medicea, la poetessa da subito si inserisce nell’ambiente culturale fiorentino, legandosi ad Antonfrancesco Grazzini e Bronzino e a Benedetto Varchi, suo principale punto di riferimento, che in più occasioni provvede alla revisione dei suoi componimenti, come appare da un gruppo lettere, inviate al letterato dalla Battiferri e datate tra il gennaio del 1556 e il dicembre del 1557 e tra il novembre del 1560 e il marzo del 1563<sup>713</sup>. In Toscana, l’«honor d’Urbino», come la definì Bernardo Tasso dell’Amadigi, trovò la sua consacrazione poetica: nel 1560, per i Giunti, è difatti pubblicata la sua raccolta *Il primo libro delle opere toscane* e nel 1564, sempre per la stessa tipografia, sono editi i *Sette salmi penitenziali del santissimo profeta Davit tradotti in lingua toscana...insieme con alcuni sonetti spirituali*. Non meno significativo, inoltre, è l’onore tributatele dalla senese Accademia degli Intronati, che nel 1560 l’ammette tra i suoi membri. La fama di cui la poetessa doveva ormai godere a Firenze negli anni Sessanta, è testimoniata da Giorgio Vasari, che sebbene non menzioni il ritratto di lei eseguito da Bronzino, nell’edizione giuntina delle *Vite*, aggiunge il suo nome all’elenco di donne famose nel campo delle *humanae litterare*, che il biografo propone nella vita della scultrice bolognese Properzia de’ Rossi:

Ma certo in nessun’altra età s’è ciò meglio potuto conoscere che nella nostra, dove le donne hanno acquistato grandissima fama non solamente nello studio delle lettere, com’ha fatto la signora Vittoria del Vasto, la signora Veronica Gambara, la signora Caterina Anguisola, la Schioppa, la Nugarola, madonna Laura Battiferra, e cent’altre sì nella volgare come nella latina e nella greca lingua dottissime, ma eziandio in tutte l’altre facultà<sup>714</sup>

---

<sup>713</sup> *Lettere di Laura Battiferri Ammannati*, cit.

<sup>714</sup> G. VASARI, *Le vite*, cit., ed. Bettarini-Barocchi, IV, pp. 400-401.

Nel dipinto<sup>715</sup>, oggi nella collezione Loeser di Palazzo Vecchio<sup>716</sup>, al fine di restituire quanto più possibile la dimensione intellettuale della donna, oltre che le sue virtù morali, Bronzino medita un'immagine complessa, che affonda le sue radici nell'intenso rapporto costruito con la poetessa sin dal suo arrivo a Firenze. Rapporto di amicizia e stima reciproca, che, come si è anticipato altrove, è ampiamente documentato nel canzoniere dell'artista, che a lei rivolge una parte considerevole dei suoi componimenti. Tali rime possono da prima informare sulle strade da percorrere per arrivare ad una più ampia comprensione del dipinto. In *primis* «Io giuro a voi per quella viva fronde» (CCLVIII), dedicato alla poetessa da Bronzino:

Io giuro a voi, per quella viva fronde  
di cui voi fuste al sacro fonte pianta,  
e per quella di lui cortese e santa  
fiamma che regge il ciel, la terra e l'onde,  
ch'alla sua felice ombra in sì gioconde  
note ho veduto tal ch'onestà canta,  
ch'io tegno a vile omai qual più si vanta,  
e dolcezza maggior non viemmi altronde.

Che se le fortunate Oretta e Bice  
onora il mondo, all'altrui senno ed opra  
si dee non men ch'a i lor merti dar vanto.

Voi per proprio valor Laura e Beatrice  
vincete e sete ai lor pregi di sopra,  
e forse a i loro amanti in stile e canto<sup>717</sup>

Il sonetto pone subito l'accento sulle qualità della Battiferri, che Bronzino definisce superiore come donna a Laura e Beatrice e come poetessa forse a Dante e a Petrarca. Se infatti Laura e Beatrice devono gli onori loro tributati soprattutto ai poeti che ne hanno lodato le virtù, la Battiferri merita un doppio elogio, in qualità di donna casta e come poetessa. Su questo doppio binario si modella l'articolazione del ritratto, il cui significato è ampliato e completato

---

<sup>715</sup> Della Battiferri è documentato un altro ritratto, oggi non rintracciato, eseguito dal pittore Hans van Aken alla corte di Francesco de' Medici. F. BALDINUCCI, *Notizie*, cit., III, p. 31 («Vensene a Firenze, e per qualche tempo stettesi al servizio della gl. m. del granduca Francesco, per lo quale fece molti bellissimoi ritratti, e fra questi quello dell famosa poetessa Laura Battiferra moglie dell'Ammannato buono scultore ed architetto rarissimo, del quale ritratto volle egli fare copia per sé, forse per portarselo alla patria, per rendervi celebre il nome d'una tal donna, la cui virtù già era nota per tutta l'Italia»). La notizia trova conferma nella biografia del pittore redatta da Karol Van Mander nel 1604 all'interno del suo *Schilder-boeck*. KAREL VAN MANDER, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-boeck* [Haarlem 1604], preceded by the lineage, circumstances and place of birth, life and works of Karel van Mander, painter and poet and likewise his death and burial, from the second edition of the *Schilder-boeck* [Amsterdam 1616-1618], traduzione e introduzione a cura di Hessel Miedema, I, Doornspijk, Davaco, 1994, f. 289r-291r: 290r («Van Aken also went to Florence where he portrayed various great lords and ladies from life, as well as the illustrious Franciscus, Duke of Florence. He portrayed there also a spirited versifier or poetess called Madonna Laura and he kept the copy of the face which is still in Amsterdam with his pupil Pieter Isaacksz, this is very masterfully executed»).

<sup>716</sup> ALFREDO LENSÌ, *La donazione Loeser in Palazzo Vecchio*, Firenze, s.e., 1934, pp. 47-48.

<sup>717</sup> Il sonetto è qui proposto nella versione modernizzata ad opera di Enrico Guidi. L. BATTIFERRI DEGLI AMMANNATI, *Il primo libro delle opere toscane*, cit., p. 125.

da un libro aperto, al cui interno versi perfettamente leggibili sono mostrati allo spettatore. Bronzino crea un legame indissolubile tra pittura e poesia, che insieme concorrono a costruire l'individualità del personaggio rappresentato. In questo contesto i sonetti presentati dal libro, il LXIV e il CCXL del *Canzoniere* del Petrarca, assumono un ruolo determinante per l'interpretazione del ritratto:

Se voi poteste per turbati segni,  
per chinar gli occhi, o per piegar la testa,  
o per esser più d'altra al fuggir presta,  
torcendo 'l viso a' preghi honesti et degni,  
uscir già mai, o ver per altri ingegni,  
del petto ove dal primo lauro innesta  
Amor più rami, i' direi ben che questa  
fosse giusta cagione a' vostri sdegni:  
ché gentil pianta in arido terreno  
par che si disconvenga et però lieta  
naturalmente quindi si diparte;  
ma poi vostro destino a voi pur vieta  
l'essere altrove, provedete almeno  
di non star sempre in odiosa parte.

I' ò pregato Amor, e 'l riprego,  
che mi scusi appo voi, dolce mia pena,  
amore mio dilecto, se con piena  
fede dal dritto mio sentir mi piego.

I' non posso negar, donna, et nol nego,  
che la ragion, ch'ogni bona alma affrena,  
non sia dal voler vinta; ond'ei mi mena  
talor in parte ov'io per forza il sego.

Voi, con quel cor, che di sì chiaro ingegno,  
di sì alta vertute il cielo il cielo alluma,  
quanto mai piovve da benigna stella,  
devete dir, pietosa e senza sdegno:  
Che po' questi altro? il mio volto il consuma:  
ei perché ingordo, et io perché sì bella?<sup>718</sup>

Entrambi i componimenti hanno la prima essenziale funzione di procedere al parallelismo tra la Laura petrarchesca e la Battiferri, facendo fluire le doti della prima nella seconda, innalzando la donna, che integerrima non si piega alle preghiere e alle parole d'amore di cui è oggetto da parte del poeta, a modello di castità e di virtù. Quanto espresso nel primo sonetto, «Se voi poteste per turbati segni», è poi ribadito negli ultimi due versi del secondo, «I'ò pregato Amor, e 'l riprego», con Petrarca che immagina Laura rammaricata della sua stessa bellezza («et io perché sì bella?»), colpevole di renderla oggetto di bramosie d'amore. «Tutta dentro di ferro e fuor di ghiaccio» (CCVI), la definisce il pittore in un sonetto a lei dedicato – componimento divenuto ormai un *topos* nella letteratura su questo ritratto – che rispecchia perfettamente non solo il carattere inflessibile della Battiferri ma anche l'immagine medita per lei da Bronzino.

Sul contenuto dei versi si modella a seguire la figurazione: la Battiferri si erge rigida nella sua corazza di velluto e, volgendo lo sguardo altrove, si pone come modello irraggiungibile. Bronzino restituisce una pittura curata fino all'ultimo dettaglio, descrivendo minutamente le

---

<sup>718</sup> I due componimenti non sono consecutivi all'interno del *Canzoniere* del Petrarca, quindi la Battiferri non reca in mano un petrarchino. Come già sostenuto da Lina Bolzoni il libro potrebbe essere una sorta di antologia dei componimenti preferiti dalla poetessa. L. BOLZONI, *Poesia e ritratto*, cit., p. 56. Non è tuttavia da escludere che i due componimenti siano stati scelti appositamente per il ritratto, dalla poetessa e dal pittore, e che non necessariamente debbano riferirsi ad un libro realmente posseduto dalla Battiferri.

pieghe dei baragioni come il raffinato colletto della camicia, per finire con il delicatissimo velo – di una tale trasparenza da mostrare l’acconciatura con mazzocchio di probabile moda urbinata<sup>719</sup> – che partendo dalla testa scende increspandosi fino al petto, dove è appuntato con una spilla. Gli ornamenti sono altresì essenziali, una leggera catenina le scende dal collo e un piccolo anello è infilato all’anulare della mano sinistra, così come l’abito, non di quelli sontuosi introdotti a Firenze da Eleonora di Toledo – si vedano i ritratti della Národní Galerie di Praga e quello degli Uffizi – ma piuttosto un modello fiorentino degli anni Trenta, vicino a quello indossato da Lucrezia Panciatichi (Fig. 19)<sup>720</sup>. Bronzino dispiega la sua nota maestria nella resa dei particolari, ma conferisce all’effigie un nuovo decoro, fondato sulla semplicità e sulla misura, e volto a restituire la dimensione tutta intellettuale della donna, piuttosto che l’affettata ricerca della bellezza esteriore. Come sottolineato da Novella Macola, la poetessa mostra di sé «nulla più di quanto la *laus corporis* petrarchesca usasse per descrivere la bellezza femminile»: il volto, i capelli e le mani<sup>721</sup>.

Il pittore sceglie di mostrare la donna di profilo, taglio anacronistico per la ritrattistica degli anni Cinquanta del Cinquecento, accentuando, piuttosto che camuffando, il suo vistoso naso aquilino, al fine così di procedere all’assimilazione della Battiferri a Dante, identificandola quale poetessa e suggerendone così la statura intellettuale. Il confronto è stringente se si rapporta il dipinto al *Ritratto allegorico di Dante* (Fig. 9) della camera di Bartolomeo Bettini. Scelta, inoltre, che potrebbe in parte essere mirata ad alludere alle origini urbinati della donna, richiamando alla memoria i noti ritratti di Battista Sforza e Federico da Montefeltro dipinti da Piero della Francesca (Figg. 52-53).

Evocato Dante attraverso il profilo, il libro con sonetti del Petrarca è ora funzionale alla figurazione, per qualificare la Battiferri come poetessa di ispirazione petrarchesca. Nel *Ritratto di sei poeti toscani* (Fig. 78), come notato da Victoria Kirkham, già Vasari aveva rappresentato Dante con in mano un libro intitolato VIRGILIUS, piuttosto che un testo della *Commedia*, indicando così il fiorentino come erede di una tradizione letteraria facente capo al poeta latino<sup>722</sup>.

Al pari dei sonetti inseriti nel ritratto del Lenzi – selezionati per presentare le virtù del giovane ma anche per richiamare il suo legame con Benedetto Varchi, pedagogo del ragazzo –

<sup>719</sup> J. COX-REARICK, *Laura Battiferri degli Ammannati*, in *The Medici, Michelangelo and the Art Late Renaissance Florence*, cit., pp. 149-150.

<sup>720</sup> Sulla moda fiorentina di questi anni si veda R. ORSI LANDINI, B. NICCOLI, *Moda a Firenze 1540-1580*, cit.

<sup>721</sup> N. MACOLA, *Sguardi e scritture*, cit., p. 81.

<sup>722</sup> V. KIRKHAM, *Dante's phantom*, cit., pp. 81-82. L’artista conosceva sicuramente il dipinto non solo perché, come sottolineato dalla Kirkham, era molto amico di Luca Martini, ma perché, come già detto in precedenza, Vasari, nelle *Ricordanze*, sostiene che proprio Bronzino aveva fatto da intermediario per il pagamento dell’opera. *Passim*.

quelli inseriti nel libro mostrato dalla Battiferri alludono a qualcosa di personale che riguardava la donna. A spingere verso questa ipotesi sono alcuni versi del sonetto «Così nel volto rilucente, e vago» (LXXXV), inviato dalla poetessa a Bronzino, proprio in merito al ritratto:

Così nel volto rilucente e vago  
la pastorella tua, chiaro CRISERO,  
quanto brama il tuo cor casto e sincero  
ti mostri aperto, e sii contento e pago,  
    come la propria mia novella imago,  
della tua dotta man lavoro altero,  
ogni mio affetto scuopre, ogni pensiero,  
quantunque il cor sia di celarlo vago.  
    E così l'arboscel, ch'ami contanto,  
degno rival d'Apollo, in fino al Cielo  
colto da te, mai sempre verde s'erga,  
    com'io, la tua mercé, di doppio vanto  
cingo il mio basso oscuro umile stelo,  
per ch'Austro od Aquilon non lo disperga<sup>723</sup>

La Battiferri procede all'elogio dell'artista quale poeta e pittore, conferendo al suo ritratto e ai versi da lui dedicatili il merito di aiutarla a sfidare il tempo, eternandola. Ancor di più la poetessa riconosce alla sua «novella imago», la capacità di manifestare tutti i suoi affetti e pensieri, nonostante il tentativo di celarli. Affetti e pensieri che in alcun modo possono trasparire dal suo volto algido e che quindi non possono che essere rivelati dai componimenti mostrati nel libro. La chiave interpretativa parrebbe essere nascosta nelle due terzine del sonetto «Se voi poteste per turbati segni», nelle quali Petrarca ravvisa le ragioni del distacco di Laura, oltre che nelle sue doti incorruttibili, nell'imbarazzo causato dal trovarsi in un posto che non ama e nel desiderio di essere altrove. È chiara in questo senso la metafora di quanto sia sconveniente per una pianta gentile trovarsi in arido terreno, di come lietamente apprenda la notizia di una possibile partenza (vv. 9-11) e, nella seconda terzina, il consiglio del poeta alla donna di provvedere, sebbene il destino le impedisca di trovarsi dove desidera, «almeno di non star sempre in odiosa parte» (vv. 12-14).

Le due terzine paiono alludere al trasferimento a Firenze della Battiferri, che con vivo dolore aveva abbandonato la città pontificia, come manifestato a proposito in alcuni suoi componimenti<sup>724</sup>. Nel madrigale «Superbi e sacri colli», scritto forse quando ancora si trovava

---

<sup>723</sup> Il sonetto è qui presentato nella versione modernizzata proposta in L. BOLZONI, *Poesia e ritratto*, cit., pp. 213-214.

<sup>724</sup> Ringrazio Giuliano Tanturli per aver attirato la mia attenzione su tale aspetto.

a Roma ma già si paventava il rischio del trasferimento, la poetessa, rivolgendosi ai colli romani e al Tevere, prega affinché mai lei debba allontanarsi dalla città: «Fate che mai non sia quel crudo giorno/ch'io lasci 'l vostro dolce almo soggiorno»<sup>725</sup>. Assodata la realtà del trasferimento, le preghiere si fanno lacrime nel sonetto «O vago cielo, o dolce aer sereno»<sup>726</sup>, e struggente commiato in «Ecco ch'io da voi, sacre alte ruine»:

Ecco ch'io da voi sacre alte ruine,  
anzi da me medesima, ahi, crudel fato,  
pur mi diparto: or lassa, in quale stato  
il mio gravo dolor troverà fine?

O voi anime sante pellegrine  
a cui sì largo don dal ciel fu dato,  
che 'n pregio del valor vostro beato  
siete or là suso eterne cittadine,

fate, s'umil preghiera è in cielo udita,  
mentre lontan su l'Arno in cieco orrore  
starà vivo sepolto il mio mortale,

che 'l mio nome sul Tebro, il mio migliore  
ch'or con voi resta, scevro d'ogni male,  
fra' vostri alti tesori rimanga in vita<sup>727</sup>

Il dramma si consuma sin dalle prime battute: la poetessa definisce crudele il fato che la sta allontanando da Roma e si abbandona ad un immenso dolore, domandandosi se mai avrà fine. A seguire la preghiera, sebbene il suo corpo sia lontano sull'Arno, che almeno il suo spirito possa rimanere per sempre vivo nella città eterna. Terribile, infine, ai versi 10 e 11, l'immagine del suo corpo sepolto vivo a Firenze, ormai svuotata di qualsiasi entusiasmo nei confronti della vita. Nonostante i legami creati alla corte medicea, la poetessa sceglierà difatti di risiedere stabilmente a Maiano, a lei molto cara e alle cui atmosfere bucoliche dedica numerosi componimenti pastorali. In due missive inviate al Varchi tra l'agosto e il dicembre del 1557, la Battiferri esprime esplicitamente il desiderio di limitare quanto più possibile i

---

<sup>725</sup> L. BATTIFERRI DEGLI AMMANNATI, *Il primo libro delle opere toscane*, cit., pp. 57-58 («Superbi e sacri colli/ sotto 'l cui glorioso e grande impero/ tennero i figli vostri il mondo intero,/ così fioriti e molli/ vi serbi largo e temperato cielo,/ né vi offenda giamai caldo né gelo.// E tu, vago, corrente e chiaro fiume,/ che fai più adorna Roma,/ così tua verde chioma/ del sol non secchi il troppo ardente lume./ Fate che mai non sia quel crudo giorno/ ch'io lasci 'l vostro dolce almo soggiorno»).

<sup>726</sup> *Ivi*, p. 58 («O vago cielo, o dolce aer sereno,/ che pria infondeste in me tranquilla vita,/ quando fu alle terrene membra unita/ quest'alma a pie del sacro colle ameno,// mirate il pianto che per gli occhi al seno/ trova sì larga e sì continua uscita:/ mirate il cor ch'ognor vi chiede aita,/ più di dolor che di speranza pieno./ Né consentite mai ch'aspro destino/ nel poco dolce il molto amaro fele/ meschi, o morte anzi tempo atra e funesta.//Così Dafne col volto umido e chino,/in riva al Tebro, dolorosa e mesta, dicea, spargendo al ciel gisute querele»). Come notato dalla Kirkham, è questo il primo sonetto in cui la Battiferri presenta se stessa come Dafne, come più volte farà nei componimenti pastorali, e in molti sonetti scambiati con Bronzino. V. KIRKHAM, *Laura Battiferri*, cit., p. 395, n. 118.

<sup>727</sup> *Ivi*, pp. 58-59.

soggiorni fiorentini. Nella prima lettera, inviata al letterato da Firenze, datata 6 agosto, la poetessa annota:

Pensarò, passati questi pochi dì di sol leone, di tornarmene al mio Maiano, dove in fatto sto meglio della persona, et anco della mente, ch'io non faccio a Fiorenza<sup>728</sup>

È questo un disagio di corpo e mente, non esclusivamente imputabile al clima di Firenze, che poteva essere più o meno nocivo per la salute della donna, quanto piuttosto all'ambiente culturale della città, che alla Battiferri poteva apparire provinciale rispetto a quello romano. A questo potrebbe alludere l'espressione «cieco orrore», utilizzata dalla poetessa, nel sonetto, prima menzionato, «Ecco ch'io da voi sacre alte ruine». Ancora nella lettera inviata al letterato l'11 di dicembre dello stesso anno, la Battiferri si lamenta di essere costretta, a causa del brutto tempo, a rientrare a Firenze, prima di quanto avesse voluto:

Qua vi è un cattivissimo tempo, e un vento sì terribile che par che voglia gettar a terra la casa e gli arbori, di modo ch'io mi penso tornarmene a Fiorenza più presto ch'io non volevo<sup>729</sup>

Nei paesaggi fiesolani la donna ha la possibilità di rifugiarsi in un mondo pastorale, che le permetteva di contemplare nella memoria i luoghi della sua città nativa e di Roma, come lei stessa ha modo di sostenere nel sonetto «Alto monte, ima valle e dolce piano»<sup>730</sup>.

Se il sonetto «Se voi poteste per turbati segni», è il luogo per raccontare questo disagio della poetessa – di cui è verosimile fossero a conoscenza un numero limitato di persone, soprattutto qualora si protenda per una dazione del ritratto antecedente alla pubblicazione della sua raccolta di rime [1560] – «I' ò pregato Amor, e 'l riprego» permette all'artista di coltivare il suo amore platonico per la Battiferri, offertole quasi a conforto per le sue sofferenze. Sebbene permanga forte l'intento celebrativo rivolto alla donna, il secondo sonetto più che aprire alla sua interiorità, come il primo, apre all'interiorità del pittore-poeta. È questo il luogo in cui Bronzino può esprimere la sua stima verso la poetessa. Il sistema sembra essere ancora una volta quello del ritratto del Lenzi: un sonetto volto a presentare il valore dell'effigiato, l'altro ad aprire i sentimenti del poeta di cui l'effigiato è oggetto di venerazione. A evitare qualsiasi tipo di fraintendimento, l'artista sceglie tuttavia di non

---

<sup>728</sup> *Lettere di Laura Battiferri*, cit., p. 33.

<sup>729</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>730</sup> L. BATTIFERRI DEGLI AMMANNATI, *Il primo libro delle opere toscane*, cit., p. 70 («Alto monte, ima valle e dolce piano,/ freschi antri, chiusi orrori e fiorite erbe,/ e voi, frondi del sol verdi e superbe/ contra alle qual non può Cesar né Giano,// quante volte m'udiste, e sempre in vano,/ nell'ore più mature e nelle acerbe,/ chiamar lei, di cui sola par che serbe/ memoria il cor, sia pur presso o lontano.// Siate voi testimoni a dir come io/ tutta dentro e di fuor mi vo cangiando,/ né però cangio il saldo pensier mio,/ che quando i setti alteri colli, e quando/ le sacre valli e 'l bel terren natio/ vado sotto altrui forme contemplando»).

presentare un suo componimento, come del Varchi sul Lenzi, ma uno di Petrarca che potesse esprimerne al meglio e velatamente le intenzioni.

Con il ritratto di Laura Battiferri, come di Lorenzo Lenzi, di Ugolino Martelli e di Pierino da Vinci Bronzino sfida il noto pregiudizio letterario dell'inferiorità della pittura rispetto alla poesia, che conferiva solo a quest'ultima il merito di raccontare l'essere di un personaggio, riducendo la prima a semplice rappresentazione esteriore. Per Bronzino la pittura non è solo corpo ma anche anima e il ritratto pittorico può raccontare molto sul personaggio rappresentato anche senza le parole e solo mediante i pennelli e i colori. Attraverso un libro e una scultura, che sembrano riprodotti con fedeltà ma che Bronzino interpreta in maniera virtuosa, egli mette a disposizione del riguardante delle chiavi di lettura, atte ad aprire finestre sulla storia del personaggio rappresentato. Elementi che hanno il compito di raccontare le storie di Ugolino, di Lorenzo Lenzi, di Laura Battiferri, nel tentativo di eternarne le sembianze esteriori, mostrarne i sentimenti e i pensieri e, come nel caso del Martelli e della Battiferri, raccontarne piccoli episodi di vita. Dipinti che raccontano storie che, in molti casi, non sarebbero mai state raccontate altrimenti. A proposito del ritratto di Antonio Tebaldeo eseguito da Raffaello, e delle remore espresse dal poeta sulla durevolezza dell'opera pittorica, poi rivelatesi vere, John Shearman annotava «Eppure, a conti fatti, gli onori sono uguali nel dono dell'immortalità, perché suppongo che l'unica cosa che la gente sa del Tebaldeo è che fu ritratto da Raffaello»<sup>731</sup>. Le stesse affermazioni valgono per molti personaggi effigiati da Bronzino, per Lorenzo Lenzi, Ugolino Martelli, Luca Martini, Bartolomeo e Lucrezia Panciatichi, Pierantonio e Cassandra Bandini, forse per la stessa Laura Battiferri, che probabilmente deve gli studi dedicati alla sua produzione poetica in questi ultimi anni, proprio alla fortuna che il suo ritratto ha goduto in ambito storico-artistico a partire dalla monografia di McComb<sup>732</sup>.

---

<sup>731</sup> JOHN J. K. SHEARMAN, *Ritratti e poeti*, in *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*, cit., pp. 116-117.

<sup>732</sup> ARTHUR K. MCCOMB, *Agnolo Bronzino: His life and works*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1928, pp. 66-67.



APPENDICE:

*DELLE RIME DEL BRONZINO PITTORE LIBRO PRIMO*

### **Nota alla trascrizione**

Nel procedere alla trascrizione delle rime di Agnolo Bronzino, contenute nel codice II IX 10, si è operato tentando di preservare il più possibile l'originale, intervenendo solo qualora la modernizzazione fosse indispensabile alla comprensione dei testi. A tal fine si è scelto:

- di non normalizzare la punteggiatura secondo l'uso corrente;
- di non eliminare le maiuscole ad inizio verso, e di mantenerle ovunque l'autore avesse scelto di usarle. Lo stesso si è fatto per i nomi propri, quando presenti interamente in maiuscolo;
- di mantenere la *h* etimologica o pseudo-etimologica (come nelle forme *hoggi, honore, havrà*);
- di distinguere tra *u* e *v*;
- di mantenere disgiunte le congiunzioni quali per esempio *ben che, poi che, per che*, qualora presenti come tali, ma di accentarle qualora presenti unite;
- di mantenere così come presentate le preposizioni articolate, anche se disgiunte. La stessa scelta si è operata per le forme avverbiali (*al fine, in vano, già mai*);
- di conservare le diverse oscillazioni ortografiche dei termini (es. *spene* e *speme, pietade* e *pietate*, ecc.);
- di mantenere tutte le forme di elisione, quelle apocopate, e le aferesi, inserendo però l'apostrofo ove non presente;
- di trasformare la *y* finale in *ij*;
- di mantenere tutti i termini arcaici, anche nelle forme scempiate o raddoppiate;
- di sciogliere le abbreviature;
- di normalizzare l'accentazione secondo l'uso moderno, perché considerate troppo varie e disorientanti le forme utilizzate dall'autore;
- di trascrivere in minuscolo i pronomi.

## I

Quant'io d'Amor nella fiorita etate  
Scrissi, e cantai mentre, ch'in cieco ardore  
Per terrena beltà struggeasi il core  
Posto ha in oblio, di me vera pietate: 4  
Ma queste rime o voi, che l'ascoltate  
Se ben d'altezza, e dolce stil minore,  
Havran però, di santo, e puro Amore  
Degno subbietto in casta alma beltate: 8  
E se ben di sospir sovente, e pianto  
Sonar l'udite, e guerra, e morte, il senso,  
Che troppo chiede, ancor, che honesto, il face: 11  
L'Alma non già, che 'n dolce foco, e santo  
Gioisce, e quant'io dico, e quant'io penso  
Così 'l gustasse ogn'un, m'è Vita, e pace. 14

## II

Hor, ch'io ritorno o sacrosante Suore  
Dall'oscuro sentier dal sale amaro  
All'aperta Montagna al dolce, e chiaro  
Fonte dove chi bee già mai non muore 4  
Fate, ch'al bel desio non sia minore  
L'aita alla cui speme io mi preparo  
Lodar l'alme Virtù, che mi tornaro  
Al primo, ch'era spento, honesto ardore: 8  
E tu luce del Mondo, che dell'alma  
Fronda t'adorni, quel che 'l tutto adorna  
E solo splende glorioso crine, 11  
Non ti sdegnar, se troppo nobil salma  
Prendo a cantar di lei, che tutto alfine  
Vostro è 'l potere, e 'n vostra gloria torna. 14

## III

A che tante, e sì care accolte in sieme  
Grazie del Cielo in sì novella etade?  
Devrà mai questa far, la nostra Etade  
Fiorir, c'hor sì negletta, e scura geme? 4  
E 'n mezzo a tal dì, che sospira, e teme  
Secura già il Cor? questa beltade  
Sarà forse ancor tal; che libertade  
Ti spogli? e t'arda in fin all'hore estreme? 8  
Non sarìa, certo, error, trastullo, e gioco  
Con severo flagel, corregger, prima,  
Che si cangino in doglia, ira, e tormento: 11  
E questi segni, che d'antica, sento,  
Fiamma, temer, che tal di poca stima  
Favilla feo, che ne perì del foco. 14

#### IV

D'amor puro, e di fede, e pura voglia  
Honesti giochi, e senza fallo, o menda  
Già non par da biasmar, perch'huom si prenda,  
E de' gravi pensier la cura scioglia. 4

Ma questa nuova ov'ogn'hor par, che accoglia  
Bellezza Amore, e 'l chiaro lume accenda  
Tem'io, che tanto cresca, e tanto splenda,  
Che di troppo piacer ti nasca doglia. 8

Non è sì lunge ad arrivare il tempo  
Del sommo grado lor né tu sì franco,  
Ch'arder non possi ancor, molti, e molti Anni 11

Chiudi al pentir l'entrata hor, che n'hai tempo  
Né poi sospiri indarno il meglio, e al fianco  
Passi l'ardor, che già t'avvampa i panni. 14

#### V

Se l'occhio non m'inganna e 'l ver mi dice  
Presago il Cor, questa luce novella  
Tale Alma accende, e tal cortese Stella,  
Che 'l secol nostro in lei sarà felice 4

Deh pir ch'al Mondo ritornar non lice  
Ai due Miglior di chi ciascun favella,  
Che forse uniti, a sol celebrare quella  
Foran di minor grido, e Laura, e Bice. 8

Alto il principio è certo, hor quando mai  
In sì tenera età, tanta si vide  
Quanta si vede in lei bellezza, e senno? 11

Amor s'annida già, ne' suoi bei rai,  
E ben m'accorgo mentre ei gioca, e ride,  
Ch'indi ferirmi aspetta, a più d'un cenno. 14

#### VI

Per far il Mondo ancor lieto, e beato  
In questa etade sua misera, e sezza  
Nuova divinità nuova allegrezza  
Veggio apparire, e 'l primo ricco stato 4

Il Ciel, che per tanti anni al duro fato  
Lo lasciò in preda, che Virtù non prezza,  
Pietoso al fin, d'Amore, e di dolcezza  
Lo pone in mano ogn'aspro odio cangiato; 8

Ed io, che mai fin quì non vidi, o spero  
Veder miracol tal, sarò sì vile  
Ch'io fugga? o tanto ardito, ch'io la segua? 11

Costei, dich'io, c'havrà l'arbitrio intero  
In man di fare altrui chiaro, e gentile,  
E tanto in alto è già, che 'l Sole adegua? 14

## VII

Poi che sì ratta, onde poc' anzi uscìo  
Tornassi al Ciel; la mia pura Angioletta  
De' miei primi sospir dolce colletta,  
Che chi solo il potea da me partìo: 4  
Sparso il mio primo foco, e quel desìo,  
Che mi dovea, tal era, in parte eletta  
Condur per tempo, ov' in età provetta  
Di giunger ardo, e non invan desìo, 8  
Sparso quel foco dico, in nuove fiamme  
Cocenti sì, ma di vil esca accese  
Cangiossi, ond' ebbi assai di che dolerme. 11  
Fin che pur hoggi alta speranza damme  
Luce divina, che novella scese,  
Perché 'n divino ardor mi torni, e ferme. 14

## VIII

Quasi pentito Amor d'havermi sciolto  
Dal primo laccio, che celeste ordìo  
In man caduto al mio nimico rio,  
Che per far cieco altrui si vela il Volto, 4  
Di me pietoso, che per torto volto  
Sentier vedea di me stesso in oblio  
Vicino all' alto precipizio ov' io  
Ratto correa, come furioso, e stolto. 8  
Di nuovo in Ciel ordito, e non men chiaro  
Del primo, un ne ritesse, e mel promette  
Cinger pace tranquilla, e libertate: 11  
E già 'l prov'io, che del signore avaro  
Rotta ogni insidia, a Sante opere elette  
M'erger per nuova, e divina beltate. 14

## IX

Se 'l vago, e sovr' ogn' altro eletto Fiore,  
E d'odore, e color tutti altri impera,  
Non anco aperto, hor che di lui si spera  
Quand' honor l' aprirà per man d' Amore? 4  
E qual vaghezza ancor pregio, e favore  
Il frutto acerbo? e qual virtute intera  
Maturo havrà della sua Primavera  
Nel colmo? e ricco d' ogni suo valore? 8  
E se l' aere è sì chiaro, anzi l' Aurora,  
Che fia con ella? e che levato il Sole?  
E quand' in alto alla magion più eretta? 11  
E se pur nata vince, e cresce ogn' hora,  
Questa bellezza, la Beltà più sole,  
Che farà adulta? e che 'ntera, e perfetta? 14

## X

Cresce la verde, e valorosa Pianta  
In compagnia d'Amore, e d'honestate  
Uscita, omai, di quella prima etate.  
Che picciol Vento, e leve peso schianta; 4  
E cresce a par consì felice, e tanta  
Grazia del Cielo, in lei grazia, e beltate,  
Che già fra le più chiare alme, et pregiate  
D'ogni sublime honor, d'honor si vanta; 8  
Ed io che, di Dì, in Dì crescer la miro  
D'honor celesti, ogn'hor di meglio, in meglio,  
Tanto l'honoro più, tanto l'ammiro; 11  
E nel vederla, ov'io m'acqueto, sveglio  
L'Alma, e col Mondo a divine opre aspiro  
Ov'huom s'eterna: e più quanto più Veglio. 14

## XI

Poi, che dal fido, e riposato albergo  
De' miei stanchi pensier gravosa forza  
D'altera Donna, a se mi trasse, e tolse;  
E poi, che seco come legno scorza 5  
Mi tenne un tempo: dispregiato a tergo  
Gittommi, e nuova Schiera amica accolse.  
Forza m'è dir, quanto mi dole, e dolse  
Contra mia voglia haver altrui seguito,  
Perch'io 'l perdesse, e s'io potea me stesso,  
Che ragionando spesso 10  
Tal addolcisce duol, che forse ardito  
Sarìa, tacendo, soffocare il Core.  
Acceso tanto più da giusta vogla,  
Ed a cui d'honor suo geloso cale.  
Ben chiederei, che senza ferro strale 15  
Dolce pungesse, e non con altra dogla,  
Che quanto basta a cangiarle colore.  
Sì, che pentita del suo primo errore,  
Che fece a tormi al mio stato giocondo  
Scorgesse nel suo volto anco il secondo. 20

Accorto, omai per mille prove quanto  
Le ricchezze, e gli honor fallaci sieno,  
E folle il cieco ardor, ch'a, amar ne 'nvita,  
Nella mia ferma età raccolsi in seno 25  
L'Alma, che di Fortuna il gioco, e 'l vanto  
Disdegnando esser più sen già smarrita.  
Ivi nel proprio albergo, e 'n se romita,  
Diede a se stessa tal consiglio, e legge  
Che la parte miglior rimase donna,  
Indi con humil Gonna 30  
Vestì l'Ancella, e qual, chi dritto regge

Hor dolce, hor agra, hor minacciosa, hor pia  
 A se la fece obbediente, e lieta,  
 Che dalla scorta sua discreta, e saggia,  
 Come dal vero il falso a scorgere s'haggia, 35  
 E quel, che la ragion consente, o vieta  
 Imparò sì, ch'in questa breve via  
 Lieto men giva al fin, ch'ogn'huom desia  
 Né d'Oro mi premea né d'altro cura,  
 Che non chiedesse, e ben parca, Natura. 40

Di vera gloria alto desio m'accese,  
 E della vana ogni caler mi spense  
 Di cui Fortuna il fren raccoglie, e lenta  
 Volgari altezze, e degnitadi immense  
 Qual presta vampa, ch' a vil Alga apprese 45  
 Mi dimostrò, ch'appena accesa, è spenta;  
 E come vero honor, queta, e contenta  
 Sol di se vero merto Alma gentile,  
 Che di suo pregio in se gode a se stessa.  
 Humil, piana, e rimessa 50  
 Era mia vita, e con fedele Stile  
 Hor Arte vaga, che Natura adombra,  
 Onde lodata àita honesta Fama  
 Per me traeva, e per gl'amici imparte  
 Seguitava, e tal hor segnava in carte 55  
 Nuova Beltà, ch'alver mi tira, e chiama  
 Spregiando il falso, e 'l cor m'invoglia, e 'ngombra  
 D'esser con opre, e non con fumo, ed ombra  
 Apparer, degno dell'honor di quelli,  
 Ch'humiltade, e virtù fan chiari, e belli. 60

E quel caldo desio, ch'un tempo m'arse  
 E mi ponea d'ogni riposo in bando  
 Mentre il cieco voler la tenne morta,  
 Con tali arti, e sì nuove andò temprando,  
 Che quiete, e refugio in esso apparse, 65  
 E vita, e lume, ch'a virtù conforta;  
 Che novella bealtà mi facea scorta  
 Al cammin destro, e m'era Scala al Cielo  
 Né più cercava in lei terrestre fine,  
 Due chiare Stelle un Crine 70  
 D'Oro, ed in somma, un più leggiadro velo,  
 Ch'Alma informasse, e dipingesse in terra  
 Amor quando più bel ne diede essempro  
 Per dimostrarne la beltà celeste.  
 Alto intelletto, e sante voglie honeste 75  
 Preparavan di se sagrato Tempio  
 Sì di quanto valor bell'Alma serra,  
 Ch'ivi era pace, e fin d'ogni mia guerra,  
 E m'invaghiva tal d'ogni virtute,  
 Ch'io vedea presso già la mia salute. 80

Così con vogle humili, honeste, e parche,  
 Quant'era a mio poter per grazia dato  
 Segnava i giorni miei tranquilli, e chiari.  
 Lieto del altrui ben; pietoso al fato  
 Rio, se dir lice, e con le Vene scarche 85  
 Del fero spirto, ch'a Megera è pari.  
 Nemico a nullo, a molti amico, e rari  
 Dì furon mai, che se non atto degno  
 Ponessi in opra, almen n'avessi lume.  
 A la Mensa, alle piume 90  
 Quanto necessità prescrive il segno,  
 Ch'a viver baste m'appressava, etale  
 Da lor surgea qual honestà ne 'nsegna.  
 E 'l tempo, ch'al diporto dar si suole  
 Vacava ai saggi detti, a le parole 95  
 Ricche di fama gloriosa, e degna;  
 E qual chi dietro a fida scorta, e leve  
 Con le lor ali, il mio lassando greve,  
 Volai tant'alto già, ch'appena hor fora  
 Di me creduto, a chi mi vide allora. 100

Ma sovr'ogni altra cura, e con più saggio  
 Consiglio ferma al gran Padre dei lumi  
 Humiliava il Cor con tutta l'Alma,  
 E se men, che rie voglie, o in me costumi  
 Non volgari scernea dal santo raggio 105  
 Suo conoscendo, a lui dava la Palma,  
 E del suo Verbo, che di nostra Salma  
 Gravar si volle, e nostre colpe estinse,  
 Come col suo morir la nostra morte,  
 L'alme divine, accorte 110  
 Leggi a cui primo se medesmo avvinse  
 Con dritta, e viva fede, opere, e speme,  
 E puro affetto; a mio poter seguendo.  
 Adorando quaggiù, chi tien le Chiavi  
 Ambe del Cielo, e che mie colpe lavi 115  
 Qual Vicario d'Iddio fermo tenendo  
 Contro l'empio venen, del tristo seme  
 Per cui di Cristo il Gregge infetto geme  
 Honorando i suoi santi alti seguaci,  
 Che ne scorgano al Ciel qual vive Faci. 120

E perché nulla al mio gioir mancasse  
 Vedeà 'l bell'Arno, il mio fiorito nido  
 Di gloria colmo, e di tranquilla pace,  
 Poiché dal sommo Re Duce sì fido  
 Gli scese, a cui quanto mai spirto ornasse 125  
 Di grazia diede, e sì giusto, e verace,  
 Ch'io dicea d'ogn'honor quest'è la face,  
 E di vera bontade essemplio, e specchio



Per rinnovar la buona antica etade.  
 Giovine, e di beltade 130  
 Ornato, e di consiglio accorto, e veglio  
 Tale speme di se nel fiore aperse  
 Qual'hor nel frutto di valor si miete.  
 O d'ogni alta virtù premio, e ricetto  
 Ben si scorgea nell'alto humile aspetto 135  
 Fin da' prim' anni tuoi nostra quiete.  
 O sole al cui splendor si discoverse  
 L'amico Porto, e le Tempeste avverse  
 Fuggiro, e 'l Verno rio la Nebbia folta,  
 Ch'ogni speme n'havran spenta, e sepolta. 140

Tal mi stav'io quando Fortuna il Laccio  
 Tese al mio stato, il che ben, lasso, mille  
 Volte schivai, ma mio poter non valse.  
 Quante volte diss'io, ch'altre faville  
 M'ardeano il Core, e 'l Collo, il piede, e 'l Braccio 145  
 Mostrai legato, e scuse oprai non false.  
 Nulla giovò, che sì di me le calse  
 Dico all'altera, che per forza m'ebbe  
 E molte aspre minacce a preghi aggiunse.  
 Così da me disgiunse 150  
 Le mie dolcezze, e nuovo ardor m'accrebbe  
 Di lei servir poi, che pur suo fatt'era  
 Né dir può già, ch'indegno fossi a lei  
 Se con tal guerra a se stessa mi diede  
 Né poi dal suo voler non mossi piede 155  
 Né del suo Giogo mai scarco mi fei,  
 Ma poco andò, che di se stessa altera  
 Dei molti Amici suoi partì la schiera  
 E me con altri, che da se rimosse  
 Scacciò, né pur ne fe' le Guance rosse 160

Canzon dal bel desìo già non mi torse  
 Di ben oprar, né manco ingiuria altrui  
 Dal mio buon DUCE, a cui perpetuo dono  
 Fei di me stesso, e tal sarò qual sono  
 In ogni Stato, e suo qual sempre fui 165  
 E s'invidia, o disprezzo altri già morse  
 Che gli fu lode, a me sarà ancor forse,  
 Con tale speme il giusto sdegno ammorzo  
 E di me ricovrar mi studio, e sforzo. 169

## XII

Amico a cui non fu né fia simile  
 Com'hai lasciato me gravoso, e solo,  
 E ratto al Ciel ti sei levato a Volo  
 Sciolto dal Mondo rio fallace, e vile? 4  
 Troppa m'era di te, Spirto gentile

Privo restar, cagion d'amaro duolo  
 Senza vedermi in sì doglioso stuolo  
 Nuovo Pastor d'abbandonato Ovile. 8  
 Cui fero Verno, in Alpe ignuda, ed erma,  
 Ha colto, ù Nevi, e pioggia, e feri venti  
 Prova, e di più d'un lupo ode già l'urlo 11  
 Ma pria saran del Cielo i lumi spenti  
 Poss'io pur, che l'ardente voglia, e ferma,  
 Ch'ho di trarlo indi, e 'n securtà ridurlo. 14

### XIII

Fedele Amico, hor chi pensò già mai,  
 Che sì tosto fra noi la data fede  
 A te sciogliesse, a me stringesse il Piede,  
 E provass'io, quel che di te pensai? 4  
 Per lei non già, che 'nnogni guisa sai,  
 Ch'esser dovea quant'Amista richiede  
 Ma come l'Alma tua beata vede  
 Privo di te restar, che tanto amai. 8  
 Certo son io, che sopra me vivendo  
 De' miei più cari a par de' tuoi prendevi  
 Cura, di che t'allegri, e 'n parte duoli 11  
 T'allegri, ch'al voler tal opra rendo,  
 E duol, che far per me quanto volevi  
 Ti tolse Morte: in che m'ardi, e consoli. 14

### XIV

Mentre, che 'n su le spalle il grave tolgo  
 Honesto peso, e ch'al defunto Amico  
 Rendo il debito officio, e 'l Piede implico  
 In laccio tal, che mai più non mi sciolgo, 4  
 Ben so, ch'il Mondo, e che l'ingrato Volgo  
 D'ogni honestà, d'ogni dover nimico  
 Dietro allor folle, e rio costume antico,  
 In biasmo, e danno mio provoco, e volgo, 8  
 Ch'ambo a rapina, e falsitade avvezzi  
 Non han di lealtade, e cortesia  
 Notizia più se non qual d'ombra vana; 11  
 Ma non faran per ciò, ch'io lasci, o spezzi  
 Né Morte ancor, la data fede, e pia  
 Opra, che pense la vil Turba insana. 14

### XV

Tu, che vedi dal Cielo amico Spirto  
 Come meco di me vedevi ancora  
 L'almo sincero, e la mia fede, ogn'hora  
 Di più caldezza, e di più vivo spirto; 4  
 Ben veder puoi l'aspro sentiero, ed irto

Per cui ritraggo, d'ogni creder fuora,  
 L'Alma tua stessa, che quel giorno adora  
 Che sua fronte hornerai di Casto Mirto; 8  
 E vedere i tre Rami, e la novella  
 Fronda, teneri ancor del chiaro Tronco  
 Tuo stesso nati, a me sì caro Alloro, 11  
 Con quanto studio io renda colti, e svella  
 L'erbe nocive, ed'hor resarcio, hor tronco  
 Per far la Terra, e 'l Ciel secondi, a loro. 14

## XVI

Donna pudica, e saggia a sì grand'opra  
 Eletta, accioch' il Mondo esempio prenda,  
 E come sete honesta, e reverenda  
 Così vi ponga a molte illustri sopra. 4  
 Ben, ch'il vostro maggior pregio ricopra  
 Avara Terra, e voi dogliosa renda  
 In negro Manto, e lagrimosa benda,  
 E sì fero ildestin vi si discopra 8  
 Non sia però, che la pietosa Mano  
 Dall'honorata impresa, o 'l Piede in dietro  
 Ritrar vi faccia di sì bel sentiero. 11  
 Giovinezza, e beltà qual fummo vano  
 Passa, e sol regge in sempiterno scetro  
 Di noi l'alto operar fedele, e 'ntero. 14

## XVII

L'amato, e caro almo Consorte vostro,  
 Mio caro, ed almo, e tanto amato Amico  
 Donna d'alto consiglio, e cor pudico  
 D'ogn'altra a par, non pur del secol nostro, 4  
 Volato è in Cielo al più sublime chiostro,  
 E noi lasciati al Mondo, empio nimico  
 D'amistate, e di fede, e per antico  
 Costume d'ozio, e di viltà reo Mostro: 8  
 Pur d'ambo noi nel sincero Almo spera,  
 Anzi per prova sa, ch'all'alme Piante  
 Tenere sue daren fedele aita. 11  
 Di che voi chiara a tutte l'altre avante  
 Gloria sarà, che come in lieta Vita  
 L'amiate in questa, o più, dogliosa e nera. 14

## XVIII

Il portator di CHRISTO a riva omai  
 Giunto del largo, e tempestoso flutto  
 Del caro peso in Ciel si gode il frutto  
 Più d'altro grave, e più leggiero assai. 4  
 E voi, che 'n mezzo all'Onde amare, in guai

Conosce, mira, e non con volto asciutto  
 Stupido, che tal carico haver condotto  
 Possiate al lito, e voi con esso mai; 8  
     E come, amovvi e v'ama, ogn'hor vi loda,  
 E dal Signor lassù grazia v'impetra,  
 Che già vi serba alta Corona, e Seggio: 11  
     E già scorgh'io, con ricche Merci a proda  
 La fida vostra Barca, e l'onda tetra  
 Chiara, e tranquilla, e far seconda veggio. 14

## **XIX**

Già mi fu di temere alta cagione,  
 Che l'ardor, che scaldar sentirmi il seno  
 Potesse il Gelo honesto un dì far meno  
 O travagliar la mia pura intenzione; 4  
     Hor più non temo, e non mi può ragione  
 Garrir, che quanto più veggio il sereno  
 Lume accendersi, ogn'hor di beltà pieno,  
 Tanto più d'honestà desio mi pone: 8  
     E quell'Amor, che la bellezza chiede  
 Terrena, e, ch'ove, è più, più fero incende,  
 E spesso in danno, e pentimento torna. 11  
     Non pur s'accosta a la mia viva fede,  
 Che cresce tanto più, quanto più splende  
 Costei, che 'l Cielo honora, e 'l Mondo adorna. 14

## **XX**

Quel, ch'io temea, ch'esser d'Amante ardore  
 Ancor potesse, di mie posse infido,  
 Mentre fiorir vedea per farsi nido  
 D'ogni bellezza il più leggiadro Fiore: 4  
     Di fede, e d'honestate, e di valore  
 Veggio esser fiamma, ov'il sincero, e fido  
 Cor si raccoglie, e non trapassa il lido  
 Di cortese paterno, e santo Amore. 8  
     E per farne ad altrui perfetto dono,  
 Qual deggio, adorno, e senza frode il servo  
 Nodrisco, e studio quanto honor richiede 11  
     E di tanto candor purgo, e conservo  
 Mia Fe', ch'omai di lei più vago sono,  
 Che di quant'altro, Amante acquista, o chiede. 14

## **XXI**

Quest'ardor mio, che forse ogn'altro avanza,  
 E picciola favilla il decimo Anno  
 Già corre accese, e che più d'anno in anno  
 Anzi pur di DÌ in DÌ prende possanza: 4  
     Mi strugge sì fuor; d'ogn'usata usanza,

Ch'io ne perisco, ed è d'Amore inganno  
 Contr'a me no, ma contr'a molti, c'hanno  
 Nelle cose mortai tutta speranza; 8  
 Che se ben dal desio mi nacque, e crebbe  
 La fiamma, ond'io son poco, e quel s'annulla,  
 Che quanto pria sarà mi fia più grato, 11  
 Da la parte miglior, che sol, che debbe  
 Vuol, m'avanzo, e rintegro, anzi di nulla  
 L'esser m'eterno, e 'l divenir beato. 14

## XXII

Pietà mi stringe, e con sì giusti Preghi,  
 Ch'io non posso frenar, l'alto Desio  
 D'obbedir pronto, a quanto chiede Amore:  
 Questi mi sforza, ella mi prega, ed io  
 Nel desir ardo onde se non mi neghi 5  
 Amor, ch'acceso l'ha forza, e valore  
 Porria forse, mio dir sì caldo al Core,  
 Trapassar di color per cui son mosso,  
 E con tal'arte, e con sì dritta punta,  
 Che 'n se raccolta, e giunta, 10  
 Svegliasse ogn'Alma: il lungo sonno scosso,  
 Dalle false Sirene ordito, e chiuso  
 Ond'è carica d'oblio la miglior parte,  
 Alme Sorelle, e voi Figlie di Giove,  
 Datevi amiche: e d'alte note, e nove 15  
 Ricche, mentr'io dove il bell'Arno parte  
 Le chiare sponde, e vaghe oltr'human uso  
 M'accingo all'Opra; e da voi venga infuso  
 Tanto sapere in me, che lieta ancora  
 Non sì sdegni d'haver tai Figli Flora. 20

Fiorita Pianta, a cui benigno il Cielo  
 Terreno, almo, e fecondo, e Seme eletto,  
 Felice Stella, e riva altera, e degna,  
 Diede il sommo cultor, nel suo diletto  
 Paese Tosco; e 'l tuo sì vago Stelo, 25  
 Nel sen di lui dove più Vita regna  
 Dogn'honor cerca: a te convien, ch'io vegna  
 Aprendo il ver quanto potrò; soave  
 Com'Amor detterà, ch'acciò m'invita:  
 Vegg'io però smarrita 30  
 Sì follemente, o, che molto più grave  
 Mi preme, in tutto perso, ogni vaghezza  
 Di forma, ogn'odor grato, ogni dolce ombra  
 Tua? ch'or n'assembra, alle più scure, e folte  
 Perdute Selve, in aspre, erme, ed incolte 35  
 Ripe mal nata! e dove il gelo ingombra  
 D'eterna Nebbia, ch'ogni luce sprezza  
 E 'ndarno, ohimè, della divina altezza

Le grazie, e i doni? e sì dolce terreno  
Virtù di Seme, e Ciel ricco, e sereno? 40

Altero Fiume, e tu, che nato a paro  
D'un Padre stesso al gran Tebro ti scorgi,  
Quante già grazie il Ciel largo ti diede?  
Ben puoi saver, che dove prima sorgi  
Dall'erto Fianco, al largo seno amaro, 45  
Che di Tirreno il bel nome possiede:  
Né più bei Colli, ombrose Valli, o vede  
Verdi Piagge, e fiorite aperti Campi,  
Di più vaghezza, o, maggior pregio, altr'Onda,  
Né Riva parti, o sponda 50  
Bagni, che già di mille chiari Lampi  
Di virtute, e d'Honor non fosse accesa:  
Né Fior, né Fronda, mai né Foglia d'Herba  
Vedesti in quella dolce acerba etade,  
Che non vestisse amor, Gioia, e Beltade: 55  
Ricchi, e saggi Pastor, cui Ninfa acerba  
Non era: e caldi ogn'hor d'altera impresa  
Facean d'Amore, e cortesia contesa:  
E cingean la tua Fronte Allori, e Palme  
Or tutto è volto, e lamentar non valme. 60

Gentile honesta, e saggia, accorta, e bella,  
Fanciulla fosti, e valorosa Madre  
Ne' tuoi verdi Anni, e nell'età più ferma:  
Facean le membra tue pure, e leggiadre  
Fortuna, e Senno, o, Flora, hor non più quella 65  
Ti mostri, e van desio t'impura, e 'nferma:  
Né fianco cinge, o Crin d'oro conferma  
Gemmato cerchio: o, cari Membri accoglie  
Aurato Drappo, o, vago Fior comparte;  
In te Natura, ed Arte 70  
Mancar si mostra, e raffreddar le voglie  
Delle bell'opre: e i caldi affetti honesti  
D'apparer sovr'ogni altra eletta, e sola.  
Negletta giaci, e folta Nebbia involve  
Ogni tua luce, e quasi in fummo, e 'n polve 75  
Ogni tua gloria si disperge, e vola:  
E quanto già di saggio, e lieto havesti,  
Dolce favella, alti concetti, e desti.  
Beltà, Ricchezze, Honor, Grazia, e Costumi  
Par, che Pigrizia vil cuopra, e consumi. 80

Ingrati, e non vo' dir ma vani, e folli  
Figli di lei, ch'a vostro danno errando  
Vagate per sentier sinistro, e torto:  
Sì caro il Tempo, e i miglior Dì volando  
Gir non curate? e in opre oscure, e molli 85  
Vivete, e 'ndarno, un viver cieco, e morto?

Ov'è l'ingegno industre, e saggio, e accorto,  
 Ove le tante, e così ricche doti,  
 Ch'il Cielo in ogni età vi diè sì largo?  
 Ch'ovunque io miro, o, spargo 90  
 Il pensier veggio i più spogliati, e voti  
 D'ogni buon'Arte, e nel pigro ozio accolti  
 A se medesimi, omai, non, ch'altro a sdegno:  
 Miseri a voi dich'io cui non è tolto  
 Per poco Havere a i santi Studij volto 95  
 Mostrarsi Huom d'Alma, e d'Intelletto degno  
 Miseri, alzate omai dal Sonno i Volti,  
 Che v'ha nel Fango d'ignoranza involti  
 Già non si gira il Cielo, opra natura  
 Per chi tal vive, e di suo ben non cura. 100

Giusto dolor contr'a mia voglia tesse,  
 Gravose rime, e di dolcezza ignude  
 Cagion, d'Amor, che si l'ordisce, e spiega:  
 Crudo Ferro, a purgar, Martello, e Incude 105  
 Conviensi, e grave suon, cocenti; e spese  
 Fiamme, e stridor cui dura Selce sega:  
 E quei; ch'infermo Cor non scalda, o, piega  
 Con dolci preghi, in sé gelato, e duro,  
 Miser già in terra, a sua vergogna, e Morte 110  
 Ciò con ardente, e forte  
 Argomento far dee; se forse al puro  
 Stato il tornasse: e sebben d'Ira, e Tema  
 Tal'hor vermiglio il rende, e tal'hor bianco  
 Per l'aspro suon delle Parole vere, 115  
 Che quasi acceso Stral l'infiamma, e fere,  
 Pur lo risveglia, e 'l Ferro, e 'l Fuoco al fianco  
 Per sua cura alfin prova, ond'arde, e trema  
 Di vergogna, e di duol, ch'incide, e crema  
 Sua viltate, e durezza, e 'l sana, e purga,  
 Perch' a vita, ed honor felice surga. 120

Dunque l'alto valor la chiara fama  
 De' vostri Antichi, alle bell'opre intenti,  
 Fu sol per far voi indegni, oscuri, e vili?  
 E passerà la gloria a strane genti 125  
 Di vostra lingua, e 'n voi possa, né brama  
 Non fia d'usare i suoi lodati Stili?  
 E 'l Sebetto, e 'l Tesin, ricchi, e gentili  
 Si faran di sue Spoglie, e forse alteri  
 Vi torran, che già il sento i primi honori?  
 E i vostri lumi fuori 130  
 Saranno Soli all'altrui Nebbie, e veri  
 Duci a quel tenebroso errore antico,  
 Che gl'avvolgea per sentier fosco, e 'ncerto,  
 E voi tra ver cadrete erranti, e loschi?  
 Dei tre Soli dich'io, dei tre gran Toschi 135

Tra voi pur nati, e ch'anno il vero aperto  
Per render chiaro illor bel Nido amico:  
Gir del suo proprio, sua colpa, mendico,  
Fuggir sua Guida, e del lume ir cieco,  
Di Fera è segno, e d'intelletto bieco. 140

Ecco che pur, da grave doglia spinto,  
Ritorno alle rampogne agre, e moleste  
Deh fa' più dolce Amor l'amaro vero  
Ben ponno, omai, l'agute punte desto  
Haver l'Alme gentil, e 'l duro vinto 145  
Sinistro affetto, che n'havea l'impero,  
Risurga in te virtù Romano altero  
Sangue, che giace, sì vilmente, oppressa,  
E di te stesso, omai, t'incresca, e doglia:  
Ch'ove sol manca voglia 150  
Di ben far, brutta macchia, e colpa espressa  
Da non poter senza vergogna, e scorno  
Mirar, d'eterna infamia si riversa:  
Già non manca altro, a te, ch' il voler solo  
Non è cangiato il Terren nostro, o, il Polo 155  
Meno, o più ti si leva: e non è persa  
La dolcezza dei Campi; e 'l Cielo adorno,  
Come fu mai ti si rivolge intorno  
Né ti manca il poter, né chi la Strada  
Ti mostre, ond' a Virtù dritto si vada: 160

Che se dovunque il chiaro suon si spande  
Ch'omai nol cape il Tracio lido, e 'l Mauro,  
Del tuo dolce, o, Fiorenza, alto Idioma,  
Varca il dotto cultor del nuovo Lauro  
Per chiara fama; e 'l sacro altero, e grande 165  
Casa, c'hor l'Adria, e dianzi ornava Roma;  
E quei, che nacque a sempre haver la chioma  
D'Allori cinta, e che Lutezia, ahi crudo,  
Sol in questo, voler, più di te cole,  
E dei lor detti Scole 170  
Per tutto fansi, e 'l vero aperto, e nudo  
Per lor si scorge infin dai liti estremi:  
Honde son deste già mill'Alme; e tale  
Scrive Toscan, che non ti vide unquanco,  
Già creder non si dee, ch'approdin manco, 175  
A te più presso i tuo' bei lumi; hor quale  
Destino, o, forza ti ritarda? hor temi  
Tu con tai Guide, e non sole, ai supremi  
Gradi salir di Gloria, ov'alta, e chiara  
Il bel posseggia, che da te s'impara? 180

Questi al gran Tebro, al famoso Peneo  
Ti scorgeran, che l'una, e l'altra Cetra  
Suona per lor, fra le Toscane Rive:



E quei, ch'il nome di Vittoria impetra Per cui del Lazio, e del Sermone Acheo La Gloria, che peria fiorita vive, Questi non sdegnan le tue Scorte dive Padre chiamar, come non anco il Rivo Di larga vena, il suo nativo Fonte: Né pur lodate, e conte	185      190
In te sua Patria, ove per grazia è vivo, Ma dovunque Bontà s'ama, e Virtute Sua Virtute, e Bontà son chiare, e 'npregio; Ben ci son'altri ancor Leggiadri Spirti, Con chi tu possi, al bel sentier salirti, Degni di ricco, ed honorato fregio De' quai s'io taccio il breve dir s'impute. Sforzati adunque in ver la tua salute Montare il Poggio, e rivedrai la cima Da' tuoi segnata, e tante volte prima;	195         200
E perch'in tutto a la tua Gloria aspiri, Dirizza il guardo alla tua prima luce Che d'alta Carità, per te sempre arde; Al tuo buon Padre, al tuo famoso DUCE, Che sempre advien, che chieggia, opre, e desiri, Cosa, ch'al ben ti sprone, e al mal ritarde: E chi fia quel, ch'a lui dritto riguarde Di Iustizia, e Pietà, di Fede armato, Che non s'accenda d'honorato Foco? Ogni Virtute ha loco	205         210
Col divin COSMO, e dov'il Mondo ingrato Le sdeгна, son da lui con pregio amate E d'alti premij, e chiari honor gradite: Il bel Ginnasio dell'Antica Alfea, Per lui sol vive e già morto cadea, Pien d'alte menti a ben crearti unite, E 'l seno aprirti a le Scienze ornate Anime belle, omai, farvi beate Potete in Terra, e più beate poi In Ciel, lasciato altrui famoso, e voi;	215         220
Canzon qual tu ti sei, sopra 'l bell'Arno Dovea solea fiorir la verde Pianta Nel caro Sen della sua vaga Donna, Ai dolci Figli, all'alma Prole, e santa Del buon Sangue Roman ti mostra: e scarno Discopri il volto, e lacera la Gonna Vattene, omai, che se dal pigro Sonno Svegliar vive ragion Fiorenza ponno Assai ti fia: né curar biasmo, o, lode S'amore e 'l ver per te si vede; e ode.	225         230

### XXIII

Dura contesa hebb'io per fin, che 'l fero  
Colpo di lei, che me medesimo estinse  
Nel caro Amico, diede, e per me vinse,  
Che forse io non potea sì di leggiero. 4

Ma quella a questo, oimè, certame intero  
Che mi disfida, è quel, che man dipinse  
Foco, e quest'altro se mai Ferro strinse  
Sfavillante, candito, ardente, e fiero. 8

Né sia chi Padre agguagle in perder Figlio  
Per Morte, o fera Man, d'Huomo empio, o Fera  
Contr'a' quai non gli valse opra, o, consiglio. 11

A me, che di me stesso, ond'io ne pera,  
Vincer mi sforzo, e vinto in duro esiglio  
Porre, e per fede, sol, dura, e severa. 14

### XXIV

E pur sarà, né Morte a tanta doglia  
Finir, pietosa fia, ma come suole,  
E sorda, e lenta, a chi la chiama, e vuole,  
Che da me stesso ogni mio ben discioglie? 4

Che quanto è più fondato in casta voglia  
Tanto da me partir mi pesa, e duole,  
E gl'occhi avvezzi al chiaro, e lieto Sole  
Terrò mai sempre in tenebrosa doglia? 8

E 'l parlar saggio, e l'angelico riso,  
Che mi facea del Ciel gustar con l'Alma  
Farò, per sempre, oimè, da me diviso? 11

E dell'intera mia fede la Palma  
Sarà dal volgo infido esser deriso,  
Tolta a me da me sol sì cara Salma? 14

### XXV

Occhi miei lassi il vostro Lume vero,  
Che sì v'accende, e vostre nebbie strugge  
Non v'accorgete come ratto fugge  
Ove raro, o non mai vedersi spero? 4

Orecchie mie dal dolce canto, ov'ero  
Con voi sì lieto, a com'invidia rugge  
Udir verrete, e com'irata mugge  
La Selva, e 'l Mare e al Ciel nemico, e fero. 8

Pie' miei già franchi, e voi, ch'alla mia pace  
Vicin di picciol giro eri contenti,  
Stanchi ancor guerra, e lungi cercarete: 11

Ahi come tosto il dì Notte si face?  
E l'Onda queta empio Aer turba, e i Venti  
Crollano i Boschi? e passan l'hore liete? 14

## XXVI

Nell'ora terza del fatal mio Giorno Mentr'io qual vaga, e non esperta Fera Sciolto men giva, ad un finto sentiero	3
Mi trasse il Piè così di piaggia, in piaggia, Ov' incauto cadea nel tesi lacci Se non era del Ciel presta Angioletta	6
Scesa era a me salvar questa Angioletta Come poi seppi, all'apparir del Giorno, Che l'altrui veder femmi insidie, e lacci:	9
Ma poi, che scorto ove di reti, o, Fera Dubbio non havea in una verde piaggia Lasciommi, e prese al Ciel ratta il Sentiero.	12
Era il sol caldo al terzo Sentiero Quand'io piangendo ancor l'alma Angioletta Vidi, ond'io corsi allei per altra piaggia	15
Ninfa, che di beltà doppiava il Giorno, Ma tosto, oimè, conversa inbrutta Fera M'avvolse in mille amari, indegni lacci.	18
E se non, che di nuovo, i duri lacci Mi sciolse, e mi scoverse altro sentiero, Ond'io scampassi, a quest'orrenda Fera	21
Altra celeste, e più vaga Angioletta Poch'esca, o, servo in sin al chiuso Giorno Er'io, per sempre in bassa, e 'nferma piaggia	24
Questa del Monte alla sicura piaggia Guidommi, e lieto tenne, fuor di lacci Dall'ora sesta, ove più ferve il Giorno,	27
Fin, che tepido abbassa, e 'l bel sentiero Mi riaprì della prima Angioletta Che m'havea chiuso quell'orribil Fera	30
Lasso ma qual sarà sì cruda Fera In folto Bosco, od'in deserta piaggia; Che quì non pianga? oimè, questa Angioletta	33
Da me si parte; hor chi mi schiva i lacci? Chi mi fa guida, ov'io tema il sentiero Perder? già stanco in questa Fin del Giorno!	36
Tornasse il Giorno, e non con quella Fera, Ch'altro sentier terrei per altra piaggia, Né sciormi i lacci, harebbe uopo Angioletta.	39

## XXVII

Che gioverebbe haver con tanta cura Ornata, e colta questa nobil Pianta, Cui perché fosse, e gloriosa, e santa Pose ogni studio Amore, Arte, e Natura,	4
E con tanto candor di Fede pura Donata ad altri, che di qual si vanta Più, vada a paro? E, che sempre altrettanta	

Cresca, e più splenda il Cor consente, e giura! 8  
 Se doglioso ti mostri? e 'l dono scemi,  
 Ch'allegro accresce? e pauroso, e vile  
 Ti fa quel, che far dee sicuro, e forte? 11  
 Opra, che 'l fato, e la fortuna tremi  
 Di te, che quasi a Dio si fa simile  
 Chi per Vita altrui dar va lieto a morte. 14

## XXVIII

In una vaga, ed honorata piaggia,  
 Ch' a Giunon sacro, un verde bosco adombra,  
 Vidi d'un lauro all'ombra  
 Una leggiadra, e pargoletta Damma, 4  
 Calda ancor del suo nido, e della mamma  
 Humido il Labbro, io che pensai selvaggia  
 Mi fosse, humana, e saggia  
 Ch'è più, trovaila, e di ferezza sgombra 8  
 Onde, già l'alma ingombra  
 Del suo desio, lieto l'accolsi, e tenni  
 Più tempo, e tal di lei vago divenni,  
 Che partirla da me non seppi un' hora. 12  
 Lasso, ch'un giorno fora  
 Nella stagion, ch'è più 'l terren dipinto  
 Un rapace Augel, di sangue tinto,  
 Rapilla, ond'io per sempre, a doler m'haggia. 16

Lungh'esso il Mare, al Ciel sereno, e queto,  
 Mentr'io coralli, e conche accogla in grembo,  
 Vidi in un chiaro nembo  
 Lucida, eletta, e di gran pregio Perla; 20  
 Ond'a lei tutto mi rivolsi, e perla  
 Ventura, e novità, beato, e lieto  
 Mi tenni, e con discreto  
 Zelo, accolta, m'unij d'honesto lembo; 24  
 Per lei con ira, e sghembo  
 Occhio, spregiai tutt'altro, ed hebbi a vile,  
 Quanto par cara lei tenni, e gentile,  
 E sdegnando 'l gittai nell'onda incerta. 28  
 Ahimè, tal fede merta?  
 Ch'un dì dormendo, alla stagion novella,  
 Mano empia me la tolse, avara, e tiella,  
 Giusta cagion, che più non m'acqueto; 32

Erge al Ciel dritto le dorate spalle  
 In tre colli distinto, eletto Monte,  
 La cui suprema fronte  
 Al Cielo esalta un sacro, e verde Alloro; 36  
 Ivi di neve il collo, e 'l capo d'oro,  
 E d'azzurre dipinte, e rosse, e gialle  
 Piume, vid'io d'un calle

Quasi Colomba uscir con l'ali pronte, 40  
 E dove surge un fonte  
 A piè del lauro porsì, honesta, e vaga:  
 Indi nel sen volarmi, e d'alta piaga  
 Ferirmi il Cor, ch'a poco a poco aprìo, 44  
 Deh, che quando il desìo  
 Di lei più m'arse, un grave tuon la feo  
 Spaventata fuggire, ahi, destin reo  
 Quanto, a mio danno eterno, al dover falle? 48

In un'oscura selva, ove smarrita  
 La scorta havea fra mill'ombre, e spaventi  
 Giunt'io, non altrimenti, 52  
 Da chiusa notte, che chi morte aspetta,  
 Luce m'apparse in Ciel, che la via retta  
 M'aperse, e fu da me voce sentita,  
 Questa ancor di tua Vita  
 Sarà la norma, e lei seguir convienti; 56  
 All'hor qual chi diventi  
 Felice, in un momento, allei mi volsi,  
 Né poi da lei seguir mi torsi, o sciolsi  
 Posta in lei di salute ogni mia speme; 60  
 Miseri, e chi non teme  
 Del Mondo, poi ch'il Ciel ne scherne! avvolta  
 Subito fummi, d'altra nube, e tolta  
 Né sper'io più, cha dar mi possa aita. 64

Tenera Pianta al Ciel diletta, e cara  
 La cui prim'ombra Amore, e Fede accolse,  
 Ogni mio affetto volse 68  
 Per render colta, e d'ogn'honor perfetta:  
 Vaga era tanto ancor novella, e schietta,  
 Che temend'io di mano immonda o avara,  
 Con cura honesta, e chiara  
 Arte, oprai sì, che mai non torse, o svolse, 72  
 Né Fiore, o fronda colse  
 Di lei già mai se non Diana, e Giuno.  
 Per sua vaghezza, con un dolce pruno,  
 Che m'havea punto, de' bei rami, il piede, 76  
 La casta, hor chi mel crede?  
 Il cor piagommi, e 'l potea sanar anco,  
 Ma l'altra il Germe, e svelse, e tolse, e 'l fianco  
 Lasciommi in doglia, a cui nulla ripara. 80

Al fin vid'io quaggiù dal Ciel discesa  
 Nuova Angioletta, in sì divino aspetto  
 Che nata appana, il petto 84  
 D'eterno, e santo amor ferimmi, ed arse  
 Che riveder quell'alma luce parse.  
 Al Cor, che ne lasciò sì ratta il Velo,  
 Onde più tempo in gielo

Mi stetti, anzi arsi di mortal diletto. 88  
 Per questa alto, e perfetto  
 Dunque, mi ritornò desio nell' Alma  
 Tal, ch'io potea sperar di Lauro, e Palma  
 Ornarmi, e cinto andar d'eterna Oliva, 92  
 Ma all'hor, che più fioriva  
 In lei bellezza, e 'n ambi eterno honore  
 A me s'ascose, o, che grave dolore,  
 Quand'era tal, che per modestia il celo. 96

Canzon d'Alma cortese  
 Cerca a gl'altri t'ascondi, che non sanno  
 Quant'è più grave danno 100  
 Perder d'honesta speme un fior, ch'il frutto  
 D'ogn'altra impura, e d'amor Fera il tutto,  
 Che più caro tesor, mancar, più dole:  
 Indi al celato Sole  
 Mio fa saper, che sdegno, o, gelosia 104  
 Non de' scemar la pura fiamma, e pia,  
 C'honestà crebbe, e divin Raggio accese. 106

## XXIX

Quel, ch'il duol non poteo sì grave, e saldo  
 Fornir di me, sì poco avanzo, e frale,  
 Cerca Pietà, che sì fera m'assale,  
 Che più non resta in me vigor né caldo, 4  
 Lasso quei lumi, ov'io mi nodro, e scaldo  
 D'Amor sostegno, e Face alma, in non cale  
 Posti veder m'aggreva sì, che quale  
 Tenera Neve al Sol, mi struggo, e sfaldo. 8  
 Dunque tanta Virtù, tanta Beltade  
 Si perde? ove Natura, Amore, e 'l Cielo  
 Posero ogn'arte, ed ogni estrema possa? 11  
 Pregiata Gemma in sì vil cura cade?  
 E cuopre il chiaro honor sì oscuro velo?  
 E pietà, sol m'ancida? e 'l duol non possa? 14

## XXX

In questa selva, ove con dolci lai  
 Solean già di Tereo risonar l'onte,  
 E farsi i vaghi prati, a'l vivo Fonte  
 Fioriti, e verdi, a i dolci mesi, e gai 4  
 Crudeli Arpie, che con amari guai  
 Urlando han di spavento il piano, e 'l monte  
 Ripieno han nido; e Stige, e Flegetonte,  
 Spoglian la Terra a gli sfrondati Mai 8  
 Poi, che quand'havea 'l Ciel raccolta in una  
 Ogni grazia, e valor beata Pianta  
 Tempesta, e Verno rio, n'ha svelta, e tolta: 11

E 'n parte d'ogni ben cassa, e digiuna,  
Empia mano ha traslata, e tien cotanta,  
E bellezza, e Virtù spenta, e sepolta. 14

### XXXI

Hor, che l'ora a mercede i lieti Amanti  
Scorge, e tutt'altri a riposarsi alletta,  
Se non se il Ciel, che con l'usata fretta,  
Eterno riede, onde si mosse avanti 4

Sol'io, che di miseria a tutti quanti  
Son fatto essempro, e cui pietà disdetta  
Fa solo al Mondo, ho per compagna eletta,  
Ire, e travagli, e guerre, e morti, e pianti. 8

Così quel, ch'è d'altrui quiete, e gioia  
M'addoppia assalti, e doglie, che nel giorno  
Simulo almeno, e d'ingannarmi tento: 11

E questo, è forse ahi lasso, ch'io non muoia  
Cagione, e ben so io, ch'a viver torno,  
Per fare eterno il mio mortal tormento. 14

### XXXII

Com'esser può, che rimmembrando l'ora  
Prefissa in Ciel dall'eterno consiglio,  
In che patìo del sommo GIOVE il Figlio,  
Giunto alla nona, o Sol, riluca ancora? 4

E come non si sterpa, e sfronda, e sfiora,  
Ogni tuo pregio, e con amaro ciglio  
Scorgi l'antico tuo misero esiglio,  
O Terra, e tremi, e 'l duol ti smembra, e accora? 8

Ingrato seme human mortale, e vile,  
Dunque per te soffrì, per te morì  
Hoggi il sommo valor l'istessa Vita, 11

E tu in gioia vivrai? posto in oblio  
Chi sei? chi per te è morto? e l'infinita  
Colpa non piangerai pentito, e humile? 14

### XXXIII

Eccomi o sommo Re da' tuoi chiamato  
Servi debile, e zoppo, e monco e cieco  
Dalla volgare strada: e sol vien meco  
Vergogna, e duol, che mi son sempre allato: 4

Com'esser potrà mai, ch'io sia degnato  
Alle alte nozze, al gran convito, 'u teco  
Siede il tuo figlio, e la tua sposa seco,  
Fra tanti eletti, e 'n sì ricco apparato? 8

Deh non oda io, Signor, la voce altera,  
Che l'invetriata mia non pura Veste  
Riprenda, e scacci da sì chiaro seggio. 11

Vagliamo in te sperar, vagliami intera  
Conoscenza di me, che indegno veggio,  
E le mie voglie, a tuoi comandi preste. 14

#### XXXIV

Tremando, a piedi tuoi, Padre del Cielo,  
Col Cor contrito, humiliato, e piano,  
Grave a me stesso, il cieco ardore, e 'nsano,  
A te confesso, e non lo scuso, o celo: 4  
Veggio cangiarsi già, per gl'anni il pelo,  
E piango il tempo male speso, e 'nvano,  
E mi spaventa il fin, ch'omai lontano  
Esser non puote, ond'io nel foco aggielo; 8  
Nel foco dico, oimè, che non s'ammorza  
Per nevi, o pioggia, e nel desire antico,  
Che per torto sentier m'avvolge, e tira; 11  
Soccorri, o Padre, e rompa la tua forza:  
Sì duro affetto, e per cammino amico,  
Mi scorga il lume, ond'ogni grazia spira. 14

#### XXXV

Da così tenebrose ombre mortali  
Oppresso, e 'n terra duramente avvinto,  
Da 'nfiniti avversari, e ferì cinto,  
Senz'arme, e con ferite tante, e tali, 4  
Per falsa luce a cui per tempo l'ali  
Libere alzai, da folli amici spinto,  
Che pace, e gioia, e securtà dipinto  
M'havean misero giaccio, e 'ntali mali, 8  
Padre del Cielo, hor me n'accorgo e 'n breve  
Conosco ben, che se pietà mi serri,  
Havranno i miei nemici intera palma: 11  
Trami d'assedio, e snoda, il laccio greve,  
Ergirmi, e sana, e perché più non erri  
Scoprì il tuo lume eternamente all'Alma. 14

#### XXXVI

Anima eletta hor alta, e ricca in Cielo  
Quanto fosti quaggiù povera, e humile,  
Hoggi salisti, al tuo Gesù simile,  
Nel vivo sempre in vera pace, e zelo: 4  
E hoggi l'Alma dal paterno Velo  
Mio si disciolse, e so, ch'il Mondo vile,  
Pochi ne lascia andar per dritto stile,  
Natura inferma, e tralignato pelo: 8  
Librato ha il Sol d'Astrea la giusta lance  
Ben trenta fiate poi, ch'ella sen giò  
Credo, ov'al suo Fattor si monda, e purga 11



Divo, FRANCESCO, onde pietà le guance  
Mi bagna, e prego pe' tuoi preghi surga  
Se non fosse salita ancora a Dio. 14

### XXXVII

Deh, come spesso di novello Amico  
Falle la speme a chi soverchia pone  
Né lascia il tempo a la sua bella Figlia  
Scoprire il Velo? 4

Già vidi Amanti un sol pensier gioire  
Viver senz'Alma, anzi pur doppia Vita,  
Per poco sdegnio, oimè, troncar per sempre  
L'amiche voglie. 8

E 'l Mar tranquillo a discostar dal lito  
Pei vivi argenti invitar vago legnio  
Fin che cangiato, ahi poca fede, in breve  
Lo chiuse in fondo. 12

Altri doler, che mentre vaga, e bella  
Donna premea col piè l'erbetta, e i fiori  
Venenos'Aspe, o duro fato, strinse  
Di gelo eterno. 16

Superba Stella al più sublime grado  
D'ogni contento, ch'huom mortal desia,  
E tal alzar, di cui rest'hoggi, esempio,  
Misero, e 'nfame. 20

Né però spero chi negletto ghiace,  
Quant'ogn'hor tema chi felice siede,  
Che più s'è visto il mal correr nel peggio,  
Ch'il ben star saldo. 24

Quant'era il meglio a recusar gli officij  
Sì cari, e tanti a chi troppo gl'offerse  
S'hor a gran torto, e si ripente, e sdegnia  
Ch'altri sia grato? 28

Pur ne conforte l'innocenzia nostra  
Senza allentar dell'amicizia il nodo  
S'ancor tornasse, il che non saldo spero,  
Dolce Amico. 32

### XXXVIII

VARCHI, ch'a par dei più saggi, e migliori  
Per la Strada d'honor saliste in cima  
Giunto a felice fin con prosa, e rima  
Di mostrar della lingua i frutti, e i fiori. 4

Già v'inchina, con debiti honori,  
L'Adria, e 'l Tirreno, e d'eccellenzia prima  
Vi tenea in pregio: hor sovr'humana stima  
Spande il bel nome vostro i suoi splendori. 9

Né si poteva, giunta a tanta altezza,  
Vostra gloria più alzar, senza il mortale

Colpo d'invidia al fin di Voi pregiona: 11  
 Ben sete hor alto, ove più non si sale,  
 Primo, e non pari: onde di voi ragiona  
 Quant' il sol vede, loda, honora, e apprezza. 14

### XXXIX

*Di M. Benedetto Varchi in Risposta*

*BRONZINO io cercai sol dietro i Migliori*  
*Poter, quando che sia, non dico in cima,*  
*Ma tanto alto salir, ch'o'n prosa, o'n rima*  
*Cogliessi un pur di tanti o frutti, o fiori; 4*  
*E più che pago de' secondi honori,*  
*Lieto lasciava altrui la gloria prima,*  
*Ma vero amore in voi non vera stima*  
*Fa parer basse nebbie, alti splendori: 8*  
*Né mi debbo io doler, s'a quella altezza*  
*Non si può gir senza il colpo mortale*  
*Di lei, ch'ogn'Alma vil sempre ha pregiona: 11*  
*Quella è sol vera gloria, ove si sale*  
*Per così duri gradi, e chi ragiona*  
*Di te molto ti loda, e poco apprezza. 14*

### XL

A quanti fur già mai del tempo andato  
 Allor, che più fiorì senno, e valore  
 Nel secol bello, e vorrei dir maggiore,  
 Un sol de' nostri giorni uguale è stato. 4  
 Anzi brev' hora, ahì neghittoso, e 'ngrato  
 Mondo, hor com'è, ch'a sì chiaro splendore  
 Non ti risvegli, e di Virtute amore  
 T'accenda, il ricco don, ch'oggi n'è dato? 8  
 Vinse nel Varchi il dì la lingua nostra  
 Quante mai furo, e s'inchinaro a Flora  
 Smirna, ed Atene, e Mantova, ed' Arpino. 11  
 Qual sia dolcezza in Ciel provossi allora  
 Stav' il bell' Arno, a 'l dir nuovo, e divino  
 Quasi huom, ch'è pur dipinto, e vivo mostra. 14

### XLI

Varchi al vostro Destrier ben puote opporsi  
 Nuovo Pegaso, intrepido, e sicuro,  
 Superbo, invido stuol, vil falso, e duro,  
 Leoni, e Serpi, e Damme, e Lupi, e Orsi; 4  
 E chiaro, al vostro sol contrarij accorsi  
 Abisso, e notti, e tenebroso, e scuro  
 Nembo di pioggia, e gravato Aere, e impuro,  
 Per qual sia rea cagion, nemico porsi. 8  
 Ma non per lui piegar dal dritto corso

Potran già mai; né pur velare un raggio  
 Del bel lume atra nube, o 'ncontro fero; 11  
 Fin, che felice all'alto segnio corso  
 Quegli havrà il pregio, e questi ogn'alto Omaggio  
 Di vera gloria: al Mondo aperto il vero. 14

## XLII

(risposta)

Quel cortese, che già gran tempo scorsi  
 Affetto in voi caro BRONZIN, cui furo  
 Tutti gl'altri secondi, quasi muro  
 Tra me s'oppono, e mille invidi morsi: 4  
 E ben potrebbe a questa volta apporsi,  
 Quanto altro vero mai, sì poco curo,  
 Quel, che garra di me l'empio, e spergiuro  
 Folle stuol, che non sa quali ho soccorsi. 8  
 Mentre, ch'io non isbranco, e svisco, e smorso  
 Gl'mati rami, onde temer non haggio  
 Di smarrire il cammin sicuro, e vero. 11  
 La fronte sempre, e non mai deve il dorso  
 A fortuna mostrar nemica huom saggio,  
 Ben, ch'io Donno del Ciel solo in te spero. 14

## XLIII

Certo, omai, che non possa il torto Crine  
 O contr'a lui l'Invidia alzar le Corna  
 Vittorioso il buon Varchi ritorna  
 In mezzo delle sue Virtù divine 4  
 L'invitta, ch'a l'altere, e pellegrine  
 Bell'Alme amica, e tempo, e morte scorna  
 Di bianca Oliva, e verde Lauro gl'orna  
 Le sacre Tempie, e vuol, ch'ogn'huom lo 'nchine! 8  
 Ghiace l'invido Stuol rotto dall'Armi  
 Sue proprie, a terra occiso: e così vada  
 Chi con forza, o con frode a 'l ver contende 11  
 Voi chiari Ingegni a cui virtute aggrada  
 Honorate il gran Saggio, e 'n prose, e 'n Carmi,  
 Per voi s'eterne il dì, ch'a noi lo rende. 14

## XLIV

VARCHI il cui bel pensier sovrano, e saggio  
 Sol accompagna dolce honesta pace  
 Lunge dal volgo vile, empio, e fallace  
 Uso fare ai miglior maggior oltraggio; 4  
 E più v'aggrada, humil di Lauro, o Faggio  
 Sedervi all'ombra, a voi stesso verace  
 Che di superbi Tetti ove sol piace  
 Menzogna, e di Virtù non tocca raggio; 8

E se non fosse un generoso Sdegno,  
Che cinto di pietà v'aggiaccia, e 'nfiamma  
Scorgendo il Mondo a dura prova cieco. 11

Costi di somma gioia andrete al segno:  
O pur vedreste in lui di valor dramma  
Ben, ch'allor nosco, abitereste, e seco. 14

#### **XLV**

In sì caldo martir' vostr'Occhi m'hanno  
Posto, ch'io manco, e ben, che presso a morte  
Già sia condotto, non cangerei sorte  
Con quanti mai fur felici, o saranno; 4

Ch'ogn'hor, ch'io penso, che 'l mio caro danno,  
Donna, nelle vostr'alme luci accorte,  
Radice prende; io sol bramo, che forte  
Facci amor l'Alma, a patir lungo affanno, 8

Ben, ch'io nol creda; e la riprenda spesso,  
Non del morir per voi, ma, che sì vile  
La trovi, a sostener sì dolci pene, 11

Che per beltà sì rara, e sì gentile,  
È pur poco il finir se non avvenne,  
Che lunghissimo duol mi mene ad esso. 14

#### **XLVI**

L'alta Speme, ch'al cor gran tempo pria  
S'apprese, e crebbe in sì felice Stelo  
Divelta a terra ghiace a 'l caldo, e al gelo  
Da fero Vento allhor, ch'ella fiorìa: 4

Né però questa ardente voglia mia,  
Di crescer ferma, o per ch'io cange il pelo  
Di più 'ndurarsi, e s'io la scopro, o celo  
Pari è il dolor, ch'a duro fin m'invia; 8

Ed ho pur fosse, e ne saria ben l'ora  
Di trarre a fin questa noiosa Carne,  
Che per fero destin, l'Alma sostiene. 11

Ch'omai mentre farà, sia pur l'Aurora  
La notte, o 'l giorno, o 'l sol mostri lasciarne  
Sarà foco il desio, ghiaccio la Spene. 14

#### **XLVII**

Tre volte è ritornata ove col Tauro  
Volge la prima luce, e 'l quarto Maggio  
Segnio, a' miei danni, allor noia, ed oltraggio  
Mi nacque, onde devea, Pace, e restauro. 4

Né furo offese mai dall'Indo, al Mauro  
Sofferte ingiuste sì, né quante io n'haggio,  
Fin, che sol hoggi di Pietade un raggio  
Scorsi, ove perderia, la Fiamma, e l'Auro; 8

Che sendo, col desio vivace, e leve,  
 Dianzi, ove cadde ogn'hor l'inferma Speme,  
 Condotta a riprovar sì gran Nemica, 11  
 Quando mi scorse, e qual chi morte teme  
 In vista, salutommi, hor Foco, hor Neve,  
 Lasso, e s'io tacqui, Amor per che le dica. 14

#### XLVIII

Poi, ch'altri posseder quella ricchezza  
 Vidi per cui felice, honesto vissi,  
 Mendico, e schivo, ogn'hor mi tenni, e dissi  
 Lasso hor chi più desia quel, che men prezza! 4  
 Che s'il fero voler con più caldezza  
 Ben mi sospinge, e miei pensier pur fissi  
 Tenga in lei ricovrar, s'io n'arricchissi,  
 Non gustarei però vera dolcezza. 8  
 Quanto il gran danno, oimè, minor sarebbe,  
 Se contento d'humil salda fortuna  
 Non pur vedea, quel ben, ch'io fuggo, e chiamo, 11  
 E quasi acquisto, e ben si converrebbe,  
 Scemar la voglia in un sazia, e digiuna,  
 Che mi fa men voler quel, ch'io più bramo. 14

#### XLIX

Ben mi credea, ch'Amor mi desse un giorno  
 Come giusto signor, possanza tale  
 Da vendicare, in parte, il danno e 'l male  
 Sofferto, a sì gran torto, e 'l lungo scorno: 4  
 Ma, lasso me, che tanto innanzi adorno  
 L'ingiurie altrui, e sì fur tronche l'Ale  
 Al mio poter, ch'assai fu non mortale  
 Sempre mi fosse, quel bel Viso adorno. 8  
 Ed hor s'avvien, che mie querele ascolte  
 La bella Donna, humil tornata, dice  
 Per che lagnarti? allor non saggia er'io. 11  
 E con sì bel color s'infiamma, volte  
 Sue vive luci in me, ch'allor felice  
 Ogni passato mal pongo in oblio. 14

#### L

O sia negletto od irto  
 Il terso Oro sottile,  
 O 'n Perle, e 'n Gemme accolto, o, sparso all'Aura,  
 Beltà sempre, e vaghezza aggiunge a LAURA.  
 Mirarla humile, o, altera 5  
 Quand'ella ancide, o quand'altrui ravviva,  
 Tutt'è in lei grazia, e meraviglia nova  
 Alzi a la dolce, e viva

Pietà gl'amici lumi, o, perch'huom pera  
 L'inchini, e copra, ogn'hor Beltà rinnova. 10  
 Foco d'Amore a prova  
 Per gl'Occhi arda, e sfavilla, o doglia, e pianto  
 Da lor trabocchi adorna; e 'n somma quanto  
 In lei si scorga, o, veggia,  
 O parli, o, taccia, o, pensi, o, vada, o seggia, 15  
 Raddoppia in lei Beltà vie più simile  
 A immortal Dea, ch'a sovr'humano Spirto.

### **XLI**

Cortese, Donna, in vera alta Honestade,  
 D'Amore accesa, alteramente schivo  
 D'alto core, e bellezza esempio vivo,  
 Saggia, e perfetta in fresca acerba etade. 4  
 Di se mi degnia, e sì dal Cor mi rade  
 Ogni basso voler, ch'io non arrivo  
 Pur col pensiero, in parte ond'io sia privo  
 D'un raggio sol, di sua chiara bontade. 8  
 Buon tempo è già, che, sua mercede, inpresi  
 Sgombrar del falso, e 'l Cor di vero Amore  
 Empiendo, farmi a lei pari, o, simile. 11  
 Cruda mi fu del primo, e nel dolore  
 Mstrommi, o, che Pietà, quant'era vile:  
 Fin, che d'altero, e santo ardor m'accessi. 14

### **LII**

Io non sento per voi, Donna gentile  
 Desio, che la ragion m'aggrave o punga,  
 Né puot'esser già mai, ch'al Cor mi giunga,  
 Vostra mercè, volgar pensiero, o, vile: 4  
 L'Alma, che voi seguìo tacita humile  
 Da, che fu degnia, che con voi, s'aggiunga,  
 Dal bel vostro sentier non si dilunga,  
 Fatta voi stessa, e non pur voi simile. 8  
 O felice incontrar, dei santi lumi,  
 Che mi tolsero a me per darmi in voi  
 Me stesso; anzi pur voi, poi che voi sono: 11  
 Valore, e cortesia, m'aggiunser poi  
 Sante voglie, alto oprar, chiari costumi,  
 Doti non mie, ma di sì ricco dono. 14

### **LIII**

Se per grazia d'Amor, non più qual era,  
 Divenuto son io quel, che voi sete,  
 Onde m'avven, ch'ogn'hor cresce la sete  
 Di rimirarvi, e par, che senza io pera? 4  
 Forse, come tal'hor lucida Spera

Mostra, a voi stessa ciò, ch'altrui parete,  
 Così scorgh'io nell'alme luci liete  
 Vostre, vostra Beltà più chiara e 'ntera: 8  
 E non pur lei, ma me beato, in tanta  
 Gloria raccolto, e son ben certo, voi  
 Scorgervi in me vie più, ch'in altro Speglio;  
 Quinci viene il desio, ch'ambo due noi 11  
 Di vedersi arde, acciò, che l'una santa  
 Fiamma per l'altra, ogn'hor s'accenda meglio. 14

#### LIV

Fiume, che ricco avventuroso, a paro  
 Ten vai d'ogn'altro, o, più superbo, e lieto,  
 Mentre l'aura seconda u' sol m'acqueto  
 Vago ti move, e rende pieno, e chiaro. 4  
 Alma Rivera, e tu, cui sol donaro  
 Le Stelle l'alma Pianta, ond'io mi lieto,  
 Che torna Giove dolce, e mansueto  
 Qual hor, più sdegnia, e si dimostra amaro 8  
 Arno beato al fin, che di più bella  
 Donna, che miri il Sol, grazia d'Amore,  
 Bagni il bel Piede, e specchi il volto divo. 11  
 Ma, che dir sento? hoimè trista novella,  
 Tosto fia ricco, e lieto un picciol rivo  
 Di nostra inopia, e di nostro dolore. 14

#### LV

Ricco il Tago, e l'Ibero, e larghi, e alti  
 Il Nilo, e 'l Gange, e sono Olimpo, e Atlante  
 Superbi monti, e nell'Arabia Pianta  
 Felici, e 'n Scitia immensi ombrosi Salti: 4  
 Ma non più Selva, o, Poggio, o, Fiume, esalti  
 Suo pregio, o, Fronda; e sol si glorij, e vante  
 Picciol Rivo, humil Colle, e Bosco, e quante  
 Fann'ombra Arbori eletti ai verdi Smalti. 8  
 Hoggi Venere bella, e 'l santo Amore,  
 Lasciati oscuri, e mesti, e Pafo, e Gnido,  
 E i lor Dei, Pianta, e Selve, e Fiumi, e Monti, 11  
 E di Gioia, e di Grazia, e di Splendore,  
 T'empian Ruscello, e voi luoghi altri conti  
 La ù hor la mia Fenice si fa nido. 14

#### LVI

Amai già, folle, anzi pur arsi, colpa  
 Dei vaghi sensi, in frale, e mortal Corpo  
 Beltà terrena, e credea, ch'ivi il sommo 3  
 Fosse d'ogni diletto, onde gran tempo  
 Corsi caldo al mio male; al mio ben freddo

Giacqui, e mi pareva Sol ben torbida Alba:	6
Deh, com'inganna altrui di Sole, o, d'Alba Spesso il semblante? e come greve colpa Ne par leggiera? e Foco il mortal Freddo	9
Ch' a poco a poco, e l'Alma occide, e 'l Corpo? E se lume del Ciel non apre il Tempo Profonda Valle, un Colle aprico, e sommo?	12
Lume del Cielo alfin del Poggio al sommo Le luci alzate, e m'ha nella pura Alba Dritto, e l'aura mia dolce, aperto il tempo	15
Che d'ogn'intorno, e non senza mia colpa, M'avea già chiuso, e già l'infermo Corpo Peria con l'Alma, ahi lasso, in caldo, e 'n freddo.	18
L'aura vitale il cieco ardor m'ha freddo, E scuro, e basso, in su levato al sommo Ove raro, o non salse unque human Corpo,	21
E vero Sol mi scalda di cui l'Alba Dianzi scorger mi fe' l'ombrata colpa, Che sì gravommi; e così lungo tempo:	24
Ond'io spero anco, Amor, se non per tempo, Non tardi omai, che dove oscuro, e freddo, Altro Amor femmi, e gir di colpa in colpa,	27
Con la tua chiara fiamma ardendo, al sommo Ond'io son, tua mercè, levarmi, ov'Alba Non è ma luce eterna, in questo Corpo:	30
Ivi ben potrò io con l'Alma il Corpo Amar, dove non è Morte né Tempo, O Notte, onde sia d'uopo, o, Sole, od Alba,	33
Né più mi cangerà caldo, né freddo: Ivi è quel vero Amor, ch'io seguo, e sommo, Ch'acceso l'Alma, e scarco m'ha di Colpa.	36
Felice, hor Colpa, e Amor di sì bel Corpo Cagion, che l'Aura al sommo alzommi, e a tempo Di cieco, e freddo, il Sol m'aggiunse all'Alba.	39

## LVII

Deh, perché con voi, Donna, venn'io A ritornarvi nel beato loco? Che d'altra face, o di terreno Foco Uopo non era al vostro passo, ol mio;	4
Che questo acceso Cor, che nel desìo S'infiamma, anzi arde, e voi 'l prendete a gioco, Risplende sì, ch'ogn'altro lume è poco, Né pioggia teme, o Notte, o Vento rìo:	8



Questi a voi scorto, a me 'l cammin, la luce.  
De' bei vostr'Occhi anzi miei Soli, havrebbe,  
Al cui dolce splendor, mi specchio, e scaldo. 11

Sol io rimasi, e ben morto sarebbe  
Di doglia il Cor, che minor pena adduce  
Morte, ma viva Speme il tenne saldo. 14

### LVIII

Mentre, ch'io sto da voi, Donna, lontano  
Dell'alma luce de' vostr'occhi spento  
Un pietoso pensier, ch'il mio tormento,  
Mendica, dice al Cor soave, e piano, 4

La dolce vista del bel viso humano,  
Più non ti sdegnia, e ben per altri il sento  
Dirmi, ond'i mi starei quasi contento,  
Pensando al tempo rìo, passato, e strano: 8

Ma tal conforto maggior voglia accende  
Nell'Alma di vedervi, ahi, ch'a voi presso  
Quasi huom mai non più visto m'accogliete. 11

E 'ntanto veggio altrui, ch'il frutto miete  
Ch'io bramo, e che mi giova anco m'offende,  
Né m'acqueto da voi né da me stesso. 14

### LIX

Con sì bell'arte, e così dolcemente  
Mi cinse il nodo, allor, ch'io restai vinto,  
Ch'io non pur non desio d'esserne scinto  
Ma prego ogn'hor più stringa, e men s'allente. 4

Nome di libertà vano, e servente  
A basse, oscure, e serve voglie, hor finto  
Ben ti conosco; e 'l doppio labirinto  
In, che più chiudi, chi più haver ti sente. 8

Felice me, ch' a sì bell'Alma, e pura  
Servo, che m'ha dal Cor per sempre sciolto  
Ogni vil signoria, con sì bel laccio, 11

E nell'alta virtù, ch'io 'n chino accolto  
Dato m'è scorta, che per via sicura  
Mi guide fuor d'ogni volgare impaccio. 14

### LX

Da così dotte, e sì leggiadre Mani  
Tengh'io le Braccia avvinte, e 'l Collo, e 'l Petto  
Di legami sì dolci, e 'n sì perfetto  
Ordine in testi, e sì d'arte sovrani, 4

Ch'io non mi sazio di mirarli, e vani  
Non son lor nodi al Cor tenermi stretto,  
Che quanto più di lor prendo diletto  
Tanto più 'l serran, gl'alti, e sopr'humani. 8

Accorto Ingegno, in sì bei modi ordirmi  
 Sì vaghe reti; e con sì bel lavoro  
 Tenermi servo, e 'n sì belle Catene, 11  
 Ond' i' possa ad ogn'hor beato dirmi  
 D'irmene preso, e legato da loro  
 In signoria di sì cortese Spene. 14

### LXI

Vago Augeletto, che cerando vai  
 Colei, che già tua Donna in pregio t'hebbe,  
 E del tuo dipartir tanto l'increbbe,  
 Che spesso humidi n'hebbe i santi Rai. 4  
 Ben riconosci il caro Albergo, e sai  
 Chiamar il suo bel nome, e ben ti debbe  
 Noiar, la libertà, come farebbe  
 A me, se del tuo laccio uscissi mai. 8  
 Misero, hor ti sovvien quando sì presso  
 Miravi i vaghi lumi, e con sì care  
 Parole, e dolci, e così bella Mano, 11  
 Ti porgea l'esca, ahi quanto scarse, e rare  
 Son le grazie d'Amore, e come spesso  
 Il ben perduto si sospira, e 'n vano? 14

### LXII

Ben mostra il tuo color pietoso Augello,  
 Che di duol sempre ti consumi, e pianto  
 Né ti convenìa più lieto Ammanto  
 Perso un sì caro, e così dolce Ostello. 4  
 Già ti nodristi in tenero Arboscello  
 Ch'Arbore, è hoggi sì felice, e santo,  
 Ch'a tutti il pregio interamente, e 'l vanto  
 Ha tolto in esser glorioso, e bello. 8  
 Mira quel colle, che da Marte ha il nome,  
 E dove tarda il Sol, che non s'asconde  
 Forse a mirar le sue dorate chiome, 11  
 Ivi è l'altera, e sì famosa Fronde,  
 Ivi ten vola ivi t'allegra; e, come  
 Te potess'io, che non sospiro altronde. 14

### LXIII

Amoroso gentil vago Augelletto  
 Che l'amata Pregon sospiri, e brami  
 E 'l dolce nome di tua Donna chiami,  
 Che già di te predea tanto diletto. 4  
 Indarno tene vai di Tetto in Tetto  
 Volando, e spargi i tuoi spessi richiami  
 Quella, che tanto cerchi, e che tant'ami  
 Cangiato ha il nostro, e suo primo ricetta. 8

L'Ali a te in vano, a me la ragion diede  
Natura; ch'io suo albergo so, ma il Volo  
M'è tolto, e tu, che l'hai di saver manchi. 11

Vien meco adunque, e de' miei passi stanchi  
Cammina a paro, anzi pur no, che solo  
E d'amarla, e servirla il mio Cor chiede. 14

#### LXIV

A la dolci'Ombra dell'amata Pianta  
Mentr'io sedea, cantando in liete Rime  
Membrando il Sol, delle Radici prime  
Ond'Amor di suo Stral si gloria, e vanta, 4

Stette a mirarla, e d'invidia arse tanta  
Per ch'a me volta, lui non par, che stime,  
Ch'irato in alto, a le dorate cime  
Offese, e Fronde, ohimè, sì cara, e santa; 8

Che quanto stette a ritornar l'Aurora,  
Tant'arse, et else: ma quand'ei la vide  
Languir sanolla, e del suo mal gli dolse 11

Ingrato, io 'l dirò pur, che offender volse  
Sì vaghi Rami, e non tosto provvide  
Al grave error, che non si scorda ancora. 14

#### LXV

Stando fiso a mirar la bella Fronde  
Il chiaro Figlio di Latona, e 'ntento,  
Ritenne il corso, di lei sol contento,  
Quasi huom, ch'alto pensiero empia, e circonde; 4

Ma poi, ch'ella sparìo, nelle gioconde  
Sue beltà vide più, quanto fu lento  
Corse veloce, e tal, ch'in un momento  
Ne tolse il Giorno, e si tuffò nell'Onde: 8

Ond'io, ch'in alto il vidi, e dal mio Sole  
Lento partia; poco lontan m'avvidi  
Del suo ratto calar più, ch'ei non sole. 11

Così d'ambo i due Sol cieco mi guidi  
Amor per torta Strada? e più mi dole,  
Che 'l mio Rival, mi scherne, e tu ne ridi. 14

#### LXVI

L'alto Avversario mio che già in Tessaglia  
Amò la Fronde, ch'hoggi Etruria honora  
Dianzi più, che mai bella vide; ancora,  
Che sempre più di lui risplenda, e vaglia. 4

A la nova beltà, che sì abbaglia  
Fermossi: e fermo per lunghissim'ora  
Tenne il gran Carro, e 'l terrìa forse ancora,  
Sì par, ch'Amor per lei l'incenda, e assaglia. 8

Ma poi, ch'ella s'ascose, in men d'un Punto  
 Racquistò il tempo; e l'altissimo Giorno  
 Rapì con seco, disdegnoso, e presto: 11  
 E me, che lunge al mio dolce soggiorno  
 Già, d'un medesimo strale acceso, e punto,  
 Lasciò: fuggendo, invidioso, e mesto. 14

### LXVII

O sovr'ogn'altro avventuroso Colle,  
 Che del secondo, e più lucente Sole  
 Ti specchi al Raggio, e a le bellezze sole  
 Di Colei, ch'oggi a tutte il pregio tolle: 4  
 Da' suoi begl'Occhi, il rugiadoso, e 'l molle  
 Ti viene, e qual da la dolce Aura suole  
 Da i sospir dolci, e sue sante parole  
 Ogn'honor, che già mai per te si volle. 8  
 L'acceso Cor, l'innamorato Seno  
 Ti danno il Caldo, e le sue Stelle il lume  
 Ond'hai sì vaghi fior sì cari Frutti. 11  
 Godi felice, e d'alta Gioia pieno  
 L'alma Beltà, che già quest'occhi asciutti  
 Pur tenne, hor trae di lor sì largo Fiume. 14

### LXVIII

Che non m'haggia il dolor più volte anciso  
 Sì lungo, e saldo, e d'ogni parte amaro  
 Non mio voler, né altrui pietade opraro,  
 Ch'io sarei già per lor morto, e diviso. 4  
 Ma di chi 'l pianto mio si conta riso  
 Arte, e si fa mio danno utile, e caro,  
 Che mi vieta 'l morir premio, e riparo  
 Quaggiù di pace, e gioia in Paradiso. 8  
 E come a dipartir l'Alma s'accinge,  
 Ch'ogn'hor la sforza il travagliato Velo  
 Sì, ch' a vie men di lui mille fuggiro, 11  
 Di sì nuova bellezza hornale, e finge  
 Donna, e tal, ch'ei l'arresta: e 'n terra, e 'n Cielo  
 Mostra esser senza lei guerra, e martiro. 14

### LXIX

In humil seggio alta bellezza honesta  
 Veggio, e costumi alteramente humili  
 Pietosi atti, e cortesi almi, e gentili,  
 E regal Donna in semplicitta vesta. 4  
 E voce od'io da non pensarla in questa  
 Terrena parte, e luoghi infermi, e vili:  
 Contenti a quei degl'Angeli simili  
 Armonia, ch'alto a Dio l'Anime desta, 8

Vive Perle, e Robin pregiati, e chari  
 Son varco alla dolc'Aura, che da Amore  
 Mossa forma sì dolci, e nuovi canti: 11  
 On'a sì dolce udir si strugge il core  
 Ma quand'alza cantando i lumi santi!  
 Forse è nel Ciel, quì no bellezza pari. 14

### LXX

Mentre sovra 'l fiorito, e verde prato  
 Lungo la ripa ov' il bel Fonte nasce  
 Lieto m'asseggio, e 'l vago armento pasce,  
 Sovr'ogn'altro god'io felice stato; 4  
 C'hor quando ferve il Sol, da ciascun lato,  
 Par, ch'a prova mi copra, adombre, e fasce  
 L'amata fronda, omai cagion, ch'io lasce  
 Quant'il volgo quaggiù chiama beato: 8  
 Bellezza, ed Honestà, Senno, e valore  
 Hor dall'un fianco, ed hor dall'altro scorgo  
 Né quel, che l'una ha più nell'altra scema 11  
 Delle due sacre Piante, ond'io mi porgo  
 Col Core ad ambe, e con sì pari ardore,  
 Ch'io non so d'honorar qual più mi prema. 14

### LXXI

Per qual secreto Calle, amaro Gielo  
 D'ogni ben tristo, penetrasti al Core,  
 Ch'Amor guardava, e Fede al dolce Ardore  
 Spegner, che tanto accorto, hor apro, hor celo? 4  
 Tratto dell'alto mio terreno Cielo  
 Dov'honestà godea, Mercè d'amore,  
 M'hai nel profondo, in miseria, e 'n dolore  
 Posto: e tronco a mia Speme il vivo stelo. 8  
 Com'esser può, che 'n sì bell'Alma, e saggia,  
 E, che tien del mio Cor le chiavi; e 'l freno  
 Sospetto alcun, della mia Fede caggia? 11  
 Deh non per altro il bel lume sereno  
 Si celi: e, ch'altri humana, io sol selvaggia  
 Vi provi: e chi più dee si doglia meno. 11

### LXXII

Se non potete a voi, di voi men cara  
 Per altra farvi, o, ch'altra amando odiate  
 Voi stessa, o 'l vile, e cieco oblio cerchiate,  
 E non esser qual sete eletta, e chiara; 4  
 Io, che per forza, a cui nulla ripara  
 Anzi per grazia, e sol d'Amor bontate,  
 In voi cangiato son tal protestate  
 Ho sopra me qual voi Fronde alma, e rara 8

Com'adunque potrei voi, che m'havete  
Di così basso, e vil tant'alto, e caro  
Fatto tradir se vostra è la mia fede? 11

Già non poss'io se non quanto potete;  
Né di suo lume il Sol girar men chiaro;  
Hor quel, ch'esser non può, come si crede? 14

### LXXIII

Dafne gentil, cara mia Dafne io scorgo  
Ne' tuoi begl'Occhi il cor ver me non chiaro  
Da indi in qua ch'i miei fisi miraro  
Lei, cui sì puro il Cor, dedico, e porgo: 4

Al suo cantar vid'io fermarsi il Gorgo,  
Correre i Monti, e non pur s'acquetaro  
I Venti, e l'Onde, ma del Ciel fermaro  
I maggior Lumi, e fuor del ver non sorgo; 8

Ond'io, che te cantar devea, sì vaga  
Ninfa, e sì cara a me, per farmi esperto,  
E d'apparar da lei sì chiare note, 11

Tardo m'avvidi, che di nuova piaga  
S'aperse il Core, ch'in lei conobbi aperto  
Quanto tu sola, e non altra haver puote. 14

### LXXIV

Non ti vid'io altrier godere inseno,  
E ridendo passar per, ch'a quel Elce,  
Ov'io ti scrissi, e a quella dura Selce  
Sì m'inchinai di riverenza pieno? 4

E non tengh'io di mia vita non meno  
Cara la Barba, o 'l Piè di quelle Felce,  
Che quella notte svelse, e veder felce  
Lincea d' L. e di C. segnato a pieno? 8

Hor s'io lodo, ed honoro i Legni, e i Sassi  
Ov'io ti leggo, e ten'allegri, e godi,  
E non pur io, ma tutto 'l mondo omai. 11

Perché sì turba, e sì sdegnosa passi  
Tua vista? e non più tosto honori, e lodi  
Nel Sol con meco il nome, che tu hai? 14

### LXXV

L'esser converso in voi d'Apollo honore,  
Com'Amor volle il dì, ch' a tanto alzommi,  
Fa, che sovra me stesso eterno vommi,  
Facendo ogn'hor ,del mortal uso fore; 4

E son venuto a tal, ch'haver timore  
Di me non desì; che divina puommi  
Sola forma a se trar divini, e sommi  
Pregi, e Virtù dove non cade errore; 8

Vidi, che sol co' vostr'Occhi potei,  
 Forma pregio, e Virtù somma, e divina  
 Co' miei non già se non cangiato in voi, 11  
 Né potea né dovea non l'amar, lei  
 Scorgendo tal, che l'Alma adora, e 'nchina  
 Non pur quant'è, ma quant'assembra voi. 14

### LXXVI

S'io sentissi sgravar pur d'una dramma  
 Quel caro peso, che mi presse il Core  
 O favilla scemar del primo ardore  
 Pel nuovo incarco, e per la nuova Fiamma. 4  
 Non fuggìo mai così veloce Damma  
 Veltro, o, Fanciulla incognito Pastore,  
 Com'io farei per non sentir minore,  
 Quel, che sì dolce il Cor mi preme, e 'n fiamma. 8  
 Ma se quel Foco io sento, e se quel pondo  
 Farsi per questo, e più cocente, e grave  
 Sempre, e cresce il desio dell'un per l'altro, 11  
 Già non chiegg'io, ch'Amor mi spenga, o sgrave  
 Sì grata Salma, e incendio sì giocondo  
 Ma, ch' ad ambo se può, n'aggiunga un altro. 14

### LXXVII

A m. Benedetto Varchi

Se quell'honesto ardor, che 'n voi s'interna  
 Per dare a i primi due la gloria, e 'l vanto  
 Scaldi non men, la bell'Alma, che quanto  
 Voi lei, se stessa, e voi con seco, eterna, 4  
 Hor, che nel volto, ov'il bel, che s'interna  
 Riluce, e quel cortese, eletto, e santo  
 Ricetto di virtute, Animo tanto  
 M'affiso; e bramo, ch'ogni età lo scerna; 8  
 Acciò che 'l Mondo, c'honorarla sempre  
 Dee, pel suo chiaro stil, più, ch'altra mai,  
 Scorga, o che spero? ancor l'alta sembianza; 11  
 Pregate, o VARCHI, Amor, che 'l divin tempore  
 Raggio, che v'arde, ond'io, che tanto osai  
 Cieco non caggia, in mezzo alla Speranza. 14

### LXXVIII

Del Bronzino in nome del Varchi Risposta

Tale ha virtute insé l'Alma mia terna  
 Fiamma, che m'arde a le due prime accanto,  
 Che terza ardendo in me seco altrettanto  
 Crescer fa l'altre, e nel mio Cor l'interna. 4  
 Grazia del terzo Ciel tre volte eterna  
 Piove da gl'occhi, ond'io rinterzo il canto,

E tal valore in me, ch'io già mi vanto  
 Terzo salir da chi gl'apre, e governa: 8  
 Da lor, BRONZIN, lo stil retto, e le tempre  
 Trarrete de i Color, ch'i Santi rai  
 Donan Virtù, che tutte l'altre avanza; 11  
 Né, che 'l chiaro splendor l'occhio vi stempre  
 Temete, ancorch'il sol vinca d'assai,  
 Che dar Vita, e conforto ha per usanza. 14

### LXXIX

*Di m. Benedetto Varchi in Risposta*

*La vostra man chiaro BRONZINO, eterna  
 Rende hor l'alta di fuor beltade, e 'l canto  
 Vostro, che pari in voi puote altrettanto  
 Eternerà l'alta virtute interna. 4*

*Di lei, che terza in trino ghiaccio, e 'nterna  
 Fiamma mi cuoce sì, ch'io ploro, e canto,  
 Né mai più dolce, e più cortese pianto  
 Hebbe, o l'antica etate, o la moderna. 8*

*Ben pregarrò, che con men chiare tempre  
 La viva luce de' suoi santi rai  
 Costei, che sola tutte l'altre avanza, 11*

*A voi rivolga; e me poi strugga, e stempre,  
 Benché, se dritto rimirasse, omai  
 Da strugger poco, e da stemprar l'avanza. 14*

### LXXX

*Del Lasca sopra il Ritratto di M. Laura Battiferra al Bronzino*

*Angelo esser devea, se non che 'nvano  
 Era, ogni sua fatica, ogni opra, ogni arte;  
 Non può cosa divina, in nulla parte  
 Essere ritratta mai da mortal Mano: 4*

*Dunque voi spirto angelico, e sovrano  
 Potete sol pingendo, a parte, a parte  
 Ritrar le Grazie in lei diffuse, e sparte  
 Ove ogni altro Pennel sarebbe vano: 8*

*Come gl'Occhi sereni, e 'l santo Viso,  
 Occhio terren sarìa stato possente  
 Poder mai rimirare intento, e fiso? 11*

*Beato voi, cui solo il Ciel consente  
 Il senno, e la beltà di Paradiso,  
 Far conta, e chiara alla futura Gente. 14*

### LXXXI

*Risposta*

LASCA gentil l'alto favor, che 'n mano  
 Lo stil mi pose, onde a vergar le carte  
 Vi trae cortese, e caldo affetto, e 'nparte



Dal ver, per troppo amore, vi fa lontano; 4  
     Non per ch'io degno, o, che forse altro humano  
 Miglior di me ne fosse, ame conparte  
 Dono intero di lui, non merto, o d'Arte,  
 C'ha d'ogni grazia a pien l'arbitrio in mano. 8  
     Ei sol mi guida, e se da me diviso  
 Non sia, ma regga, e la mano, e la mente  
 Fin, ch'io giunga felice al fin prefiso, 11  
     Vi giuro, che per mio voler non sente  
 D'alzarsi l'Alma a sì grand'opra assiso  
 Se non d'humil seguirla, e reverente. 14

### LXXXII

Di m. Benedetto Varchi a Bronzino

    Caro CRISERO mio questo ritorto  
 Baston, ch'è d'Oro, e non di rame cinto  
 Ti manda il buon Pastor, che 'l bel CHERINTO  
 Per EUGHIENIO cantò sì dolce, e scorto. 4  
     Et io ALCON, che 'nvece sua tel porto  
 A TIRSI il diedi già, TIRSI a TIRINTO  
 TIRINTO al suo DAMON, DAMON te quinto  
 Scelto ha posseditor grato, et accorto 8  
     Grato non già, ch'aver tua dotta mano  
 Spresso con arte tal tanto lavoro  
 E' di qualunque pregio opra maggiore; 11  
     Accorto sì, che schietto, e forbito Oro  
 Sei tu non Bronzo; e non devea minore  
 Stil lei formar, che lui fa terza insano. 14

### LXXXIII

Risposta

    Appunto er'io cortese ALCON nell'Orto  
 A lavorar dall'opra stanco, e vinto  
 E mi sedea così scalzo, e discinto  
 Ov'apparì, chi 'l morir nostro ha morto 4  
     Quando ecco ERFILO il tuo Guardian, che porto  
 M'ebbe il gran don, d'alto lavor distinto,  
 Ond'io di gioia pien, di rossor tinto,  
 La man gli porsi in piè subito sorto: 8  
     Partissi ei tosto, e me, ch'a mano, a mano  
 Lo chiamai non senti, ch'a tal tesoro  
 Mi vidi indegno, e m'assalì timore, 11  
     E renduto l'havrei, ma mi rinquoro  
 Tosto darlo a chi sol degna è d'honore  
 Pria, che mel tolga a gran ragion, di mano. 14

#### LXXXIV

A M. Laura Battiferra delli Ammannati

Ben hai DAFNE ragion, se non per altro  
Che, per essere stato a tali, e tanti  
Pastori in pregio, se gl'estremi vantì  
Gli doni: e 'l lodi sovra qualunque altro 4  
Ma questi nodi, onde l'un lega l'altro?  
Che di? con sì bell'arte? e de' prestanti  
Intagli in Treccie d'Edere, e d'Acanti,  
Ond'io stupisco, e più non penso ad altro? 8  
Vedi in tre lingue appuntata, e distinta  
Qual è l'ornata Gorbia: e di fin'Oro  
La Ghiera a Stelle è smaltata, e scolpita. 11  
Tuo sia, che degna sol di tal Tesoro  
Confesso: e baste a me questa dipinta  
Vetrice a darne, ove sì cade aita. 14

#### LXXXV

Di m. Laura Battiferra a Bronzino

*Così nel volto rilucente, e vago  
La Pastorella tua, chiaro CRISERO,  
Quanto Brama il tuo Cor casto, e sincero  
Ti mostri aperto, e sij contento, e pago; 4  
Come la propria mia novella imago  
Della tua dotta man lavoro altero,  
Ogni mio affetto scuopre ogni pensiero  
Quantunque il Cor sia di celarlo vago. 8  
E così l'Arbocel, ch'ami cotanto  
Degno rival d'Apollo, in fino al cielo  
Colto da te, mai sempre verde, s'erga 11  
Com'io, la tua mercé, di doppio vanto  
Cingo il mio basso oscuro humile stelo  
Per, ch'Austro, od Aquilon non lo disperga. 14*

#### LXXXVI

Risposta

La casta e bella ov'io mi sano e 'mpiago,  
Mia DAFNE, o, bella, e casta DAFNE, il vero  
Più chiaro scopre il vivo bianco, e nero  
Girando, che bel Piè tranquillo lago. 4  
Ed io, che 'n lei, come l'alato Mago  
Vuol, son cangiato, altro non veggio, o, chero  
C'honestate, e Beltade onde l'intero  
Scorger forse potei vostr'almo, e sago. 8  
E non pur gl'occhi, ov'Amor chiaro, e santo  
Regna, fermar nel fortunato Velo,  
C'ha d'honore, e Virtù l'intera verga, 11  
Ma questa Mano inferma, oimè, di tanto

Scemò del ver, che per vergogna il celo,  
E temo Lete ogni su'oprar somerga. 14

### LXXXVII

Ma quel, ch'omai non cape il Gange, e 'l Tago  
E cui fia poco un dì l'altro Emispero,  
Chi può 'n sì breve legno accor? com'ero  
Fuor di me stesso allhor del tutto, e smago? 4

Io ben ne pato, e di due pianti allago  
Ov'io mi trovi, e di lor fin dispero,  
E voi ne siete, e lei cagion, ch'in vero  
Doppio tributo ad un sol nome pago. 8

Anzi pur io, che col mio rozzo canto  
Lodar cercai, chi mai non caldo, o gielo  
Teme: e da tanti, e tai lodata Verga; 11

E perché nulla al duol m'avanzi, e al pianto  
Imitar voi dove Natura e 'l Cielo  
Par, che per imparar si specchi, e terga. 14

### LXXXVIII

S'io venni MILVIA, oimè, venn'io pur troppo  
Così non fosse, che poi, che la Terra  
Battei col Piede, e ch'acquattato in terra  
M'era fra 'l muro e 'l tuo fronzuto Pioppo 4

S'aperse il Ciel d'un tal baleno, e doppo  
D'un'altro infino in tre, che Cielo, e terra  
Parea di Foco, ond'io sì terra terra  
Mi partì lento un pò facendo il zoppo, 8

E per quel, ch'io sentij cricchiar da basso  
L'Uscio di Ronchio, io temo, che 'l Patrigno  
Suo mi vedesse, e conoscesse al certo. 11

Stolto, che sempre soglio in mano un sasso  
Portare, e non l'havea Vecchio maligno,  
Ma forse anch'erro, e' fu dal vento aperto. 14

### LXXXIX

Ben hai da Febo, il tuo primo desio  
Per sanar l'altrui Piaghe intera l'Arte  
Gradita Fronda, ch'all'offesa parte  
Subito festi il duol porre in obliò 4

Felice mal, che sì felice, e pio  
Medico havesti, e felici onde sparte  
Di Sangue poi, che tal devea curarte,  
E 'l varco riserrar; ch'il caso aprio. 8

O sovr'ogn'altra accorta, e saggia Mano,  
Che sì cortese, e sì pietosa, in breve.  
Oprasti sì, ch'il Cor d'invidia n'arse; 11  
Che di profonda antica piaga, insano,

Conosce agl'altri ogni remedio darse  
Né d'altrui cura, o, pur pietà riceve. 14

### XC

Se l'Alma Fronde tua chiaro Peneo;  
Ch'Apollo in van seguio per le tue rive  
In due Pianta felici, e 'ntere vive  
Nel mio Cor, com'Amor volle, e poteo, 4

E se dell'una al vago ardo, e recreo,  
E dell'altra al valor, né par, ch'arrive  
Al ver, se questa assembla, e quella scrive  
La Man, ch'a tanto ardir sempre cadeo, 8

Già dolor non deviam, che senza, essempro  
Vaghezza in terra, e sovr'human valore  
Non può penna lodar, ritrarre Stile; 11

Ma d'ambo i miei desir, ch'io resti scempio  
Gioir poi, che d'un sol si tenne honore  
Il Sole, e te sì chiar fece, e gentile. 14

### XCI

Arderò sempre, omai, com'ardo e arsi  
Poi, ch'accendesti in me Donna l'ardore,  
Che se mi dice il ver, presago, il Core  
Non può per tempo spegnersi, o, scemarsi. 4

Anzi non sempre accrescersi, e 'n fiammarsi  
Fin, che con seco al terzo ciel d'Amore  
Leggier m'ascenda al cui beato honore  
Tutt'altri ardori eran gelati, e scarsi. 8

Bellezza accese il foco, ed honestade,  
Chi 'l pensò mai? l'accrebbe, e 'l cresce ogn'hora  
Chiara virtute, e 'ntera cortesia, 11

Ardami adunque, e la men calda Etade  
Nol scemi, o, spenga, e chi l'ha acceso, ancora  
Sempre il raccenda, e sempre maggior sia. 14

### XCII

Troppo m'era lavor del Mondo cieco  
Gl'occhi aprir, che d'un Sol vedesse il lume,  
Che per alta natura, e per costume  
Ogni grazia del Ciel recato ha seco. 4

Quand'ecco, folle, il Ciel tutto m'arredo  
Sovra gl'homeri stanchi, e tal prosume  
Sì debil Mano? hor dove son le piume  
Da valor tanto, e qual aita hai teco? 8

Come? e pensi tu forse al nuovo Sole,  
Che per se stesso il Mondo tutto schiara,  
E con la sua virtù scalda, e ravviva. 11

Ov'ogni lode ogni valor s'impara,

Esser degno lodar! l'alme due sole  
Soli, una lode, e sol le canti, e scriva. 14

### XCIII

Com' il lume de' lumi il Padre il Sole  
D'ogni vita mortal diversi effetti  
Fra noi produce pei diversi obietti  
Sendo pure in se stesso un solo Sole 4

Ond' hora i bianchi Gigli, e le Viole  
Vermiglie desta, e gl'alti Arbori eletti  
Rinfronda, e 'n fiora, ed hor gl'odiosi, e abbietti  
Sterpi, e vili herbe, ond' il terren si dole: 8

Così voi Donna delle Donne, e specchio,  
Di Virtù Madre, e di Valor, col vostro  
Lume destate, e ravnivate ogn'Alma, 11

Ond'io con gl'altri, ancor m'apro, e risveglio,  
Vil germe, e fiore, e più, con mio duol, mostro  
Vaga la Rosa, e felice Palma. 14

### XCIV

Grazie ti rendo Amor nuove, e divine  
S'a dir mi lece, poi, ch' il santo foco  
M'ha in tal converso, e da tal viemmi loco,  
Ch'io ne trapazzo il natural confine, 4

Che quanto ammira, e chiede, e par, che 'nchine  
Il Volgo, ho io così per vile, e poco,  
Anzi aborrisco, e sdegno, e prendo in gioco,  
Che pur nol scontra, ov' il pensier cammine; 8

E, che giova per vano, e 'nfido, in alto  
Vento vedersi? e d'Oro, e Gemme cinto,  
E di quant'è mortal di fuor contento; 11

Per ritrovarsi, al fin nel vile smalto  
Caduto, e d'ira, e di vergogna tinto  
Esser di Vita, e di buon nome spento? 14

### XCV

*Di M. Annibal' Caro*

*Donna qual mi foss'io, qual mi sentissi  
Quando primier' in voi quest'occhi apersi  
Ridir non so; ma i vostri non sofferisi  
Ancor, che di mirarli apena ardissi: 4*

*Ben gli tenn'io nel bianco avorio fissi  
Di quella mano, a cui me stesso offersi,  
E nel candido seno, ov'io gl'immersi,  
E gran cose nel Cor tacendo dissi. 8*

*Arsi, alsì, osai, temei, duolo, e diletto  
Presi di voi; spregiai posi in oblio  
Tutte l'altre, ch'io viddi, e prima, e poi. 11*

*Con ogni senso Amor, con ogni affetto  
Mi fece vostro, e tal, ch'io non desio,  
E non penso, e non sono altro, che voi.* 14

### **XCVI**

*Del medesimo*

*In voi mi trasformai, di voi mi vissi  
Dal dì, che pria vi scorsi, e vostri fersi  
I miei pensier, e non da me diversi 4  
Si vosc'ogni atto, ogni potenza unissi.*

*Tal per disio di voi da me partissi  
Il Cor, c'hebbe per gioia anco il dolersi  
Fin, che non piacque a' miei fati perversi; 8  
Che da voi lunge, e da me stesso gissi:*

*Hor lasso, e di me privo, e de l'aspetto  
Vostro, come son voi? dove son'io  
Solingo, e cieco, e fuor d'ambe duo noi? 11*

*Come solo col pensier s'empie 'l diffetto  
Di voi, di me, del doppio esilio mio?  
Gran miracoli Amor son pure i tuoi. 14*

### **XCVII**

*Del Medesimo*

*Miracoli d'Amor in duo mi scissi  
Quand'un mi fei, di maggior luce aspersi,  
Veggio occulti i begliocchi, ch' a vedersi  
Spargono i miei di tenebroso Eclissi. 4*

*Odo un silentio, a cui par non udissi  
Dolce armonia, co i passi a voi conversi  
In me ritorno, e la ù io gli dispersi  
Tengo i miei sensi unitamente fissi. 8*

*Fuor del mio desiando altro ricetta  
Vo sempre, e mai non giungo, e se travio  
Non è sì bel sentier, che non m'annoi. 11*

*Hor chi vide mai tante in un soggetto  
Contrarie meraviglie? Alato Iddio  
Quanto in Virtù della mia donna puoi? 14*

A MADONNA LAURA BATTIFERRA SEI SONETTI NELLE MEDESIME CONSONANZE DEL BRONZINO

### **XCVIII**

*Fronde alma a cui d'ogn'altra il vanto ascrissi  
Il primo dì, ch'il valor vostro scersi,  
E vidi all'ombra ogni virtù sedersi,  
Perch'io sempre v'amassi, e reverissi: 4*

*Quando in sì dolce, ed alta voce aprissi  
Mai più tant'alti, e così dolci versi?  
Cagion, che per dolcezza i sensi persi,*

E d'immenso stupor mi ricoprissi? 8  
 Felice me, ch'in tal santo, e diletto  
 Seggio, ov'Amor, con Honestà s'unio,  
 Ornato a prova ogn'un dei pregi suoi. 11  
 A tanto udire, e a vedere eletto  
 Che detti APOLLO, e come il cante CLIO,  
 Ti fu dato Alma, hor, che più in terra vuoi? 14

### XCIX

Onde non pur quant'io parlai nè scrissi  
 D'Amor fino a quel Giorno in prose o 'n versi,  
 Ma quanti in me solean più cari haversi,  
 In non cale, e 'n oblio subito missi. 4  
 Folle ben sare' io se nuova ordissi  
 Aragne, onde poi tronca addoppio versi  
 Vergogna, e duol di doppia ira cospersi  
 Chiudendo meco altrui d'eterni Abissi. 8  
 Lasso, che ben fin quì contrario effetto  
 Oprò la lingua al Cor, ch'avea desio  
 Lodar chi sola è certo hoggi fra noi. 11  
 Contraria Stella, che di sì perfetto  
 Del Mondo Honor, sol'era degno, e pio  
 Scrivesse il CARO, e voi, cantastel, voi. 14

### C

Che farò dunque? hor se da tal partissi  
 Opra ov' Amor per tuo consiglio m'ersi  
 Ben, com'indegno, e gl'Orì crespi, e tersi,  
 E sì nuova beltà cantar fuggissi, 4  
 Come non dir potrei, che 'l dì, ch'io fissi  
 Tant'alto il Cor, me stesso in lei conversi,  
 E tal divenni? ingrato ohimè, tacersi  
 Porria tal don, già mai, ch'io non morissi? 8  
 Meravigliomi ben, ch'esser difetto  
 Non devria in me, s'ella è la Fonte, io 'l Rio,  
 E son da lei più, che dal prima il poi, 11  
 Né però Sponda a me fiorisce, o il letto  
 Per sì ricca Onda indoro, o pur m'invio  
 Ov'Antro, o Rupe, il corso non mi noi. 14

### CI

Scema l'ardire, onde viltà fuggissi  
 Dunque Alma? e con tai Piume in giù cadersi  
 Vedrem Valore, e cortesia, c'haversi  
 Per guida il dì, che lei stessa mi dissì? 4  
 E 'l Foco accrebbe in me, perch'io 'l sopissi  
 Col dilei Foco? e sopra noi valersi  
 Potrà 'l timor, che di me tutto emersi

All'hor che 'n lei mia, securtà revissi? 8  
 Apri sicura, omai l'alto concetto,  
 Che chi mosse la Penna, e 'l Canto aprìo  
 A questa, e a quello, in ciò Divi ambeduoi, 11  
 Per haver dato allor tanto, a soggetto  
 Non però scema, e mai dar non finìo  
 L'infinito tesor, che in parte accoi. 14

## CII

Beata man, perlo cui colpo aprissi  
 Lo cor, che nudo, e senza arme profersi  
 Poi, che per alta, e chiara prova espersi  
 Quanto con seco già di noi predissi, 4  
 Ben conobbi io, che per tal piaga uscissi  
 Ogn'empio affetto, e come indi premersi  
 Rie voglie, e in esso entrare, e ritenersi  
 Desìo con le cui Ali al ciel salissi. 8  
 Quel, ch'il bel Viso, e quel, ch' il nobil Petto  
 Oprasse in me, non già di me fuggìo  
 Amor, ma ch'Huom mortal l'esprima toi. 11  
 Io mi fei tale, e più di fermi aspetto,  
 Per lor, quand'io sarrò beato a Dio,  
 Ch'io non invidio i più felici Eroi. 14

## CIII

Quant'io del Cielo in lei Doni scoprii  
 Non dee pensar, non che ridir potersi,  
 Beltà divina, e senza par capersi  
 Non può da qualunque alto huom mai gradissi. 4  
 Qual fero, e duro Cor, non addolcissi  
 Al parlar dolce? e come in lei conversi  
 Chi vide Amore, e Castità, tenersi  
 Poteo, c'honesto ardor non divenissi? 8  
 Ben poco è quel, ch'io penso, e quel, ch'io detto,  
 E' nulla: e men sarà sommo desìo,  
 Se dell'almo osarò, che dentro suoi 11  
 Valore ornarti: che se non disdetto  
 Mi fosse, inparte aprir, mai non s'udìo  
 Cosa maggior da i liti, a i liti, Eoi. 14

## CIV

Breve è la Vita, e di travagli piena,  
 E mal si crede il Mal, che non si prova,  
 E 'l pentir tardo poco, o nulla giova,  
 Né prego al calvo, il cieco nume affrena. 4  
 Mostrane il Mondo all'apparir, serena  
 Vista, onde l'Alma semplicitta, e nuova  
 S'abbaglia, e se poi turbo, e falso il trova



Partir convielle, conosciuto appena; 8  
 Che se più lungo il viver nostro, e queto,  
 Fosse, huomo esperto, il ben seguire, e 'l male  
 Fuggir saprebbe, e di Fortuna i danni; 11  
 O si tornasse un'altra volta in drieto  
 Il sentier destro, ch'al Ciel dritto sale  
 Prenderebbero i più ne i lor primi Anni. 14

## CV

Vaga, certo, e gentil, ma preda in breve  
 Del Tempo, Opra seguir, mia parca Stella  
 Femmi; e tolse il poter più chiara, e bella,  
 Ch'ogn'hor più vive, e più fama riceve. 4  
 Che se non lei, che la superba, e leve  
 Vinse al lavor, che sospender potella,  
 Ma lui seguìa, che solo splende, e appella  
 Padre ogni saggio, e ch'a suoi Fiumi beve. 8  
 Forse con quel, ch'al nascer diemmi, ardente  
 Desir, né vile ancor, del tutto, ingegno,  
 Giunta la Mente, e 'l fermo studio intero 11  
 Veder poteami la futura Gente  
 Non lunge, all'Ombra del suo verde legno,  
 Ov'hor son tardo, e d'arrivar non spero. 14

## CVI

Sopra una Pittura di una Venere

Poi, ch'in terra odio, e 'n Cielo Invidia e Ira  
 Scorse Venere bella, al santo Figlio  
 Rivolto il vago, et luminoso Ciglio  
 Disse qual Donna, che d'amor sospira, 4  
 Ergiti al Cielo omai, ch'odioso gira  
 Senza il tuo Foco, e 'l livido, e 'l vermiglio  
 Lume asserena; io della terra piglio  
 Cura, che senza noi piange, e s'adira. 8  
 Obedì il Nato, alla pietosa, e saggia,  
 Ond' il Ciel tosto d'amorosa face  
 S'accese, che sentì gl'orati Strali. 11  
 D'Amor la Terra, et di tranquilla pace  
 S'empìe, fugato il reo di tutti i mali,  
 Scoprendo Rose, et Fior per ogni Piaggia. 14

## CVII

*Al Bronzino Pittore*

*BRONZIN, quella divina imagin viva  
 Ch'entro al pensier mio stassi, e mai non parte  
 Chi di te lei, e te chi di lei priva?  
 Per ch'ambi sete in sì remota parte? 4  
 Perché la dotta man, c'hoggi ravviva*

*A natura i color, l'ingegno all'arte,  
E di chi dentro alla Toscana riva  
Più terso scrive oscura anco le carte.* 8  
*Tanti honor di beltà ritrar non puote  
Ch'il ciel gli diede? almen poich'il più frale  
T'have altro Clima sol di mirar tolto,* 11  
*Degna ritrar lei, che vie più vale  
Con le tue pure dolci eterne note  
L'Animo, il nome, il cor, l'ingegno, e 'l volto.* 14

*M. Gherardo Spini*

### **CVIII**

A M. Gherardo Spini Risposta

Né l'un né l'altro stil mio frale arriva  
SPINI mio car, tant'alto in legno o 'n carte,  
Che di mill'una il vago adombre o scriva  
Delle di fuor sembianze, a Laura sparte; 4  
 Come dunque di lei, che 'n terra è Diva  
Le virtù interne, ancor la minor parte,  
Ardirò folle? e Mar che non ha riva  
Tentare, ove d'ogn'altro è poca ogn'arte? 8  
 Ben ho chi sempre e mi rassemble, e note  
Nell'Alma il vivo esempio, e chi dammi Ale  
Da volar quinci, ov'io la miro, e ascolto: 11  
 E 'n lei, scosso del mio grave mortale,  
Scorgo quanto 'l Ciel val, quanto Amor puote  
Ma per mostrarlo, all'opre invan mi volto. 14

Il Bronzino Pittore

### **CIX**

Là dov'il Giorno ogni stagion pareggia  
La Notte, ei chiaro, ella serena, e queta,  
Vive una Gente avventurosa, e lieta  
Forse più, ch'altra, in questa humana Reggia; 4  
 Tal er'io già, che qual sempre lampeggia  
L'oro, e l'un Polo, e l'altro, e nulla il vieta  
E la Terra al valor del gran Pianeta  
Di Fiori, e Frutti abbonda, e Biade ondeggia; 8  
 Mentre, che lieto, e l'una, e l'altra luce  
Mirar poeta, di me guida, e sostegno,  
Pari, e tranquille havea le Notti, e i Giorni; 11  
 E mi fea d'ambo due, mio Sol, mio Duce,  
Di soavi pensier d'alte opre degno,  
Hor l'un m'è tolto, e non è chi mel torni. 14

## CX

Io pur rimiro, ove di Friso, e d'Elle  
Surge la sera il chiaro, e ricco Vello  
Nel far del Giorno se 'l mio Sol novello  
Veggio apparir con le librate Stelle. 4

Ben riede altero un altro Sol con elle  
Per fare il Mondo luminoso, e bello,  
Ma che mi val, s'i giorni miei per quello  
Giorni non son ma Notti oscure, e felle? 8

Lasso, ch'ond'io l'attendo ivi è tramonto  
Contr'al corso del Cielo il mio, ch'è mia  
Doppia luce, e beltà, doppio restauro: 11

E chi vinse Orion temo, e già 'l conto,  
Che l'altro scorra, e 'l più là, Croto, pria  
Che 'l mio renda mesto Arno il lieto Isauro. 14

## CXI

Assai m'era d'un Sol la luce farme  
Delle tenebre mie serenar l'ombra,  
E di dolcezza tal la mente ingombra,  
Che del regno d'Amor potea lodarme; 4

Quand'ecco, hai lasso, un altro Sole alzarme  
A lume tal, ch'ogni splendore adombra;  
E crescer sì, ch'ogn'altro dolce sgombra  
L'honesta gioia, e 'n terra Amor bearne: 8

In terra dico ov'ogni ben difetto  
Have, e ben il prov'io, che dell'un privo  
Sol, non mi basta hor altro, a me già molto, 11

E 'l piacer doppio, il primo men perfetto  
Ch'assai m'era; hor fa scempio, e quel, che Divo  
Già femmi, hor seco, assai dell'Huom m'ha tolto. 14

## CXII

La 've 'l dì sorge a me la notte è nata  
Anzi l'Erebo, e sua la negra lue,  
O la più scura, e fera d'ambo due  
Tenebra, al cieco Regno in pena data. 4

La prima esser non può, ch'il Sol cangiata  
L'havria tal'hor con le vicende sue,  
E lei, ch'è 'l fin, ch'io bramo, e che 'nfra due  
Tiemmi non è, da me tanto aspettata; 8

Ahi, che ben troppo è più simile a quella  
Ombra infernal, più Morte atra, che Notte  
Da dir, piena d'orror pene, e spaventi. 11

Morte, che sempre vive, e Notte fella  
D'ogni dolor qual nell'horrende grotte  
Trovar si dee fra le perdute Genti. 14

### CXIII

L'alma, e primiera mia Luce e 'l sostegno  
Che già tornommi, e resse all'alta strada  
Deh non si turbe, o, con mio danno cada  
Per ombra falsa, o per non dritto sdegno. 4

Se per farmi di voi soggetto degno,  
E pari il merto, in parte, al pregio vada  
DONNA gentil, com'al SIR nostro agrada  
Questa sol di virtù, seguir convegno 8

Anzi non men di lei, che di voi farne  
Poiché quanto più suo, più di voi sono,  
E l'esser vostro a lei poteo sol darne, 11

Da voi le venne, ed a voi torna il Dono,  
E per poter più degno a voi donarme  
Con puro affetto allei mi sacro, e dono. 14

### CXIV

Quindi u' l'aurora il Ciel dipinge e 'n aura,  
E quinci ove più ferve il Sole, e splende  
Move l'ardor, ch'addoppio il cor m'incende,  
E quinci, e quindi, a rinfrescarmi l'aura: 4

E quella Fronda, ch'Arno, e l'onda Isaura  
Felici Rive, or mira, e cotal rende  
Grato odor, che per tutto in pregio ascende  
Di doppia speme il crin mi cinge, e illaura. 8

L'Alma ch'hor questa, hor quella luce accende  
Cui parimente inchina, in lor restaura  
Virtù, che s'alza ov'il suo ben comprende: 11

E s'Amor dice il ver pria, che quest'aura  
Passi all'eterna, ancor di farmi attende  
Tal, che nol sdegne, e l'una, e l'altra LAURA. 14

### CXV

Mentre che, ne' begl'Occhi Amor m'adesca  
Ov'io più, ch'altri al Sol mi giro, e vivo  
E del soave incendio al seno arrivo  
Subito dentro, e fuor son zolfo, ed esca. 4

Ivi tutto arde il mio mortale, ed esca  
Par di me quant'è grave, e leve, e schivo  
Nuovo rinasco, e s'io non dico Divo,  
Che dir fra noi si può, che tanto cresca? 8

Per lor mis'apre, ed è pur ver, l'immensa  
Cagion, che tutto move, e quanto deve  
Aver luce, e gioir, l'eterna Vita: 11

E se non fosse, che 'l mirarli è breve,  
E l'Alma a se ritorna, all'alta intensa  
Vista, havrei doppia in lor, gioia infinita. 14

## CXVI

Poi, che poteo da me Fortuna avara  
Torvi per loco, e manco, e privo farme  
D'ogni mio senso, e gnuda spoglia darne  
A chi fin al gran dì, n'ange, e separa 4  
    Mi sdegna l'Alma, che spedita, e chiara  
Mostra che 'ntenda, e più, che prima parme,  
Si lieta è 'nvista, e non cura lasciarme  
Giunta a voi sempre, in doglia aspra, ed amara: 8  
    Hor, che sarà di me sì grave, e lento  
Da voi mia vita, e da lei sì lontano  
Posto? ov'io più non opro intendo, o, sento? 11  
    Poca polve, e di lei senza me vano  
Quant'era meco, e forse al corpo spento  
Tornerà vosco ad hor, che tardo, e 'nvano. 14

## CXVII

DAFNE, o pur chiara DAFNE ove t'ascondi,  
E dov'io più ti credo ivi più falle?  
Né per Monte cercar, Campagna, o Valle  
Veggio i begl'occhi, e i capei crespi, et biondi? 4  
    Quà caldo il seggio, e là tremar le frondi  
Ond'hor partisti trovo, et rosse, et gialle  
Viole colte, e dal bel Piede il calle  
Presso, et ch'ancor tue note Ecco secondi: 8  
    Ma non te, bella DAFNE; e per più doglia  
Darne, ognun, qui la vidi, et qui fior colse  
Quì posò, dice, e qui cantando giò: 11  
    Cange Fortuna, omai, costume, et voglia,  
Che troppo FIDIA in ritrovarti avolse,  
Quand'Arno allegro il ritorno udìo. 14

## CXVIII

Guardati alato Dio guardati, et cura  
Poni al tuo Regno; hor se nuova discende  
Pioggia in sul freddo Petto, u' non s'accende  
Tua face, per suo schermo, et per natura; 4  
    Quanto fia il gielo? et se le forti mura  
Cingan nuove onde, incontra é chi contende  
Tal chiuso il passo, et tal fia chi 'l difende,  
Folle, quant'Ella, et più gelata, et dura: 8  
    Dunque all'estrema tua prova t'accingi,  
Raddoppia l'Armi, et pria ch'in van ti penta,  
Folgora in lei quanti hai più caldi lampi: 11  
    Overo in quell'humor ti cangia, et fingi  
Qual gia in Ascanio, et fa', ch'il Mondo senta,  
Ch'ogni dur rompi, ed ogni ghiaccio avvampi. 14

## CXIX

Fero consiglio, et man severa, et cruda  
Anima altera, et disdegnosa vista  
In breve havran di me dannosa, et mista:  
D'onta vittoria, et non di biasmo ignuda; 4  
Che per far, ch'ogni aiuto a me s'ì chiuda  
Hor, ch'io son mezzo, il mio secondo in vista  
Cangiato, anch'ei si cela, et par ch'insista,  
Perché di tutto me, l'essere escluda. 8  
Già non son io qual sia, se non per voi  
Due vitali aure, e 'l conservarmi er'opra,  
Ch'altri non può, di chi m'avviva, et crea, 11  
Non far, ch'un s'allontane, et l'altro cuopra  
Mio sostegno, ond'io manchi, et meco poi  
Quant'era vostro, et che per voi tenea. 14

## CXX

*Di M. Benedetto Varchi*

*Voi, che nel fior della sua verde etate  
Coll'alto vostro, e si chiaro pennello,  
A nome mio BRONZIN formaste il bello  
Di fuor cui par non fu mortal beltate: 4  
Se di me punto calvi, ò se curate  
Di voi, coll'altro stile, e non men bello  
Formate il buon di dentro, che con ello  
Posta, vizio sarìa mortal bontate. 8  
Anzi scrivete, e, dipingnete in sieme  
Cercondato Avignon da quelle torme  
Empie, che di Giesù sprezzan le norme; 11  
E'l mio sacro Signor, che l'urta, e preme  
Con tal virtù, che nel suo sangue immerso  
Fugge l'audace, e rio popolo perverso. 14*

## CXXI

Risposta

Tali, e tante vid'io grazie adunate  
Nel vostro, o nuovo Apollo, Angel novello,  
Che non, che trarne a pieno esempio in quello  
Di rimirar perdei le forze usate: 4  
Angel, che di Michel l'armi onorate  
Oggi contra il diabolico, e rubello  
Stuolo a Giesù si veste, e 'l sacro Ostello  
Salva della cristiana potestete. 8  
Ben troppo ardito, e par, ch'ancor ne treme  
Fui, ma chi voi potea negarlo? a porme  
Con l'un stile a ritrar s'ì rare forme: 11  
Hor, ch'io l'altro ancor muova? e chi non teme  
Se non voi, gir tant'alto? e 'n ira averso

Il Ciel vedersi, e l'Arno in Po converso? 14

### CXXII

Di M. Gherardo Spini

*BRONZIN, da questa mia consunta spoglia,  
Ch'il Cor già tutto fiamma ardere è vago  
Amor, quando formar volse l'Imago  
Di lei, che vita, et libertà mi spoglia:* 4

*Involò poco sangue, e molta doglia  
A me diede, per far degl'occhi lago  
Indi del pianto prese, et poscia pago  
Partì col bel desio, ch' in lui s'invoglia:* 8

*E in picciol legno il divin mastro accorto  
D'ess' il volto formò, ch'a voi sì piacque,  
Ch'ardermi ancora, e di spirar fa segno.* 11

*Poi disse; del tuo fero esilio indegno,  
Ch'a te duole, a lei incresce, a me dispiacque,  
Questo mio don ti fia dolce conforto.* 14

### CXXIII

Risposta

*SPINA gentil, s'il pianto, e 'l sangue accoglia  
Di me, qual di voi feo, l'acerbo Mago  
Per lei formar, che già l'amoroso Ago  
Mi punse, e qual voi Lucia, io Laura accoglia,* 4

*Non però fia, ch'allenti non pur scioglia  
Dal Cor mio il laccio, o, l'ardente vorago  
Scemi, o men fera il Ferro, ond'io m'impiego  
Sì, ch'io ne pero; e di scampar m'addoglia;* 8

*Che come il vero esempio, il finto morto  
Vuolme, cui non il sangue, o fermo l'Acque  
Nod'apro, colpo schermo, o, Foco spugno:* 11

*Ma per l'Imagin sua vie più divegno,  
Ch'io feci, e di mio pianto, e sangue nacque,  
Ferito, e stretto, incenerato, e morto.* 14

### CXXIV

*Mentre, ch'all'ombra d'un frondoso Alloro  
Vaga sede a Leggiadra Ninfa, e schiva,  
Quasi novella Rosa al primo giorno,  
Criser, che sott'un'Orno* 4

*Tra verdi Cespi, ornati d'Ostro, e d'Oro  
Tutto a mirarla accertamente assiso  
D'amore ardea qual'Alma in Paradiso.  
Ecco il Bosco sonar LAURA s'udiva  
Ond'ella voltò a quella voce il Piede  
Criser lasciò, d'Invidia, e Sdegno erede.* 10

### CXXV

Sovr'un bel Rivo a la dolce ombra, e fresca  
D'Allori, e Mirti, quasi in Prato Giglio,  
Sedea vezzosa, e lieta Pastorella  
Né molto lunge a quella 4  
Criser, che vive sol, né brama altr'esca,  
De' suoi bei lumi, a piè d'un Elce ardea  
Quasi in Ciel Alma: e mentre più godea  
Chiamar LAURA s'udio, ch'il vago Ciglio  
Rivolto, e 'l passo, al suono in unmomento  
Sparì, lasciando in vec' Ira, e spavento. 10

### CXXVI

Alter Fronda, che dal quarto Cielo  
Vagheggia ancor colui, che Delfi honora,  
Che riconosce in voi più vaga ogn' hora  
La bella Dafne, il vostro primo Stelo. 4  
Invidia, e Gelosia, m'arde io nol celo  
Quand'all'aperto Ciel vi veggio, fora  
Mostrarvi a lui; che fors'hor v'innamora  
Cangiat'in dolc' ardor l'antico Gelo: 8  
Della misera Clizia vi sovvenga,  
A gran torto da lui schivata; e Rodo,  
Climene, e l'altre sue vi sieno scorta. 11  
Vago, e bel certo, ma sì poca regna  
In lui fede d'amor; ch'io pur vi lodo  
Se lo fuggite; i, ve ne faccio accorta. 14

### CXXVII

Amor ben sai com'il mio Core ardea  
Mentre ti stavi in que' due Soli ardenti,  
E m'avventavi ad hor, ad hor pungenti  
Quadrella con tua man sì dolce, e rea. 4  
L'Alma quasi vigor più non havea,  
Da sostenermi, e i sensi erano spenti  
Così vicina al fin de' suoi contenti,  
Che già ne fu sì lunge si scorgea 8  
L'Aura sì dolce in ver di me sentia  
Spirar, che per men gioia mille morti  
Mi torrei 'l Giorno: anzi ad ogni hora, e punto. 11  
Sian benedette Amor l'ingiurie, e i torti,  
Ch'io mai soffrij per l'alta Donna mia,  
Poi, che sì lungo duol ristora un punto. 14

### CXXVIII

Morendo ardea ma d'un ardor sì grato,  
Ch'il morir vita, e l'arder m'era un gioco



O, dolce fiamma o, morir dolce, o loco  
 Per darmi ogni dolcezza destinato. 4  
 Vicino alla mia Vita, e picciol lato  
 Se ben tropp'era, Amor mi pose, e poco  
 Spazio ne dividea, ond'esca al foco  
 Er'io se ben ardendo era beato. 8  
 L'aura pietosa in ver di me feria  
 Credendo forse, che ben s'era accorta  
 Temprare il foco, e sostenermi in vita. 11  
 Ma 'l suo ferir, con tal dolcezza, scorta  
 Facea all'Alma, che fuggia smarrita  
 E più calda, e maggior la fiamma mia. 14

### CXXIX

Laura gentil, s'a questa nuova Laura,  
 Che vince quella celebrata tanto  
 Pari havess'io lo Stile uguale il canto,  
 Ch'il vago, e dotto antico dir restaura, 4  
 Per quanto il Sol risplende, o spira l'Aura  
 Gloria sarebbe al vostro nome santo  
 Non pur dall'Indo al Caspio il pregio, e 'l vanto,  
 E dall'Acheia alla Pendice Maura. 8  
 Ella sola potrebbe, alla beltade  
 Vostra divina, pareggiar le lodi,  
 E darle co' suoi detti eterna fama; 11  
 E dell'Alma cortese l'Honestade  
 Vera cantare, e gl'alti gesti, e i modi,  
 Ch'altri ombreggiare in van, sospira, e brama. 14

### CXXX

L'Aura, che dolcemente al verde Alloro  
 Move l'altere, e sì benigne Fronde  
 L'Aere percote in me, con sì dolci onde,  
 Che fora ad ogni affanno, ampio ristoro. 4  
 E voi nuovo Arboscel, ch'havete d'Oro  
 La chioma, e sì bei fior par, che v'abbonde,  
 A Sol mirarvi Amor dolcezza in fonde  
 Nel mio Cor tal, ch'io ne languisco, e moro. 8  
 Non sia già mai, che tanto ardisca, l'Alma,  
 Che de' frutti celesti, onde voi Gite  
 Beata brami, non ch' indegnia chieggia: 11  
 Troppo so io, ch'a spender mille vite  
 Poco sarebbe: hor sia l'intera Palma  
 Degnar, ch' humile, alla vostr'Ombra seggia. 14

### CXXXI

Mentre, ch' il vago, e crespo  
 Oro forbito, e biondo

Faceva a gl'Occhi miei men caro il Sole,  
 E, che ne' dolci lumi 4  
 Vivea di doppia Vita  
 Donna più, che mortale in atto humano  
 Con la sua bianca, e bella, e ignuda Mano  
 Verde, e gemmato Cespo,  
 Che ben vincea d'odor gli Arabi Fumi  
 Lieta mi porse, e sì dolci parole  
 Giunse, che l'Alma di dolcezza il pondo  
 Non poteo sostener, ma senza aita  
 Lasciommi: hor come, Amor, più lieto è 'n Vita? 13

### CXXXII

Dunque non son però dal cieco oblio  
 Spenti, o Ninfa gentil quei Giochi honesti,  
 Ch'io di te vago, e tu di me prendesti 4  
 Mentre tu acerba, e non maturo er'io?  
 Quanti dolci pensier, quanto Desìo,  
 Tolti ne fur poi, che nel Sen giacesti  
 Di Batto? ohimè, da, che più non potesti 8  
 Salire al Poggio, o, scender meco al Rio?  
 Ben ti giur'io, che in quanti lochi, e modi  
 Piacer prendemo, e puri, e casti, vive 11  
 Memoria in me, che non morrà già mai;  
 E poi, che tu dei dolci honesti Nodi  
 Hai rimembranza, in Cor par, che m'arrive  
 Diletto, aimè, che mi raddoppia i guai. 14

### CXXXIII

Candida, fresca, e leve  
 Dolce fiamma d'Amore  
 Che l'alme avvampi con sì novo Foco;  
 Tu d'ogni cura greve 5  
 Sgombri ogni gentil Core,  
 E lo riempi di sollazzo, e gioco;  
 Non ha dove sei loco  
 Invidia, o Gelosia,  
 Empia d'Amor rubella, 10  
 Deh potess'io con quella  
 Loda, che merti, aprir la voglia mia,  
 Che tu pregiata, io chiaro  
 D'ogn'altro andremmo a paro.  
 Quante gelate menti  
 Di Donne, altere, e schive 15  
 Tua santa pioggia humil ne torna, e scalda?  
 Quanti sospiri ardenti  
 All'alme cagion vive  
 Traggon gl' Amanti con tua pura falda?

Tu l'infiammata, e salda 20  
Cura d'Amor palesi,  
E tale ardea tacendo  
Alta piaga coprendo,  
Che per te scorge a mille atti cortesi  
Quant'altri, amato brama 25  
Pietoso, amor chi l'ama.

Dolce d'Amor contesa  
Sotto sì vago ammanto  
Dolci faci d'Amor riceve, e spinge,  
Dolce vendetta, accesa 30  
Del già versato pianto  
Prender gli Amanti il gran desio costringe,  
E mentre il Gelo stringe  
Fra l'una, e l'altra Mano  
Coppia d'Amor felice 35  
Con lieto assalto lice  
Vendicar mille offese, e 'l volto humano  
Mirare, e gl'Occhi vaghi  
Fin, che di lor s'appaghi.

Quanti, che 'npianto, e 'ndoglia 40  
Eran per viver sempre  
Né pur l'ombra mirar dei lor diletta,  
Non pur fuor della spoglia  
Vist' han con le tue tempore,  
Ma i vaghi Colli, e i delicati Petti; 45  
Tu n'apri a i dolci detti  
Mille amoroze vie,  
C'hor dogliendo, hor pregando  
Ne 'nsegna Amor giocando,  
E rendi l'Alme oltr'all'usato pie, 50  
Per che d'Amore il Regno  
Si fa più largo, e degno.

Pur dianzi a noi scenda  
Con sì soave pioggia  
L'amoroso vapor gelato, e vago, 55  
E 'l vivo lume ardea  
In così nuova foggia  
Di que' duoi Soli, a cui mi sano, e 'npiago,  
Ch'io dicea meco, hor pago  
Son io di quanto mai 60  
Per lor sofferarsi, ed hora  
Piacciati Amor, ch'io mora,  
Ch'io non posso esser più sì lieto omai,  
Che nel più bello stato,  
Chi muor, sì muor beato. 65

Saggia donna amorosa

Col Piè candido il bianco  
 Letto premea, ch' il Ciel ricco parava,  
 Ed ella quasi Rosa  
 Da Sol non vedut'anco 70  
 D'Amore altera, e del suo fato andava,  
 Ond'io, che 'ntento stava  
 Dicea fuor di me stesso,  
 Che non vedea la Terra,  
 Oggi d'ogni mia guerra 75  
 Pur giunt'è 'l fine: o me beato, appresso  
 A la mia pace, e in Cielo  
 Fuor del terreno Velo.

Già non son quei bei lumi  
 Cosa mortal né quelle 80  
 Guance, d'Ostro celeste, e Neve asperse  
 Gli Angelici Costumi  
 L'alte sembianze, e belle  
 S'accolgan quì, che son del Mondo sperse  
 Dicea fra me, ch'immerse 85  
 Havea nel caro oblio  
 Tutte mie posse, e fiso  
 Mirando in quel bel Viso  
 Era giunto alla fin d'ogni desio,  
 Ma dir quant' il Cor' hebbe 90  
 Piacer, che mai potrebbe?

Conversa in me tal'hora  
 Vedea le bianche Mani  
 Stringermi il Core in doppia Neve avvolto,  
 E 'l suo più volte ancora 95  
 Trarmi, e con atti humani  
 Parea dir lieta al mio fedel ti volto:  
 Mille fiate il bel Volto  
 Coverse, e 'l caro Seno  
 Il mio Cor vago, e mille 100  
 Fui dall'alme faville  
 Del suo coverto; onde di gioia pieno  
 Mi vivo amico eterno  
 Di si cortese Verno.

Canzone, altri Herbe, e Fiori, io chieggio solo 105  
 NEVE, che lieta imbianchi  
 Il Mondo, e mai non manchi. 107

#### **CXXXIV**

Pien d'honesto gentil giusto desio  
 D'imitar fra i più belli il più bel Viso  
 Per adornarne il Re del Paradiso  
 Lieto mirai nel vago aspetto pio 4

Lasso, ma ben allor certo sepp'io  
 Quanto il celeste è dal terren diviso,  
 Che tosto infermo al gran lume, e conquiso  
 Venne l'Occhio, e l'ingegno, e 'l studio mio 8  
 L'Alma smarrita in sì leggiadro aspetto  
 Ammirando hor la grazia hor la bellezza  
 Lasciava il Corpo, e all'alte Idee saliva; 11  
 Onde, che 'l ver non so, forse il concetto  
 In parte aggiunse a sì divina altezza  
 Ma l'arte né la Man non l'obbediva. 14

#### CXXXV

Celeste Pianta, che purgato, e chiaro  
 Di nuovo honesto, e santo Amor beato  
 Far mi poteste, il dì, ch' in voi cangiato  
 Cangiaste in dolce ogni mio stato amaro. 4  
 Quanto hebbe il mondo mai di prode, o caro,  
 E diede, a chi da lui più fosse amato,  
 Vile, e dannoso fora al meno allato  
 De' miei contenti, e più breve, e più raro. 8  
 Ma qual mai vincerà fra tanti, e tali,  
 Ch'ogn'hor provo da voi, Fronda cortese,  
 Quel; che novellamente al cor mi nacque? 11  
 Quando al Cerchio d'Amor, tra fiamme, e strali,  
 E fra mille, di lui, leggiadre imprese,  
 Ma sol gradiste, e d'honorar vi piacque? 14

#### CXXXVI

Quando al vago, e d'Amor contesto giro  
 Piacque a chi 'l fe', ch'ogn'un cangiasse loco,  
 E, ch'almio dolce, eterno, e santo Foco.  
 Mostar convenne il suo primo desiro 4  
 Nuovo m'assalse il Cor freddo martiro  
 Al suo tanto valore, al mio sì poco  
 Pensando, e tal lo strinse il giel, che poco  
 Più potea trarne l'ultimo sospiro. 8  
 Ma lei, che qual di fuor, dentro mi scorse  
 Come mai sempre fe', da che 'n se stessa  
 Cangiommi, alzando a sì divina altezza, 11  
 Poi, ch'ampia Libertà le fu concessa  
 A me si volse, e quella Man mi porse,  
 Ch' il Cor m'empie d'amore, e di dolcezza. 14

#### CXXXVII

Bella Alma, e saggia, e sovr'ogn'altra accorta,  
 Come scorgeste a sì grand'uopo il vero?  
 Quando di se vi diè l'arbitrio intero  
 La DONNA, che 'l mio cor nel viso porta? 4

Piana diceste voi la strada, e corta  
 Fia per condurve al desìo vostro vero,  
 E me già freddo col mio Foco altero  
 Giungeste a me la sua Man bianca porta. 8

Ben fu pietà d'Amor, ch'a ciò v'indusse  
 Com'anco fe' l'altrier quella, ch' il Gielo,  
 Ch'oggi per voi per se sola distrusse 11

Così d'Inferno mi poneste in Cielo  
 Ond'io partimmi: e chi cagion ne fusse  
 Ella ben sa, ch' a tutti gl'altri il celo. 14

### CXXXVIII

Quando l'Imagin Donna il pensier porta  
 Là dove vinse al cor l'estrema prova  
 L'Alma allei giunta tal dolcezza prova,  
 Ch'io sento aprirle allor del Ciel la porta; 4

E sì cortese Amor meco si porta,  
 Che 'l mio mortal, con ella andar si prova  
 Anzi pur va, ch'omai per certa prova  
 Ne sono esperto, e tal grazia m'è porta 8

Così con l'Alma, ancor, che sciolta, vivo  
 Anzi ilmio fine, eterna vita interra,  
 Alla celeste equal nel Ciel beato; 11

Così morendo più, che pria son vivo  
 Mercè di lei, ch'al Ciel pari la Terra  
 Fammi, e bear sovr'ogni suo Beato. 14

### CXXXIX

Tranquilla, o, del gran Tebro, hoggi, maggiore  
 Frate, e 'nargenta le fortunate Onde  
 Fiorite, o, rive, e verdeggiate sponde,  
 E fate, almi arboscei gradito errore. 4

Doman, vedrete in compagnia d'Amore  
 Vincer con gl'occhi, e con le chiome bionde  
 Il maggior lume, e più larghe, e profonde  
 Far le sue piaghe, il trionfale honore 8

Doman si dee la più tranquilla, e chiara  
 Luce specchiar nelle tue acque, e vosco  
 Sedersi, o, verdi, e popolose piagge 11

Quella, ch' il secol nostro orna, e rischiara,  
 Gloria prima, e valor del terren Tosco,  
 E delle belle, honeste Donne, e saggie. 14

### CXL

Il mio cortese, honesto, e caro pregio,  
 Che può beato in terra, e lieto farne  
 Anzi pur fammi ogn'hor per nuova darne  
 Gioia, e più intera, e di più ricco fregio 4

Havea con pompa, ed apparato Regio  
 Fatto sì, ch'io dovea con seco andarme  
 Per le chiare Onde patrie: e diportarme  
 Tra vago amico, e lieto almo collegio. 8  
 Ivi l'honestà, ardente, e lunga sete  
 Del parlar santo, e del divino aspetto  
 Saziare appien, quant'esser può, potea, 11  
 Quando, invidioso, il Ciel, le chiare, e liete  
 Hore cangiate, il bel sereno eletto  
 Rivolse in Pioggia in aspettata, e rea. 14

### CXLI

O sovr'ogn'altro avventuroso giorno,  
 Oggi al Gran COSMO, il magnio CARLO, immano  
 L'Impero del bel Fior l'honor Toscano  
 Intero, ha posto, e sciolto d'ogn'intorno. 4  
 Arno felice hor, che più chiedi? attorno  
 Ridon le rive, e 'l ricco fondo, e piano  
 Rigan l'Onde tranquille, e 'l tuo sovrano  
 Crine è d'Olive, e sacri lauri adorno: 8  
 Mercè del tuo buon Duce, o lieta Flora  
 Flora lieta, e felice, hoggi t'è nata  
 Vera gloria, e beltà, vero valore. 11  
 Ben sicura posar, godendo ogn'hora  
 Puoi i don' celesti in alta sede, amata  
 Dal divin COSMO, e di sì giusto amore. 14

### CXLII

Al Signor Don Luigi di Toledo

Signor' alto, e gentil, ch'al vivo Sole,  
 Che dal nuovo Oriente in sì liet'hora  
 Surse a dar luce, e vita a l'alma Flora  
 Sete degno Fratel d'amore, e Prole. 4  
 Deh con le vostre saggie alte parole  
 Pregate lui, che benignio tal'hora  
 S'assida, in parte ov' il bel, che di fora,  
 Con sì chiaro splendor rilucer sole. 8  
 Ritrar si possa con disegno, ed Arte  
 Acciò, ch' il Mondo ancor nell'altra Etade  
 Scorga, ed honore un sì gentil sembante, 11  
 E membrandò il Valor, che 'n ogni parte  
 Di lui risplende, le sue Virtù tante  
 Immitar cerchi, e sua vera bontade 14

### CXLIII

Risorgi Alma divina, e sola Face,  
 E nerimena il più felice Giorno  
 Che mai s'aperse, e voi del Cielo adorno

Bei lumi hoggi ne date intera Pace. 4  
 Securo ben quanto si move, o, giace  
 Goda, Amor faccia in noi dolce soggiorno,  
 L'Aer la Terra, e 'l Mare entro, ed intorno  
 S'avanzi in quel, che più ne giova, e piace, 8  
 Poi, che dal sommo eletto, il giusto, il vero  
 Nostro buon DUCE hoggi a l'ingrato ardire  
 All'ingiusto odio, e folle il foco estinse, 11  
 Hoggi al suo santo, e 'n Ciel fondato Impero  
 Nacque Pace, e fermezza: onde fiorire  
 Possa, e far frutto in Dio, che per lui vinse. 14

#### CXLIV

Quant'io meno il credea più lieta miro  
 Di giorno in giorno ritornar la luce  
 Vaga del mio bel Sol per cui riluce  
 Ogni mia gloria, e 'n cui sola respiro. 4  
 Lassa, tal lo vid'io; ch'ancor sospiro,  
 Spogliarsi i raggi suoi di luce in luce  
 Ch' i dicea questi a l'altra eterna luce  
 Passa, e quì resta Morte, Ombra, e martiro. 8  
 Arno hor ti lieta, e voi datevi Figlie  
 Carche de' più bei fiori; e l'aere empiete  
 Di liete voci, a così lieta Aurora. 11  
 Ecco la saggia, e bella LEONORA  
 Ch' il Ciel ne rende, e di sue meraviglie  
 Flora dicea, si duol, che prive siete. 14

#### CXLV

Girando in torno i begl'Occhi sereni  
 Godete, o felic'Alma i don d'Iddio,  
 Che vi diè chiara al Mondo, e giunse al pio  
 COSMO, e fee Donna de' Toschi terreni 4  
 Hor d'alta Prole i ricchi alberghi pieni  
 Securo pegnio, al bel seggio natio  
 Vedete e di valor possa, e desio  
 Nel grande Ibero, e pace in tutti i seni. 8  
 Indi gioite, che ben dir potreste  
 Com'anco è chiaro a tutta gente, il vero  
 Di bellezza, e valor non haver pare, 11  
 E le Vertudi, e le sante opre honeste,  
 E quante fur mai grazie in cor sincero  
 Esservi proprie, come l'Onde al Mare. 14

#### CXLVI

Quanta cred'io Signor letizia aggate  
 Nel vostro Core, ogn'hor, che il vostro Impero  
 Girate con la vista, o col pensiero,



E nullo al suo valor pari trovate? 4  
 Ma sovr'ogn'altro è ben ragion, ch'andiate,  
 Che mai reggesse giustamente altero  
 Per non dar' hora a l'altre parti intero  
 Pregio, ch'a tali Ingegni sovrastiate. 8  
 Ove Marte, ov'Apollo, ove Minerva  
 Forze, intelletto, o industria, han posto altrove  
 D'Armi, Scienze, ed Arti intere, e tante? 11  
 E più, che sono in voi Virtù sì nuove,  
 Che non men di servir par, che si vante  
 Di voi, che seme tal v'adori, e serva. 14

### CXLVIII

Glorioso SIGNOR d'Impero degno  
 Quant'altro mai, che per opre, e valore  
 Verace Fama alteramente, honore  
 Né più tema di tempo, errore, o, sdegnio 4  
 Per voi già tratti di superbo, e 'ndegno  
 Secolo avar pien d'Ira, odio, e timore  
 Godiam lieti, e securi età migliore  
 Che quei primi non fer nell'aureo Regno 8  
 Nel sacro aspetto, Humil, saggio, e giocondo  
 Pace tranquilla, e cortesia si legge  
 Sante voglie, alto oprar, Iustizia, e Fede. 11  
 Beato quant'il Sol girando vede  
 Quaggiù, s'a voi divin COSMO secondo  
 Si venisse a 'mparar come si regge. 14

### CXLVIII

Giusto SIGNOR, che co' tuoi santi esempi  
 Ogni torto desìo correggi, e spegni,  
 E di te prima alteramente regni  
 Indi il tuo Seggio di Iustizia adempij 4  
 Ben sei degno fra noi d'Altari, e Tempij  
 Che primo Sali, e poi la Via ne 'nsegni  
 Scorgendone a Virtù per gradi degni  
 Chiusa ogni strada, a' vizij oscuri, ed empij. 8  
 Onde qual buon Pittor, che di Natura  
 Rassembra il vago se non può far quanto  
 Lei, pur n'adombra, hor questa, hor quella parte: 11  
 Tal diviene ad ogn'hor più saggio, e Santo  
 Il Popol tuo mentre cerca immitarte  
 Se ben non può trovarsi Alma sì pura. 14

### CXLIX

Quel primo, eterno, solo, e vero Bene  
 L'immortal vita humana in così frale  
 Soggetto infuse, e sì grave, e mortale,

Che per lieve cagion cader l'avvene 4  
 Ond'ei pietoso ogn'hor le porge Spene,  
 E la rileva ove per se non vale,  
 Pur ch'a lui torni humil pentita, e quale  
 Prima, o, più cara, il buon Padre la tene. 8  
 E sì gl'è proprio, e'l perdonar gl'aggrada  
 O sommo amor, ch' il suo Figliuol diletto  
 Sofferse in fin per lei vedere in croce. 11  
 Tal noi speriam Signor, ch'a l'humil voce  
 Del peccator pel suo primo difetto  
 Pia diverrà, la vostra giusta spada. 14

## CL

### Canzone

Sì com'in Cielo, e 'nterra ogn'altra luce  
 Trapassa, e vince il Sole,  
 Anzi è raggio di lui, ciò, che risplende  
 Tal'anco di bontà, lume, e valore  
 Vantaggia ogn'altro il mio Signor cortese 5  
 Anzi è la scorta, e la cagion primiera  
 D'ogn'opra eletta, e diva.

E com'ogni Virtù nel Mondo adduce,  
 Che da le Stelle sole  
 Trar quella, che più presso a noi s'accende 10  
 Non manco di beltà di vero honore  
 Quant'in bell'Alma esser già mai s'intese  
 Tutto n'apporta, l'alta Donna, e vera  
 Della fiorita riva

Qual fora senza lui, che 'l di conduce 15  
 Questa terrena Mole  
 Cinta d'orror, ch'a pur pensarlo offende:  
 Sì bianco lascia, altrui pensier, ch'al core  
 Travaglia; e mostra il nostr'almo Paese  
 Qual cosa morta, se l'Alma sincera, 20  
 Ch'è suo Sol non veniva.

E qual se lei, ch'or prima, hor poscia luce  
 Dal terzo Ciel s'invole  
 Qual'hor nel Padre più felice intende  
 Che fianco più non punga honesto amore: 25  
 Tal noi quì senza lei, ch' a darne scese  
 Amor, ch'ammorta ogni vil voglia, e fera,  
 Che di ragion ne priva.

Lume, e calor, che vita orna, e produce  
 Da chi può, il tutto, e vuole, 30  
 Trae il gran Pianeta, e 'n ogn'obbietto il rende  
 Tal franco al giusto, e a la Mercè Signore

Haggiam, ch'a noi quanto da Dio comprese  
Ne dà, ch'importa, e Vita, e gioia; altera  
Iustizia, e Pietà viva. 35

Fiamma d'Amor lassù vive, e traluce  
Nell'Alme elette, e sole  
Piacer, ch'ingegno human non cape, o intende  
Sì stanco cade ogni desìo, che fore  
Nostra dolcezza vuol mostrar palese, 40  
Ch'arde, e conforta, per sì chiara, e 'ntera  
Donna leggiadra, e schiva.

Beati noi da cui sì fido DUCE  
S'ammira, e segue, e cole,  
Sol nostro, e Vita, e per cui non si scende 45  
Per manco, anzi sentier destro, ogni errore  
Lasciato, al Ciel si poggia, e d'alte imprese  
Caldi per corta, a quanto ben si spera  
Via sua mercè s'arriva

E più beati per la sua, ch' in duce 50  
Consorte inclita Prole,  
Che gl'alti scettri, e i sacri seggi attende.  
Qui manco, e chi più sa, cheggio v'honore  
Saldi sostegni miei, cui non offese  
Mai voglia torta, e al cui valor poch'era 55  
Qual più famoso scriva.

Coppia sì accorta, e, che sì dritto Impera  
COSMO, e LEONORA viva. 58

## CLI

Nella creazione dell'Illustrissimo e Reverendissimo Cardinale Giovanni de' Medici

Angel' novello, Anima eletta, e pura,  
Che 'n questo basso oscuro, e freddo limo  
Dal chiarissimo Ardor più alto, e primo  
Sei sceso, e fatto humana Creatura, 4

Gran cammino a fornir tremenda, e dura  
T'è dato impresa, e, com'io dritto estimo  
Della Terra, e del Ciel l'arbitrio primo  
A te s'aspetta anzi l'età matura: 8

Convienti, ancor, che 'n sì fiorita, e bella  
Stagion, seguir pensier maturi, e saggi,  
E d'honeste Virtù, l'animo ornare. 11

Piacer, del Mondo, e suoi torti viaggi  
Fuggire accorto, acciò, che giunto a quella  
Sede il ben fatto altrui possi insegnare. 14

## CLII

Nella gita di Sua Signoria Illustrissima e Reverendissima a Roma

Colma le glorie tue famoso Padre  
Col prezioso don del tuo gran Frate,  
Che ti da il Ciel, perché la nostra etate  
Fiorisca in te di sant'opre, e leggiadre. 4  
E tu Sposa di Cristo eletta; e Madre  
De' suoi fedeli, apri le braccia amate  
Al caro Figlio, e di gioia, e beltate  
Horna le guance, un tempo afflitte, e adre. 8  
Questi il nobil, degl'Avi, e 'l giusto, e 'l saggio  
Del gran Parente ha seco, e 'l buono, e 'l bello  
Dell'alma, honesta, e chiara Genitrice. 11  
E tal da Dio, suo proprio, aggiunto raggio,  
Che ben si può sperare un dì, per quello,  
Il Mondo più, che mai chiaro, e felice. 14

## CLIII

Al Duca di Fiorenza, e di Siena

Se ben di mille Palme, e mille accese  
Virtù s'adorna, et d'ogni parte splende,  
Salito, omai, dove non pur ascende  
Desir qual vago più d'altre imprese 4  
Novellamente il mio SIGNOR cortese,  
Che sol con seco di valor contende,  
Non di tanti honor sazio, ad opra intende,  
Ch'altri mai non tentò più chiara, o, intese. 8  
Onde, come Pompei nuovi, et Jasoni  
Per lui 'l Tirreno, e nuovi Omeri, e Plati  
Vedrà 'l bel Arno, e girne al Cielo il vanto, 11  
Sì con Apelle i Dedali, e i Mironi  
Tornare, e i Michelangeli, e i Donati,  
O sovr'ogn'altro eccelso Animo, e Santo. 14

TRE CANZONI SORELLE, SOPRA L'ILLUSTRISSIMO ET ECCELLENTISSIMO SIGNOR COSIMO MEDICI  
DUCA DI FIORENZA E DI SIENA.

## CLIV

Canzone Prima

Mentr'abbonda di gioia e speme il core  
Che d'ogn'intorno il Ciel sereno scorge  
Nuovo d'amor risorge  
Desio che m'arde assai più che non suole. 5  
Né mi val, che di forza, e di valore  
Scarso io m'accusi, che la man mi porge.  
Amor, che ben s'accorge  
Di mio poter, ch'in se fidar non vuole,  
Dunque notturno Augel, nel chiaro Sole

Fermerà gl'Occhi? e stanco, infermo, e frale 10  
 Osarà dov'appena il pensier sale  
 Tentar d'alzarsi? hor sia  
 Tua aita presta, Amor, mentre, ch'umile  
 Per tua virtù, non mia,  
 M'ergo a cantar del mio SIGNOR, gentile. 15

Vago felice, e lieto almo Paese,  
 Che dalla Magra al Tebro e dal Tirreno  
 Pelago all'Alpe, il seno  
 Cortese scopri e 'l suo gradito Scetro:  
 Quanto le lunghe, e non dovute offese 20  
 In tante parti, e così gravi pieno  
 Già ti fer, tante hor sieno  
 Tue gioie, i danni, e guai lasciati addietro:  
 Saldo Diamante, omai, non fragil Vetro  
 Scolpisce gl'honor tuoi per man celeste 25  
 E le luci del Ciel seconde, e preste,  
 Che lungamente, avverse  
 Ti si giraro, hor, d'amicizia unite  
 Tutte, e 'n amor converse  
 Larghe versan perte grazie infinite. 30

Gl'antichi Regi tuoi, c'ebbero in mano  
 Di te il governo allor dovuto segno  
 Vedi tornarsi, e al Regno  
 Più, che mai giusti, e più felici, e saggi.  
 E di nuovo quel Divo eletto Giano, 35  
 Che poi, che l'Onda il Mondo al Cielo a sdegno  
 Coprio, nel chiuso legno  
 Scampò per ristorar gl'human legnaggi.  
 E nuove Stelle, e di più chiari raggi  
 Di Cielo, e di Saturno, Api, e d' Alcidi, 40  
 De' tuoi vendetta, e de' superbi infidi  
 Giganti, e Lestrigoni  
 Ruina, e morte, e di chi mal t'opprime,  
 Quanto d'aita ai Buoni,  
 Ch'aspiran teco alle tue glorie prime. 45

Ben puoi dall'alto Ciel Progenie nuova  
 Vederti data, e la Vergine Astrea,  
 Che spenta esser pareva  
 In te raccesa, e l'alma età dell'Oro  
 E tornato il buon Re, ch'a quel, che giova 50  
 Padre provò con la sua Sposa Rhea  
 Quel, che manco dovea,  
 Ingiusta fuga ai giusti mertì loro,  
 Ma chi bismar può Giove? ecco il ristoro  
 Di lui scacciato, e di te vaga Etruria 55  
 Partirli un Regno, e 'npro tornar l'ingiuria.  
 Beato esilio e santo

Ch' allui l'Italia, ed all'Italia lui  
Diede onde darsi vanto  
Potesser d'avventura alta ambedui. 60

Nuovo ecco Alcide, che dell'Idra infesta  
Fuga l'empio venen, c'havea somersa  
Onde impedita, e persa  
Era de' Campi tuoi, la miglior parte. 65  
E dà principio all'alta impresa honesta  
Domati i mostri, e l'aspra Gente avversa,  
Che d'ogni grazia aspersa  
Sede haggia Apollo in lei, Minerva, e Marte.  
E l'alma Pianta, a cui l'affitte, e sparte 70  
Tornin Virtuti a recrearsi in sieme,  
Produca, e serbi, e sparga i frutti, e 'l seme  
Onde quaggiù s'è gode  
E s'apre al Ciel la via, con chiara fama  
Di sempiterna lode,  
E l'huom beato si conosce, e chiama. 75

E 'nvece d'Acheloo l'altero Corno  
Romper, qual già, d'entrambo un ricco e solo  
Ne fa senz'onta, e duolo  
Con gioia e pace: e maggior prove accenna, 80  
Onde 'l Toscano Atlante attergo, e 'ntorno  
L'un fianco e l'altro in sin al marin suolo  
Scorga levarsi a volo  
Gloria al Ciel da stancar più d'una penna:  
E sia l'Ibero, e 'l Pò l'Arno, e la Senna, 85  
Col Tebro, d'una possa, e d'una voglia,  
E, che l'indegno gioco un dì si scioglia  
Dall'oppresso Oriente,  
E solo il Sol' sovr una Fede splenda  
Si, ch'a GIESÙ la Gente  
Tutta, com'esser dee grata si renda. 90

Già non di Cacco o, del Leon, Nemeo  
Temiam, che spento è quel', questi ancor pave  
Della sua spoglia, ed'have  
Cura al suo Nido e predar, non s'arrischia. 95  
Né più la Terra, a render forte Anteo  
S'arma ch'or giace in lei disteso, e grave  
Anzi all'opere prave  
Sue più di sdegno, che pietà si mischia.  
Non l'Idra, a noi, non più 'l Serpente fischia 100  
Agl' esperidi Pomi, e 'l Cane ha mute  
L'ingorde gole, ond'a nostra Salute,  
Il ricco aureo Vello  
Adorna il nobil Collo, e 'l sacro Petto  
Che più chiaro, e più bello  
Fregiar' non può quaggiù Seggio o Ricetto. 105

Canzon, poi che 'l desio  
 Per te non scema, e maggior luce abbonda,  
 Nuova con teco invio  
 Compagna, ai passi tuoi fida, e seconda. 109

### CLV

#### Canzone seconda

Di volo in volo, e d'uno in altro varco  
 Mi guida Amore in parte alta e suprema  
 Né vuol ch'io pensi o tema  
 D'Icaro il fine, o di Fetente il danno: 5  
 O Santo Dio, che con sì grave incarco  
 M'innalzi al Ciel di me cura ti prema,  
 Fa', ch'io non senta scema  
 Quella virtù, che tue posse mi danno.  
 E voi buon Alme in cui non cade inganno 10  
 Venite meco a rallegrarvi, e meco  
 Lodar quel lume, che l'ingrato, e cieco  
 Aere n'aperse: e 'l folto  
 Di tenebre, e d'orror cammino offeso  
 Volse in sicuro, e colto  
 Spedito, e chiaro, e 'n verso 'l Ciel disteso. 15

Ma pria, deh, con pensier cortese accorto  
 Si volga a rimirar, da quali e quanti  
 Travagli i tempi avanti  
 Di che tegna' ricordo eramo oppressi, 20  
 Hor per in vidia altrui d'ingiuria e torto,  
 Hor dall'Onde occupati, hor da' Giganti  
 Soverchiati, hor erranti,  
 Per odio sparti, e vinti da noi stessi:  
 E i ferri, e i fuochi e le ruine impressi 25  
 Nelle reliquie ancor di nostre mura  
 Ne fan certezza e fera ancor paura,  
 Senza le carte vere  
 Pien di nostre voglie aspre divise  
 E delle nostre altere  
 Menti in cui par non mai voler si mise. 30

Quante fiate alla sfrenata, e sciolta  
 Licenzia, che per altro nome, è detta  
 Visto è, ch'aver ristretta  
 Convien la strada troppo larga, e trita? 35  
 E che non può nostr'Alma a i gradi accolta  
 Pari soffrir? né, che piè seco huom metta?  
 E che 'n via men perfetta  
 Esser le par, con l'altrui passo unita?  
 Questo più volte acciò, che tanto ardità,  
 Nostra alterezza all'ultimo periglio 40

Non ne traesse per men reo consiglio  
Ne fe' dare a gli strani  
La verga, e 'l fren, che ben chiaro si scorse  
Che nelle nostre mani  
Di noi fu sempre il miglior nostro in forse. 45

Ma forse troppo o pensier vaghi, amaro  
Trattando, al bel dìsìo di gioia havete  
Tolto, e le carte a liete  
Voci vergate di dolore scritte.  
Ritorna dolce Amor soave, e chiaro 50  
Lo stile e 'l canto, e nel più cupo Lete  
Superbia Invidia, e Sete  
D'haver, tre morti già, dell' Alme afflitte,  
Stian per sempre sommerse: e scriva, e ditte 55  
Tua virtù in me quel ch' il pensiero appena  
Scorge; e nell' alta luce alma, serena  
Ritornin gl' Occhi intensi  
Onde nacque il desir, ch' ogn' hor s' avanza  
E che la Mente, e i Sensi 60  
Destando alzommi, a sì grande speranza.

E vedi in lei com' alle nostre piaghe  
Sanar tanto incurabili e mortali  
L' acute feбри e i mali  
Humor, ch' i Cori havean già vinti e stanchi.  
Dal chiaro Apollo a noi chiar Alme e vaghe 65  
Di ben oprar per noi degne e fatali  
Sceser, di tante e tali  
Virtù ch' al dir convien la voce manchi  
Queste gl' ardenti petti e i lassi fianchi 70  
Sanando meriter di saggi e veri  
Medici il nome poi, che tanti e interi  
Per noi curar ripari  
Sepper trovar, né pur l' avere e 'l senno  
Per noi quei Padri cari 75  
Speser ma il dangue, ohimè, più volte dienno.

E d' hora al maggior uopo, e quando manco  
Era virtù nella natura imbelle  
E più grave e rebelle  
Il morbo, e più celato, e più nimico,  
Dal chiaro germe, e dal secondo fianco, 80  
Anzi dal primo e sol Re delle Stelle,  
Alma delle più belle  
Virtù dotata, a cui più fosse amico  
O nel secol novello, o, nell' antico,  
N' è data, e di saper, di voglia, e possa 85  
Tal, che non pru da noi sgombra e rimossa  
È l' empisa Crisi e tante  
Ferite, chiuse, ma salute intera



Dalle sue cure sante  
Si gode, e sente; e non pur crede, e spera. 90

Fortunato, e fedel Medico, e saggio  
Ornamento, e splendore almo, e giocondo  
Nuovo Sol, nuovo Mondo  
Suona il tuo nome, e di salute spene,  
Qual potrà mai vapor velare un raggio 95  
Di tal luce? o, consiglio stolto, e immondo  
Il tuo senno profondo  
Vincere e santo, che da Dio ti viene?  
Ei solo a noi ti diede, ei ti mantiene  
E chi può contra lui che tutto intende? 100  
Sta nel suo lume il Sol né gira o, splende  
Men chiar, perch' Aere oscuro  
S'opponga, o, fummo, o, di vil nebbia velo,  
E 'n se vivo, e sicuro  
Presta a noi vita, e di luci empie il Cielo. 105

Canzon come la prima  
Seguisti, e ch'al desio non scemo dramma  
Altra seguirti estima,  
Poi ch' Amor più m'inalza e prega e 'nfiamma. 109

## CLVI

Canzone terza

Quel, ch'io canto almo Sol, ch'a sé mi tira  
Pur con l'ali d'Amor fide e veraci  
Di tante, e sì vivaci  
Luci risplende, e così pari, e nuove  
Che l'Occhio, hor quinci hor quindi accolto gira 5  
Smarrito: e l'Inteletto a' suoi seguaci  
Non sa dell'alme Faci  
Dir chi più l'arde o più 'l diletta o, move  
Da pietà nasce, e da Iustizia piove  
Egual Fiamma, e da senno, e bontà Luce. 10  
Da nobil sangue, e humiltà, riluce  
Splendor simile, e d'alto  
Consiglio, e di valor vive in distinto  
Foco: ond'attale assalto  
Non fosse Amor, sarei già stanco e vinto. 15

Ecco gli Scettri, e le corone ornarsi  
Nella Fronte celeste, e nella tanta  
Cortese mano, e santa  
Del mio Signor, che così dritto regge,  
E la Terra col Ciel concorde farsi 20  
Nostra, che destinato haver si vanta  
Con quanto sforzo, e quanta  
Virtù poteo, come lassù si legge,

Che lieta alla sua Verga, alla sua Legge Libera inchini, e, volontaria, e grata. Ed è chi già si tien più, che beata Che dalle gravi some Che libertà rendean nimica, e serva Con più felice nome Scarca, e disciolta in pace si conserva.	25      30
E non pur l'Arbia, che del nostro Sangue Calda già crebbe, e corse al Mar superba, Humil si dona, e serba Fedele al nostro Re l'havere e l'Alma Ma qualunque altra omai di desir langue Cangiato, in dolce ardor la voglia acerba, Non pur di fronda, o d'erba Ma dise fare allui corona, e palma, O don celeste, o nostra pace, o alma Salute nostra, hor chi non vede aperto Ch'ate solo, al tuo pregio, al tuo sol merto Ognun cede e s'inchina, Poi che ciò senza te mai non si vide? Dunque a tua sol divina Grazia si dia, che Dio per noi provide.	35              45
E ben conviensi a te l'honore, e 'l pregio Poi che di santa Mente, e di sant'Opre Bontade, e senno adopre Per destin per natura, e per costume, D'alta sembianza, e d'alto Aspetto regio Tutto è quel, che fuor mostri, e a noi si scopre Ben, ch'all'Alma non copre Se non, come bel Vetro un chiaro lume, L'abbondanti sue doti, il largo fiume D'ogni virtù, ch'il Mondo e 'l Cielo adorna. Per te religion, per te ritorna L'alma Virtute accesa La speme, e l'Honestà con l'altre Elette, Ond'ogni giusta impresa Da Dio per te s'aspetta, e si promette.	50              60
A te com'allor proprio, e fido Albergo L'arti, e le Muse gloriose, e Dive Da tutte humane rive Vengan, che sì l'accogli, e sì l'honori. Onde non pure il, che già cadde a tergo, Pregio Toscan perte risurto vive Ma chi segna e prescrive Termine a i giusti e volontari Amori? Già vegg'io col pensier d'Italia i Cori Unirsi in sieme, e saziar quel desire Che m'arde l'Alma, e ch'or non lece aprire,	65           70

Ma se Furor Divino  
Accesa Mente del futuro accerta  
Prefisso a tal destino  
È tal, ch'ancor più largo Impero merta. 75

Felici noi poi, che quant'hebbèr mai  
Di Iustizia, e valor Senno, e bontade  
In qual primera Etade  
Quei che per Dei nel Ciel s'acquitar Sede  
Tutte in un solo, ai tempi nostri, e assai 80  
Più, e più intere, o, di Dio gran pietade,  
Veggiamo; e ch'a noi cade  
Tal dono in sorte, e sì larga Mercede;  
E, che quanto quaggiù si brama, e chiede  
Per ben oprare, e per farsi beato 85  
Tutto a noi sia con lui per grazia dato,  
Ch'ovunque il Sol risguarda  
Bramar si face, e d'imitar s'ingegna,  
E in cui la nostra tarda  
Età proviam, di quella d'Or più degna. 90

Cantate dunque omai cortesi, e chiare  
Anime amiche all'honestate, e al vero  
E cui dritto sentiero  
Seguire aggrada, e, che 'l contrario odiate.  
Corri d'Ambrosia, e puro latte al Mare 95  
Arno felice, ch'al dovuto Impero  
Più, che mai giusto e entero  
Tornar ti vedi, ed alle gloria andate.  
Rivestite ogn'honor Piante beate  
Fiorite o Piagge, e vaghi ameni Colli, 100  
E dagl'alpestri Monti ai Liti molli  
Santa d'Amor dolcezza  
Abbondi, e quanto giova, e quanto piace  
Colmi d'ogn'Allegrezza  
Il divin COSMO honor d'Italia, e Pace. 105

Canzone, a te concesso  
Non è più gire e già la voce stanca,  
Ond'io teco confesso  
Ch'Amor cresce, e desio ma il poter manca. 109

Il Fine  
Del Bronzino Pittore

## CLVII

Coppia al cui gran Valor non pur simile  
La Graca Atene, e la Cilice Tarso,  
Il Laconio Eurota, e 'l frigio Marso  
Mai non hebbe, et non ha Battro né Tile. 4

Alta Colonna, e sempre verde Stile,  
 D'Apollò eletti, a cui donarvi è parso  
 Pari gloria, et honor, non più comparso,  
 Tal, che sen'haggia ogn'altro dono a vile. 8

Coppia felice, onde Virtù s'impara,  
 Nuovo Orfeo, nuova Clio, quanto è beata  
 L'alma, ch'è degna amarti, et riverirti? 11

Di lei cantare, et da lei sola udirti  
 Solo è ben degno: onde sì bella, e cara  
 Donna te lodi, et sia da te lodata. 14

### CLVIII

Tasso, ch'oltre l'Ingegno accorto, et presto  
 Onde formavi ogn'hor nuove invenzioni,  
 D'Architettura, e 'ntaglio, e molti buoni  
 Moderni, e antichi trapassavi in questo: 4

Havei dal Cielo un conversar sì desto  
 Hor cantando, hor ridendo, et voci, et tuoni  
 Sì lieti: usando hor finti hor veri suoni  
 Hor fiero, et sciolto, hor saggio, e sempre honesto: 8

Che come' il Sol, se dopo il tempo rìo  
 Si scopre il mondo lieta, eri a gl'affanni  
 Dei cari amici, un Sole, un'Aura, un Porto: 11

Hor sei volato alla tua Stella, e 'l mio  
 Tribolo, e 'l Vinci allegri, e scherni gli anni  
 Di questo viver nostro amaro, et corto. 14

### CLIX

Amor se nuovamente il pugno chiudi,  
 E delle grazie tue ti rendi avaro,  
 E più mi stringi al faticoso, e caro  
 Giogo, ov'indarno, ogn'hor sospiri, e sudi. 4

Io de' più folli, e tu de' troppo crudi  
 Temo, che fama havrem poi, che riparo  
 A' miei danni non porgi: io non imparo  
 Volgere i miei, pur cari altrove, Studi. 8

Già non cerch'io trovar, chi dal tuo strale,  
 M'allontani o, ricopra, anzi del fianco,  
 Ond'è mel tragga, e per crollar non cade. 11

Negletto, adunque, e cui servir non vale  
 Fedele, e lungo, a sì gran torto manco  
 Verrò? né fia di me cura, o, pietade? 14

### CLX

Sì rado, e scarso il premio, e se ben grato  
 Così grave il servire, e così fermo,  
 Che l'Alma stanca il debil corpo, e 'nfermo

Sostene appena, in sì misero stato. 4  
 Grama, hor' al destro, hor' al sinistro lato  
 Si volge, e chiede al gran bisogno schermo,  
 Ma come scoglio in Mar, Monte in Alpe ermo  
 Si movon'ambi, a debil Onda, e fiato. 8  
 Speranza da vergogna, e dolor vinta  
 Più non promette, che pur troppo scorge,  
 Quant'altri a lei, elle a me fallato haggia. 11  
 Di Morte, e di pietà molle, e dipinta  
 Quante volte ho la faccia? e mai non sorge  
 Aita: e pur dovria, da chi m'oltraggia. 14

### CLXI

I caldi honesti, e lacrimosi preghi  
 Mentre servendo a te con fede, ed arte  
 Imaginando, hor questa, hor quella parte  
 Ovunque il tuo voler comandi, o, preghi. 4  
 Non poter mai, se ben lodar non neghi,  
 Ov'adombrato il vivo, ed ove in carte  
 L'alme tue lodi ho già raccolte in parte  
 Ond' il tuo gran valor s'ammiri, e spieghi. 8  
 Che di questo son io pago, e contento,  
 Non poter dico mai la fredda mente  
 Scaldar pur tanto, che di me le 'ncresca. 11  
 Perder cagion di tarda, e debil'esca  
 Servo a se caro, erra pur chi consente  
 Per doverlo bramar mancato, e spento. 14

### CLXII

Mentre, che nei miei danni Amore intendi  
 O non del mio servir t'aggrada, e cale,  
 Ond' il dolermi, e 'l faticar non vale,  
 Ch'a questo parco, a quel sordo ti rendi. 4  
 Mancarò certo, e tua severo apprendi  
 Non men perdita fia, d'un sì leale  
 Servo, che mia, poiché pur tuo fatale  
 Stella femmi, ond' in me te stesso offendi. 8  
 A te vivea, a te servia, com'anco  
 Farò mai sempre, e come, e con qual fede  
 Sallo il mondo, e tu 'l sai senza, ch'io 'l dica. 11  
 Degnio era ben, che non venisse manco  
 Honesta aita, e debita mercede  
 Ahi, forse, invidia ad ambi due nimica. 14

### CLXIII

Lunge non puote, omai, de' nostri danni  
 Esser, l'Alma, la fine, e dell'altrui,  
 Dispregiarne il seguir, già d'ambo dui

Termina il tedio, e 'l peso de i lunghi anni. 4  
 E se per ben servir travagli, e 'nganni  
 Sempre havesti in amando, e vissi, e fui  
 Teco servo di tal, che meco i tui  
 Bisogni oblia, né cura i nostri affanni. 8  
 Non però sia, ch'altrove o, suora volga  
 I fidi passi, o, che l'amato Giogo  
 Scuota, se ben be trai dura mercede; 11  
 Ben, ch'altri carità da se disciolga  
 Soffriam, ch'omai, vicin l'ultimo rogo,  
 N'andremo, esempio pur d'intera fede. 14

#### CLXIV

A che dolersi ogn'hor, misera, e cieca,  
 Gente chiamando Morte aspra, ed amara,  
 Ch'ultima è fin di nostra ingiuria, e danno,  
 S'almo tesoro, e luce alma n'apporta,  
 E ne sottragge a tante cure acerbe, 5  
 E d'ogni nostro mal recide il corso?  
 Con questa sola a dispregiar s'apprende  
 L'empia Fortuna, e per te sola, o, Morte  
 Estimar cosa vil la Carne, e l'Oro,  
 E quanto è sotto 'l Ciel travaglio, e pena. 10

Temer di Morte così breve pena  
 Argomento è di mente vile, e cieca  
 Serva dei sensi pigri, o ingorda d'Oro  
 Non puote esser' ai Saggi agra o, amara  
 Lei, che d'ogn'agro, e nostro amaro è morte, 15  
 E, che ne scevra da periglio, e danno:  
 E quanto Ingegno più di vero apprende  
 Tanto più 'l suo venir grazia gl'apporta  
 Vago per tempo terminare il corso  
 Mentre le spine ancor son molli, e acerbe. 20

Questa d'Amor l'ardenti piaghe acerbe  
 Spegne, e risana, e lunga, e greve pena  
 In un punto discarica, e 'n breve corso  
 Conduce a riva amara vita, e cieca.  
 O felice quel dì, ch'il fine apporta 25  
 A quei, che per suo mal la Neve, e l'Oro  
 Vide, e i bei lumi, e che già già l'apprende?  
 Come lieto sen va da questa amara  
 Luce, omai certo di por fine al danno,  
 Ch'eterno fora in un sospir di morte? 30

Hor se pietà del Ciel, togliea di Morte  
 Il dono alle mendiche nostre acerbe  
 Posse, o nol dava, a, che pari era il danno?  
 Immortal peso in evitabil pena

Era la Vita, e più del Tosco amara 35  
Quanto più del riposo affanna il corso,  
Gravane il Mondo, e 'n contr'al ben s'apprende  
Con mille ingiurie, e sorte audace, e cieca  
Hor gl'Amici ne 'nvola, hor fama, ed Oro  
Ne toglie, e 'n cambio ogni contrario apporta. 40

Bellezza, e gioventù quanto n'apporta  
Piacer, conduce il tempo a viva morta,  
E le Perle, e le Brine, e gl'Ostri, e l'Oro  
In breve son per lui marcite, e acerbe,  
L'alma virtù de i chiari lumi cieca, 45  
Fede ne fa del doloroso danno  
Di troppa etade a ch'il ver dritto apprende,  
E 'l vago riso in fastidiosa pena  
Converso, indice il troppo lungo corso  
Cagionar doglia in mille doppij amara. 50

Quanto felice, è bella Donna, amara  
Lasciar di se doglianza, e quando apporta  
Più 'l viver gioia, allor fornir il corso,  
E far con sua beltà più bella morte?  
E nel Mondo restar dolcezza, e pena 55  
Mentre fiorian le rose, e splendea l'Oro  
Per cui vaghezza in gentil Cor s'apprende?  
E lasciar delle care menbra acerbe  
Alto desio: pria, che con grave danno  
Veggia sua chiara gloria infame, e cieca? 60

Felice l'Huom, che mentre ingrata, e cieca  
Fortuna avversa, e d'ogni parte amara  
Nol giunse, hebbe dal Ciel fuggirne il danno:  
Tutto, che raro human viaggio apporta  
Secura strada, in ogni parte acerbe 65  
Tessendo in sidie in qual più dritto corso,  
E tal beato appar, cui non apprende  
Il Cor secreto, ch'entro langue, e morte  
Brama, e non ponno, honor terreno, ed Oro  
Né 'l finto riso, tor l'internapena. 70

Ma quanto più, chi sempre in doglia, e' npena  
Misera tragge inferma Vita, e cieca  
Privo di sanità d'amici, e d'Oro?  
Scorgendo ognor per la vecchiezza amara  
Più dover farsi, se pietosa Morte 75  
Vien col riposo a ristorarli il danno,  
Che d'ogn'intorno, e dentro, e fuor l'apprende?  
Sol questa speme al cor misero apporta  
Né può la terra, o 'l Ciel vietarli il corso,  
Piacer, ch'allenta le sue pene acerbe. 80

Che vita è questa? ogni suo ben, d'acerbe  
 Ferite è punto, e i suoi piacer da pena  
 Vengon, com'il posar dal lungo corso.  
 Hor caldo, hor freddo ne distempra, hor cieca  
 Notte n'adombra, hor fame, hor sete apporta 85  
 Miseria, e n'arde eterna brama d'Oro.  
 Fumo, ombra, e nebbia, e vanitade apprende  
 Quanto si gira in questa bassa amara  
 Palude inferma, e pentimento, e danno,  
 Che non ha per rimedio altro, che Morte. 90

L'ordine volgi, ove quest'alma Morte  
 N'alza felici a'l Ciel da quest'acerbe  
 Oscure Valli, e ricompensa il danno,  
 Ch'ogn'hor ne smembra, e fuor d'ira, e di pena,  
 D'amore, e Pace n'empie, e quest'amara 95  
 Via cangia, e torta, in dolce, e dritto corso,  
 Lassù n'è guida ove beato apprende  
 Nostr'intelletto il ver, che quaggiù cieca  
 Nube sì offusca, e Carne, e fasto, e, Oro  
 Spogliando; il vero eterno ben n'apporta. 100

Canzon, chi apporta Vita? sola Morte,  
 Chi Morte? vita, all'Oro, e a queste acerbe  
 Cure sì cieca; e chi ne trae di danno?  
 Morte; ch'alver s'apprende, e fuor di pena  
 N'erge a'l Ciel, rotto il corso a Vita amara. 105

## CLXV

*Di M. Benedetto Varchi*

*BRONZINO, ove sì dolce ombreggia, e suona  
 Quel, ch'aguzza al Cielo, e quasi appunta  
 Famoso monte, e di sua verde punta  
 Se stesso intorno intorno alto corona, 4  
 Quivi è 'l Parnaso mio, quivi Elicona,  
 Quivi di taglio Amor diemmi, e di punta  
 Per la Fronde, che mai da me disgiunta  
 Non fia, e mi farà di se corona. 8  
 Hor voi, che nuovo Apelle, e nuovo Apollo  
 Con doppio honore hornate, e doppio stile  
 Hor di rime il bell'Arno, hor di colori 11  
 Date, prego, con l'uno eterni honori  
 All'Albor sacro, ond'ebbe il sol tal crollo  
 L'altro 'l renda qual è, non pur simile. 14*

## CLXVI

Risposta

L'alma pianta, che Giove quando tuona  
 Sole prescrive, a tale altezza è giunta,



Che la sua verde cima al Ciel congiunta  
 Altrui fama, e valor porge, e cagiona. 4  
 Tal di lei penna scrive, e tal ragiona  
 Lingua, e con tal dolcezza hor canta, hor punta,  
 Ch'ogn'altra a par saria stanca, e defunta  
 Folle, chi dato il don da lunge sprona. 8  
 Celeste hor fronda, e già nobil rampollo  
 Ricca più, ch'altra, e più casta, e gentile  
 Hor di buon frutti, e già di vaghi fiori, 11  
 E direi santo Allor de' due migliori  
 Forse 'l premier, ma chi me' scrive, o, puollo  
 Di voi cantar, cui leggo, e ascolto humile? 14

### CLXVII

Al medesimo Risposta

Ch'io cercai dove più 'l Nil risuona  
 Farmi udir lunge in roca voce, e munta,  
 E dar salute ad Alma al Cielo assunta,  
 E la luce del Sol, far chiara, e buona 4  
 A lodar lui, che senza arme pregiona  
 Con Virtù somma a beltà somma aggiunta  
 Feo la vostra alma, e pentita, e compunta  
 Se mai lodò cantando altra persona. 8  
 E che da poi se bene al Cielo alzollo,  
 E con tal grido, et hebbe ogn'altro a vile  
 Non però tace, o posa i santi ardori. 11  
 Ahi mondo hor come a tant'alti rumori  
 Stai sordo? e al lume tal non drizzi il collo?  
 E Virtù lasci andar povera, e vile? 14

NELLA MORTE DI MAESTRO JACOPO DA PUNTORMO PITTORE

### CLXVIII

Al Bronzino Pittore

*BRONZIN dove posso io fuggir, s'ancora  
 In questa sì remota, e romita  
 Profonda valle il duol sempre m'addita,  
 Sol perch'io pianga, e mi lamenti ogn'hora, 4  
 Lo gran Pittor, che dianzi in sì poca hora  
 Impensata da noi fece partita  
 E me lasciò, per ch'io morissi, in vita  
 Con voi, cui sorte, e danno eguale accora? 8  
 Oimè dunque il chiaro vostro, e mio  
 PUNTORMO ha spento Morte anzi 'l suo giorno  
 E voi vivete, e 'l MARTIN vive, ed io? 11  
 Pur ne consoli, ch'ei non lunge a Dio  
 Lieto il rimira, e vedrello al gran giorno  
 Quale il dipinse a noi, tra fero, e pio. 14*

M. Benedetto Varchi

**CLXIX**

Del Bronzino Pittore in Risposta

Io sono, omai, sì di me stesso fuora  
Saggio, e buon Varchi, e 'nsì misera Vita,  
Ch'ogni conforto, oggi pietosa aita  
Dello sgravarmi il duol, più m'addolora. 4  
Lasso, e, che più dolor d'uopo mi fora?  
Non basta a far da me l'Alma partita  
Quel ch'io sento? o, si dee per infinita  
Doglia Morte allungar più d'ora in hora? 8  
Anzi pur questo è de' Miseri il rio  
Sentiero, ù Morte, per più danno, e scorno,  
Fa disè lungo, ardente, e van desio; 11  
Ma; che rispondo? anzi perché travìo  
Dal pensier giusto, e saldo? ecco ch'io torno  
A trar degl'occhi amaro, eterno Rio. 14

**CLXX**

A M. Laura Battiferra delli Ammannati

Mentre sepolto, e di me stesso in bando  
Mi sto com'huom, che più non veggia, e senta  
Che tenebre, e martir, poiché m'ha spenta  
Morte ogni gioia, oimè, sì tosto, e quando? 4  
Sì dolce udir mi par l'Aura ir destando  
Le vive gemme, e sì bel raggio intenta  
Far la mia vista, che ridurmi tenta  
L'alma, ù si vive: i suoi danni obliando; 8  
O vitale Armonia, celeste lume  
S'al destin si potea tor l'arme vostra  
Era la gloria, e ben temer si vide. 11  
Ma ch'io sol la sua voce oda, e mi guide  
Lo buon Pittor, che fu dell'età nostra  
Specchio, e già fermo, e 'n doglia mi consume. 14

**CLXXI**

Di M. Laura in Risposta

*Se fermo è nel destin, che lacrimando  
L'Alma vostra gentil viver consenta  
Per quella, c'hoggi in ciel lieta, e contenta  
Gode del vostro gir sì lamentando; 4  
Io, che fuor, mal mio grado, tal'hor mando  
Quel roco Augel, voce imperfetta, e lenta,  
E se pur luce scopro, ella diventa  
Oscura nube, in cieca parte errando, 8  
Vi prego humil, che l'honorate piume*

*Seguiate, e 'l dolce suon, che sì vi mostra,  
 Quel, che dal volgo vil, parte, e divide;* 11  
*Che forse un dì, se Morte non recide  
 Anzi tempo il mio stame, all'alta chiostra  
 Con voi sarrò fuor d'ogni mio costume.* 14

### CLXXII

A M. Laura Medesima

DONNA, ch'il secol nostro oscuro, e vile  
 Rendete sovr'ogni altro illustre, e caro  
 Primo di Febo honor, primo, e più chiaro  
 Di cortese honestà lume gentile, 4  
 Troppo sete ver me dolce, ed humile  
 Per medicar l'altiero colpo amaro,  
 Che Morte diemmi, e, che non ha riparo  
 Se non col farmi achi mel diè simile: 8  
 Mortale mel diede, e sola può far Morte  
 A me sol grata, a tutti altra molesta,  
 Che l'alta piaga all'Alma, e al cor si chiuda. 11  
 Ben rallenta il dolor, che non men forte  
 M'è d'uopo, vostra man soave, e presta,  
 Ma più s'allunga, onde pietà m'è cruda. 14

### CLXXIII

Alla Medesima

La Notte, ch'al mio duol principio diede,  
 Ch'altro, che Morte, omai, finir non puote,  
 E, che lasciò le mie Speranze vote  
 Di sì 'ntera Amicizia, e chiara Fede, 4  
 Con sì grave dolor nel cor mi riede  
 Anzi è pur sempre, che da lui remote  
 Gioia, e quiete, ogn'altra cura scuote  
 Che pianger, lasso, e sospirar non chiede: 8  
 Onde s'avvien, che Mano, o, Voce porga  
 Donna, ond'io scriva, e la cagion discopra  
 Del comun danno, e di mie doglie acerbe. 11  
 Tal' dal Petto sospir, da gl'Occhi sgorga  
 Pianto, che forza m'è, lasciata ogn'opra,  
 Mostrar, ch'a sol tormento il Ciel mi serbe. 14

### CLXXIV

Se mai sarà; che dall'interna dogla,  
 Che sì ingombra, l'Intelletto, e 'l Core  
 Onde cade da lor possa, e valore,  
 Come per Verno rio tenera Fogla; 4  
 Già non dich'io poter pari alla vogla  
 Ma, concesso mi sia, che no 'l dolore  
 Sempre mi tenga, a guisa d'Huom, che muore,

Legati i sensi, e mai non gl'apra, o, sciogla. 8  
 Forse potrebbe un dì pietosa Mente,  
 Da questa lingua, e quest'indotte carte  
 Udendo la cagion del mio gran pianto, 11  
 Meco dolersi, e meco reverente  
 Ammirar' la bontà, l'ingegno, e l'Arte  
 Del gran Puntormo virtuoso, e santo. 14

### CLXXV

Quando nell'alto Mar, che non ha Riva  
 Delle tue lodi, amica Alma beata,  
 Entro, e mi veggio in frale, e disarmata  
 Barca, d'aiuto, e di governo priva, 4  
 Pavento, e tremo, e nel pensier m'arriva  
 Se mai fu audace impresa invan tentata,  
 Ond'io calo la Vela al Vento data  
 Con Mente offesa, a se medesima schiva. 8  
 Ma gl'honor tuoi le Virtù care, e tante  
 Tornan sì viva in me la giusta Vogla  
 Di farne ricco il nostro almo Paese; 11  
 Che pur convien, che dal lito mi sciogla,  
 E guidandomi Amor trapassi avante  
 Di Speme, acceso, e di Desir cortese. 14

### CLXXVI

Ben fu presagio di più grave danno  
 Orme, del passo tuo l'empia ruina  
 Poi, che partir dovea la pellegrina  
 Alma del tuo gran lume anzi 'l quart'Anno 4  
 Quella, ch'amò sì 'l vero, odiò l'inganno  
 D'Arte eccellente, e di Bontà divina,  
 Che l'Arno altero, a par teo cammina  
 Colmo di Gloria, e di pietoso affanno 8  
 Dolce, vago, gentil, chiaro Ruscello  
 Piangi con meco, e da quest'occhi prendi  
 Più, che dal Fonte tuo, forza, e vigore. 11  
 Tu perso hai 'l Figlio, io l'Amico, e 'l Fratello  
 Anzi 'l Padre, e 'l Maestro: hor meco rendi  
 Debito officio a così giusto amore. 14

### CLXXVII

A M. Laura Battiferra delli Ammannati

S'al vostro alto Valor famosa Pianta  
 Ai chiari meriti del mio Duce, o al mio  
 Grave dolore, o a quel caldo desio  
 Che d'honorarlo il cor mi strugge, e schianta, 4  
 Pari havev'io 'l poter, qual più si vanta  
 Securo Nome, dal futuro oblio

Vincerei, credo; e dal più crudo al pio  
 Sarà sua fama reverita, e pianta: 8  
 Ma poi, ch' il vostro ogni Valore avanza,  
 Né più può meritar l' ottimo, e saggio, 11  
 E mia dogla, e voler passa ogni segno  
 Al vostro sol valor ricorro, al degno  
 Merto, e amia voglia, e duol pari, e quindi haggio  
 Speme d' alzarlo, ov' io non ho possanza. 14

### CLXXVIII

*Di M. Laura in Risposta*

*Al gran merto dell' alma eletta, e santa  
 Che ritornando al cielo in grembo a Dio,  
 Lassò voi, lasso, in tenebroso, e rio  
 Stato; e noi privi di ricchezza tanta; 4*  
*Qual tromba suona, o pur qual Musa canta  
 Tanto altamente, e così chiara, ch' io  
 Bassa, e scura non veggia? che desìo  
 La vostra udir cui grave doglia ammantata. 8*  
*Ella può sola, ond' io certa ho speranza  
 Vedere anzi 'l fornir del mio viaggio,  
 Dare a gl' alti suoi pregi honor condegno. 11*  
*Al' hor quanto alzar puossi humile ingegno,  
 Sebbene a ciascun passo in terra caggio  
 Pur di segurvi prenderei baldanza. 14*

### CLXXIX

A M. Laura Battiferra delli Ammannati

L' Aura vostra alma, hor che 'l fier Borea amorza  
 Alle campagne i più vaghi colori,  
 E 'l corso impetra a i vivi argenti, e fuori  
 Vedova, e attrista ogni terrena scorza; 4  
 Col suo dolce spirar, di nuova forza  
 Par ch' aer muova, e nuova terra irrori.  
 Nuovo Sol n' apra, e Piante, acque, herbe, e fiori  
 Ne renda, e tali ch' a rallegrar ne sforza. 8  
 Ond' io qual fronda al più nemico verno,  
 Dentro agghiacciato, e fuori, atro, e negletto,  
 Orbo del caro mio buon padre, e duce 11  
 Vigor riprendo, e 'l giel distruggo interno,  
 Degli honor suoi mi vesto, e 'l suo diletto  
 Seren m' innalza, e scuopre la mia luce. 14

### CLXXX

*Di M. Laura in Risposta*

*BRONZINO in ciel l' alma beata luce  
 Quant' altro vago, e luminoso aspetto  
 Atto a produr fra noi più degno effetto*

*Come fu già del Mondo honore, e luce;* 4  
*Tal che l'erto sentier, ch'a Dio conduce*  
*Fuor di questo mortal breve ricetta,*  
*Mostra sì piano al vostr'alto intelletto,*  
*Ch'uopo non ha di miglior Guida, o Duce.* 8  
*Ed io, che 'n alto Mar senza governo*  
*Quando è più nudo il ciel de' suoi splendori,*  
*Erro sempre alternando, hor Poggia hor Orza,* 11  
*Già fatta Preda al gran Nettuno, e scherno,*  
*Scorgo non lunge i suoi lucenti albori;*  
*Sì, che la stanca Nave si rinforza.* 14

### CLXXXI

Amico Spirto al ciel Tornato d'onde  
 Partisti quasi accorto Pellegrino  
 Fornito il Voto, e quest'aspro cammino  
 D'Oliva ornato, e di laurea Fronde, 4  
 Com'hai sofferto, ohimè, lasciarmi all'Onde  
 Nemiche in mezzo? e senza me divino  
 Goderti Albergo? al sommo Sol' vicino  
 Pur vedi il tutto, e nulla ti s'asconde. 8  
 Chiaro t'è il Cor con quanto ardore, e Fede  
 T'ama, e che senza te perdendo vassi  
 Poi, che del Varco tuo l'Orme non vede, 11  
 Né suol Pietà soffrir, ch'Amico lassi  
 L'altro nei lacci ond'ha ritratto il Piede  
 Potendo aitarlo e sol libero passi. 14

### CLXXXII

Se quell'Ardor pien d'amorosa Fede  
 D'honesta Carità, provata, e salda  
 Più, che mai per te m'arde e non pur scalda,  
 Come vera Amicizia ama, e richiede, 4  
 Amica luce hor che chiaro si vede  
 Da te 'l mio Core, e la sincera, e calda  
 Voglia, che quasi al Sol mi strugge, e sfalda  
 Tenera Neve, e non più spera, o, crede, 8  
 Gl'Occhi, che per mia Doglia, in terra chiusi  
 Nel Cielo apristi, ond'ei s'allegra, e schiara  
 Rivolgi al tuo fedel negletto, e solo, 11  
 Che quaggiù vive oscura Vita amara  
 Soccorril prego e 'l troppo amor lo scusi  
 Se la tua pace in Ciel, turba il suo Duolo. 14

### CLXXXIII

Da la sublime sua stellante Soglia,  
 L'amica luce mia, ver me riguarda  
 Per ch'io la segua, e parlo ogn'ora tarda,

Ch'altro non ha nel Cielo, onde si doglia, 4  
 Ond'io, ch'al cor non ho più calda voglia,  
 Quanto, a lassù volar preme, e ritarda,  
 Disgombro, e scarco: acciò, leve, e gagliarda  
 L'alma sormonte; e di quaggiù si scioglia; 8  
 E con più cura, all'opre sante, e belle  
 Di lei mi specchio; e sforzomi esser tale,  
 Che quale in terra, in Ciel m'accoglia, ed ame, 11  
 O felice quel dì, ch'aperte l'Ale,  
 Per acquetar le pari honeste Brame,  
 Volarò seco alle sue pari Stelle. 14

#### CLXXXIV

Se Virtù quì fra noi pregiar si deve,  
 E se bontade il Ciel gradisce, ed ama  
 Sacro seggio hor'esalta, orna, e riceve  
 Mia luce: e 'n terra havrà perpetua Fama: 4  
 Che quanto d'Arte, Ingegno, o Studio brama,  
 In lei rilusse, e ne diè saggio in breve  
 Che nei tre lustri a quei, che 'l Secol chiama  
 Più chiari a par sen giò sicura, e leve: 8  
 Crebbe col tempo, in lei Bontade, ed Arte  
 Felici Amiche; e quanto Saggia Humile,  
 Mai sempre, aggiunse al dotto, il santo stile; 11  
 Hor in Ciel Premio a' suoi meriti simile  
 Si gode, e 'l Mondo a' suoi pregi comparte  
 Honor suppremi, e meco piange in parte. 14

#### CLXXXV

Poi che la luce mia, da mille chiare  
 Opre, ritrasse, l'honorata Mano  
 Dato allo Stile, ed ai color sovrano  
 Loco, e dimostrò quanto Arte può fare 4  
 In nuova, illustre, e magna Opra, ch'ornare  
 Dovesse il Tempio del gran Re Toscano,  
 La pose; ove cercò sopr'ogn'humano  
 Poter, se stessa, e tutti altri avanzare; 8  
 Ma quando, oimè, non molto lungi al fine  
 Seguiva intenta, il vago, alto, lavoro,  
 D'Orror di Meraviglia, e d'Arte pieno, 11  
 Soverchij Studi a sue Voglie divine  
 Fermarò il corso: e dal terreno Coro  
 Volò al celeste, al vero lume in seno. 14

#### CLXXXVI

*Di M. Tommaso Porcacchi*

*Chiusa col Padre suo, sotto atra terra  
 Col Capo alquanto in fuor, col Viso chino*

*La Maestra di voi, chiaro BRONZINO,  
Così la voce al dir mesta disserra.* 4  
*Che fo'?' chi sono? hor chi sbrana e atterra?  
Dov'è l'arte? il color? l'ingegno? il fino  
Pronto disegno? oimè spento il divino  
PONTORMO, acerba morte hor mi sotterra?* 8  
*Già vive, e lo so ben, de' suoi colori,  
De l'orme sua, nuovo PONTORMO eletto,  
A questo eguale, Apelle oggi a migliori.* 11  
*Dunque nel mio BRONZIN i tristi humori  
Rasciugo, il lui mi poso; e così detto  
S'ascose, e solo oggi per voi vien fuori.* 14

### CLXXXVII

Al Tribolo scultore

Com' allegro ten vai godendo il frutto  
Della tua chiara fe' Spirto beato  
Securo, et certo, omai, d'esser campato  
Da i lacci, oimè, quaggiù tesi per tutto. 4  
 Quell'alto ingegno tuo, ch'in pena, e lutto  
Lasciato ha il Mondo, senza lui restato  
Le Virtù intere, et tante, ond'eri ornato,  
Fors'hor men prezzi al vero ben condotto. 8  
 Né te certo quaggiù prezzasti, ch'Alma  
Gentil, quanto più sa più vede quanto  
Le manca, onde più vien studios', e humile: 11  
 Vago de i pochi; et schivo d'ogni vile  
Tesor del volgo, et lieto andasti: tanto,  
Che in terra hai fama, e 'n Ciel felice Palma. 14

### CLXXXVII

Al medesimo

Di queste vaghe nostre ombre mortali,  
Che fanno altrui quaggiù famoso interra  
Virtù chiamate, et che con tanta guerra  
Acquistan pochi, in mezzo a tanti mali. 4  
 Anima eletta havesti tante, e tali  
Pur sempre volta al ver, che mai non erra,  
C'hor ne va altero il Mar Tosco, e la Terra,  
E tu di premij, agl'alti merti eguali: 8  
 Onde i più chiari, et rilevanti ingegni  
Ti serban vivo quasi Gemma in oro  
Di sommo pregio, et di nobil valore 11  
 Ma questo è poco, in nel superno Coro  
D'honori eterni assai più chiari, e degni  
T'honora il primo, eterno, e vero Honore. 14



## CLXXXIX

*Del Cavalier Sellori*

*Cingan le tempie a te saggio BRONZINO*  
*La sacra Fronde di Parnaso honore,*  
*Poiché sicuro, e fuor del cieco errore*  
*Per farsì eterno all'Huom mostri il cammino:* 4  
*Io, ch'oggi lieto, e riverente inchino*  
*Con alta meraviglia il tuo splendore*  
*Sento un dolce desio pungermi il core*  
*D'essere mai sempre a te caro, e vicino:* 8  
*Intanto il nome tuo s'ode sonare*  
*Ovunque io sia, che con l'erranti Stelle*  
*Trapassa i monti, i piani, i fiumi, 'l mare,* 11  
*E le tue dotte rime altere, e belle*  
*E le pitture tue pregiate, e care*  
*Ti fanno un nuovo Apollo, un nuovo Appelle.* 14

## CXC

*Risposta*

*Non mio valor ma grazia di destino,*  
*E vostro natural cortese amore*  
*Uscir vi fa, nobil SELLORI fore*  
*Troppo del dritto, e debito confino:* 4  
*Tant'alte lodi, e stile alto, e divino*  
*M'hanno ripien di gioia, e di dolore,*  
*Ma più di duol, ch'all'antico rossore*  
*Giunto fammi il cor mesto, e 'l viso chino:* 8  
*E mi stringe pietà, veder sì chiare,*  
*Vostre note adombrar velando quelle*  
*Di tal, che poco è certo, et nulla appare:* 11  
*Ma chi giunger potrebbe ai merti d'ellle?*  
*Potess'io pur, ch'assai fora, mostrare*  
*Quanto n'è l'alma accesa, et care tielle.* 14

## CXCI

*A M. Luca Martini*

*Sacra Minerva ogni tuo studio, ed arte*  
*O biondo Apollo, e tu quant'hai d'honore*  
*Al nome chiaro, e d'ogni altro maggiore,*  
*Ch'eseempio alzasse, o, celebrasser carte:* 4  
*Poi, ch'alla vaga, e più Tirrena parte,*  
*Che l'Arno accolga il mortifero humore*  
*Che l'Idra infesta, e 'l velenoso ardore*  
*Ha spento, e l'empie teste tronche, e sparte.* 8  
*Pomona, e Pale, ogni timor disciolto,*  
*Liberò, e l'alma Cere, omai sen vanno*  
*Pei larghi campi, d'ogni frutto carchi.* 11  
*Ahi Pisa ingrata, a chi le gloria, e gl'Archi*

Serbi? ecco Alcide, e i buoni, e saggi il sanno,  
E ben, che LUCA ancor non gl'alzi il volto? 14

IN MORTE DI M. LUCA MARTINI

### CXCII

Non, che risalda assai più larga, e cupa,  
Che mai l'acerba piaga aspra, e mortale  
Con maggiore forza, e crudeltà m'assale,  
Chi col suo fero artiglio il tutto occupa. 4

Hor so per prova, avara, ingorda lupa,  
Perché con doglia a nessun'altra eguale  
Di man togliesti al mio Destin fatale  
L'Arme, ch'ogni difesa apre, e dirupa 8

Poco ti parve, oimè, che d'una morte  
D'un colpo, d'un dolore, d'una ferita  
Morissi allhor, che 'l gran Pittor morì, 11

Poi, che d'un'altra ancor si cruda, e forte  
M'occidi! anzi con doppia Morte in vita  
Serbi, spento il Puntormo, e 'l Martin mio. 14

### CXCIII

A M. Laura Battiferra delli Ammannati

Salutar pianta il tuo cortese, e saggio  
Cultor, che quasi nuovo Sol t'honora  
Languisce sì, che dubbio è, che 'n poc'hora  
Manchi, e si spenga un così chiaro Raggio. 4

Movi l'aura soave, in cui speme haggio,  
Con sì dolce spirar, con sì dolce ora,  
Che l'ardente martir, ch'entro 'l divora  
Lenti; e di Morte il già corto viaggio. 8

Dilli, o, DAFNE gentil, ch'il buon MARTINO  
Non è morto anzi vive, e 'n Cielo è gito  
A rallegrar la nostra amica Schiera: 11

E gl'affreni il dolor, ch'allui vicino  
Tosto, ed io seco, fia, com'il gradito  
Suo merto accerta, e la mia fede spera. 14

### CXCIV

Di M. Laura in Risposta

*Sterile Arbor son io, rozzo, e Selvaggio,  
Ch'al mio sì buon Cultor, che tanto ogn'hora  
M'orna, e m'abbella, non produssi ancora  
Frutti nell'Autunno, o Fiori al Maggio; 4*

*Poca è l'aura, che dite, e fa passaggio  
Quasi in un punto, e, quel che più m'accora,  
A lui, che più s'affligge d'hora in hora,  
Che può Lauro giovare, o Quercia, o Faggio? 8*

*Dunque ditegli voi caro BRONZINO  
 Che 'l vostro, e suo buon LUCA al Ciel salito  
 Lieto si gode nella terza Spera. 11*

*Cessi il dolor, che l'ha Curvato , e chino:  
 E voi, che cieco il Mondo, e sbigottito  
 Non pianga addoppio et io languendo pera. 14*

### **CXCV**

*Di M. Benedetto Varchi al Bronzino*

*L'ultimo dì, ch'esser venuto omai  
 Per me dovea più volte, e da vicino  
 O non molto lontan, caro BRONZINO  
 Tanti ogn'hor provo nuovi affanni, e guai, 4*

*Ed io, che lieto in fin quì l'aspettai  
 Certo son'hor, non già tristo indovino,  
 Ch'esser col mio bel GIULIO, e 'l buon MARTINO  
 Desio più caldo, e maggior ho, che mai; 8*

*Perché sovente a quell'altezza verde  
 Mio Cor, cui dopo l'Asinaro honora  
 Lieto la vista desiosa volve 11*

*Quivi dich'io dove tanto si perde  
 Del Volgo farò io lunga dimora  
 Quando sarò trite ossa, poca polve. 14*

### **CXCVI**

*Il Bronzino in Risposta*

*La dura pena, che vince d'assai  
 L'human consiglio, il vostro alto, e divino  
 Si sforza traviar dal suo cammino  
 Spagnedo in tutto di Virtute i rai. 4*

*Ben vosco hor provo, e sol dianzi provai,  
 Che voglia il Mondo, e che possa il Destino  
 Perso il buon Padre, e 'l più caro Vicino  
 C'honorai tanto, e sì fervente amai. 8*

*Pur mal grado di lor rende, e rinverde  
 Più, ch'un non toglie, e l'altro discolora  
 L'ultimo dì, che dal morir n'assolve: 11*

*Ciò ne conforte, e chi tutto disperde  
 Non possa il ben, che l'età nostra adora  
 S'unqua di me, di lei, di voi, vi dolve. 14*

### **CXCVII**

*Di M. Benvenuto Cellini Scultore*

*Deh' mirabil gran VARCHI, e voi BRONZINO  
 Troppo gran pianto fate notte, e giorno  
 Hor del buon LUCA, e ier del gran PUNTORNO  
 E voi LAURA gentile, e 'l mio CROCINO 4*

*Hor non sapete, ch'è fermo il destino,*

*E l'ora ch'a Dio, l'Alma ha a far ritorno*  
*E lasciar questo rio mortal soggiorno,*  
*E 'n Ciel godersi in Dio santo, e divino?* 8  
*Piangalo COSMO hor piangalo lui solo*  
*C'ha perso un Servo tal, ch'omai no 'l possa*  
*Più ritrovar dall'uno all'altro Polo.* 11  
*L'Alma in Ciel viva, e 'n polve le stanche Ossa*  
*Lasciate ha noi cui honoro, e colo*  
*Sol piango la mia seco non s'è mossa.* 14

### CXCVIII

Il Bronzino in Risposta

Non piange il divin Varchi alto Cellino  
 Od io con seco i duoi, ch' orfan sì adorno  
 Il terzo lume, e ch'hanno il Sarto intorno  
 Il Vinci, il Tasso, il Tribolo, e 'l Rontino 4  
 E tanti altri, e sì cari, che il confino  
 Fornito all'alma patria d'ogn'intorno  
 Scorgendo il sommo, e vero bene a scorno  
 Han questo Abisso, ad ogni male, inchino. 8  
 Di ciò 'l gran Varchi, od io, non duolsi, il duolo  
 Nostr'è, che sia da noi tolta, e rimossa  
 Sì nobil Coppia, e già levata, a volo 11  
 Senza aspettar di noi l'Alma riscossa  
 Questo piangeren sempre in sin, che solo  
 Sarrà lo spirto, ove trovar li possa. 14

### CXCIX

Di Stoldo Scultore al Bronzino

*Tanto m'affligge, e mi tormenta il Core*  
*L'intera pena, oimè, del buon MARTINO*  
*Che mi forza, o divin raro BRONZINO*  
*Prender la penna in fra doglia, e timore:* 4  
*E con quella sfogar parte il dolore,*  
*Che mi conduce a Morte sì vicino,*  
*Che se non fusse, o mia sorte, o, destino*  
*I' sarei già di questo carcer fore:* 8  
*E forse lui, ch'in Ciel si posa lieto*  
*Vedrei fra le più chiare in grembo, a Dio*  
*Alme godere il glorioso Bene;* 11  
*E prego Morte, ch'al doglioso mio*  
*Viver dia fine: e mi tragga di pene*  
*Poi, che vivendo amari frutti mieto.* 14

### CC

Il Bronzino in Risposta

Che non piangiate in compagnia d'Amore  
 Delle Muse, e dell'Arti, a cui il divino

Sempre, LUCA, non solo aprìa il cammino  
 Ma il seggio era di lor primo, e maggiore; 4  
     STOLDO gentil, già non direi, ch'errore  
 Troppo il mio fora, che pianger destino  
 Fin, ch'al buon Padre, e al mio Maggior Vicino  
 Trarmi, harà il Pianto il desiato honore. 8  
     Ben di vostr'Arte, e verde età discreto  
 Bramarei in voi quel, che far non poss'io,  
 Ch'omai son tardo, a così alta Spene, 11  
     Che con opre conformi al voler pio  
 Cercaste honorar lui, qual si conviene,  
 Che forse il serba a voi divin Decreto. 14

## CCI

Quanta havea il Ciel con ogni forza accolto  
 Quaggiù, gran tempo, intera cortesia,  
 Morte in breve ha disperso, e più non fia  
 Che cela renda, o per poco, o per molto. 4  
     Seco era il Mondo, in buona parte, volto  
 Già per diritta, e gloriosa via,  
 Ahi, come cieca, agevolmente, e rìa  
 N'hai tu, per sempre, ogni ben nostro tolto! 8  
     Virtù seco salia con giuste pompe,  
 Ch'il gran Padre MARTIN, sapea gl'inganni  
 Schivarle, e quanto il suo bel corso rompe. 11  
     Miseri noi, perché tanto t'affanni,  
 Rapido Ciel, se breve Hora corrompe  
 Quel, che tu peni a generar mill'Anni? 14

## CCII

### Sestina

Chi fia, che sperì, omai, che in terra Luca,  
 Viva o, torni fra noi Raggio sì chiaro,  
 Che 'l dì sembra appo lui tenebre, e Ombra? 3  
 Tramontò, ahi lassi, in occidente un Sole,  
 Che n'ha lasciati in sempiterna Notte  
 Senza aspettar, che più n'apporte Giorno. 6  
     Sepolta è luce, oimè, che Giorno a Giorno  
 Giunger solea dov'hor non è chi Luca  
 Né perché volga il Ciel mai cange Notte, 9  
 Secolo oscuro e vil, quanto alto, e chiaro  
 Con seco andasti hor torni: e ben, ch'il Sole  
 Tuo Luca altrove, a te sol resta l'Ombra. 12  
     Caduto è il Tempio di bontade, et Ombra  
 Non è più d'Amistade, e spento il Giorno,  
 Che scorgea il passo a i buoni, ch'era il lor Sole 15  
 Miseri, e più non han chi guide o, Luca  
 O fido albergo, o, dolce Ospizio, o chiaro  
 Lume, hor chi pensò mai sì cruda Notte? 18

Smarriti, e ciechi in sì profonda Notte Ove più folta ogn'hor si chiude l'Ombra, Errarem' sempre il ver privi del chiaro	21
Specchio al dritto sentier di Notte, e Giorno: Giri al Ciel, tolga il Dì, rendalo, e Luca Mai non vedrem quaggiù nostr'almo Sole.	24
Almo ricetta di Virtute, e Sole Di cortese Pietà, che giorno, e Notte Oprasti onde tua fama eterna Luca:	27
Sol eri in terra il refrigerio, e l'Ombra Delle Muse, e dell'Arti: il Sole, e 'l Giorno Del viver nostro all'hor sì ricco, e chiaro.	30
Pianga la Terra quando ride il chiaro Ciel ch'or s'adorna d'un secondo Sole, Che spento quì lassù raccende il Giorno:	33
Securo omai, che Nube oscura, o, Notte Nol copra, o, veli; anzi ove Tempo od Ombra Loco non han beato, e sempre, Luca.	36
Poi ch'il buon LUCA, al Ciel, salìo, sì chiaro Seco fuor d'Ombra, o Sol d'ogn'altro Sole Cangiare ardo, atra Notte in chiaro Giorno.	39

### CCIII

Quante fiate, ai lasso, e 'n quanti modi M'hai tu ingannato ingrato Mondo, e finto, E quante a viva forza risospinto A provar le tue ingiurie, e le tue frodi?	4
Inganna hor gl'altri semplicetti, e godi Di me 'l passato ove tradito, e vinto Da te porto il Cor mesto, e 'l viso tinto Di vergogna, e di duol, tuoi premij, e lodi;	8
Che nel tempo a venir, quantunque breve; Non harai tu da me fede, né speme, Che se ben dubbie ogn'hor troppe ti diedi.	11
Faticar sempre al caldo, e alla neve Per render colto il perte steril seme E 'n sul far frutto poi lo svegli, e predi?	14

### CCIV

Il Mugnone, al Giordano

Fiume, che già verso il nativo Fonte Volgesti il corso, et ritornasti indietro Presago un dì, cangiar costume, e Scetro All'Oriente, et a Dio rigar la Fronte:	4
Mentre rinnovellar de' nostri l'onte Antichi Regi cerchi: e ch'io m'arretro Fai dal mio Seggio, e la magion di Pietro Bagno, e di Cocle il celebrato Ponte;	8
Nel tuo Tebro, e 'l Lazio nell'antica	

Toscana cangi: e 'l vincitor nel vinto,  
E 'n Quirino, ed Enea, Porsenna, et Turno. 11

Qual fia dunque Arno, e 'l suo gran Re? ch'io 'l dica?  
Sopra i più chiari, et di più gloria cinto:  
E minor del suo Dio, Giove, et Saturno. 14

### CCV

A M. Michelangelo Buonarroti

O stupor di Natura, Angelo eletto,  
Ch'havete al virtuoso il Buono arrotto,  
Né qual più sete, o Buono, o Saggio e noto  
Sendo in sapere, ed in Bontà perfetto. 4

Con puro Core, et con sincero affetto  
Fin da' primi anni miei vi feci voto  
Terrestre Dio, di me tutto, e devoto  
Vi consacrai la Mano, et l'intelletto. 8

Apelle, et Fidia, il gran Vitruvio, e quanti  
Fur chiari in Arte, esser vinti da voi  
Pregio di Febo e di Palla, sapea: 11

Ma fra gli altri in humiltà più santi  
Maggior vi prove ancor, vergogna ho poi,  
Che per più darve, in me più non si crea. 14

### CCVI

Al medesimo

Come l'alto Michele Angel, con forte  
Mano, e felice asserenando il Cielo  
Squarciò l'indegno, e tenebroso Velo,  
Che men chiara rendea l'Empirea Corte. 4

Tal voi di nome, e d'opre a noi per sorte  
Dato, scopriste il ver, cangiaste il pelo,  
E quel confuso, errante, e torto Stelo,  
Che n'avvolgea per vie lunghe, e distorte. 8

O nobil Alma, o Mente alta, ed o Mano  
Sovr'ogn'altra felice, a voi si debbe,  
Quanto han di buono, e bel gli studij nostri; 11

Chi fia, che merti, e che non tenti in vano  
Lodarvi? e chi tacere anco potrebbe  
Di così rari, e gloriosi Mostri? 14

### CCVII

Di M. Antonio de' Bardi

*Voi, che non men col vago e puro Stile,  
Che col Pennello, e coi Color facciate  
Cotanto indietro altrui Bronzin lasciate,  
Che primo si può dir, che v'è simile: 4*

*Io, ch'inerte fin quì, negletto, e Vile  
Dormito ho la miglior più fresca etate*

*Desto al suon delle rime vostre hornate,  
 Che rimbomban dall'India infino a Tile* 8  
*Bramo seguirne, e di null'altro cale*  
*Al Core in questo speco, ove Virtute*  
*Al fondo ghiace, e 'l vizio in cima siede.* 11  
*Dunque contentar lui, ch'altro non chiede*  
*Vi piaccia, e l'erto di gloria, e salute*  
*Sentier mostrargli, ove rado hoggi Huom sale.* 14

### **CCVIII**

Risposta

Grazia a sommo saver, d'Anima humile  
 V'aggiunse il Cielo, acciò ch'ogn'hor v'alziate  
 Onde fin de i minor l'opre honorate  
 Chiaro segno di Cor puro, e gentile. 4  
 Gite pur voi seguendo, e 'l giovanile  
 Vostr'alto ingegno, voi stesso avanzate  
 Che sol potete, e i gradi ove poggiate  
 Tant'altro anzi l'età ferma, e Senile. 8  
 A pena il soglio all'honorate scale  
 Prem'io, ch'un tempo in dura servitute  
 Cieco si torse a man sinistra il piede 11  
 Una voce, una mano, un lume diede  
 A voi gloria, a me vita onde devute  
 Son vostre lodi al sol VARCHI immortale. 14

### **CCIX**

Al Signor Arsiccio Intronato

Non siete voi, Signor, quel grande ARSICCIO,  
 Che con sì vaga, et disusata vena  
 Cantaste il Fato dell'afflitta Siena  
 Pur dianzi, a tal, ch'ancor mi raccapriccio? 4  
 E cui meglio era il cenere, e 'l ciliccio,  
 Che l'armi Galle usare, et della piena  
 Turba d'invidia; usa a turbar serena  
 Pace, per sua follia, sempre et capriccio? 8  
 Certo voi sete; et chi novella  
 Casta Romana, che col ferro aprìo  
 L'invitto Cor, potea d'ardere osare? 11  
 E chi di lei, ch'è sol fra noi quì Stella  
 Anzi pur Sole accenderia 'l desìo,  
 Se non voi degno amar luci sì chiare? 14

### **CCX**

Del Signor Arsiccio Risposta

*Io son certo BRONZIN, quel vostro ARSICCIO*  
*Per mia mala fortuna nato in Siena,*  
*Che sempre hebbi d'Amor la mente piena,*



*E di furor Poetico un capriccio.* 4  
*In odio hebbi gli Zoccoli, e 'l Ciliccio,*  
*Perché la giudicai di matti vena,*  
*E ricercando vita più serena*  
*Provato ho quel, ch'a dir mi raccapriccio.* 8  
*Alfin vi posso dar questa novella,*  
*Che tutto è burla appresso a quel desio,*  
*Che ci fa nobil Donna, e degna amare:* 11  
*Però non vi ammirate Signore s'io*  
*Ho posto tutto il Cor nella què Stella,*  
*Che tutte l'altre avanza al mondo chiare.* 14

### CCXI

*Del Signor Arsiccio Intronato*

*BRONZIN, se noi devian de i doni alteri,*  
*Che Dio ne infonde, render grazia uguali*  
*Voi sete sol nel numer de' mortali,*  
*Da chi maggiori udirle in Ciel si sperì:* 4  
*Dare al Signor, che degl'eterni, e veri*  
*Fregi di gloria degni, e trionfali*  
*Vi cinse, sì che mai nel mondo tali*  
*Ad altri diede, o sì perfetti, e 'nteri.* 8  
*O sia di quel, che dir si puote in verso,*  
*O finger col Pennello, e col colore,*  
*O nel bel conversar grato, e gentile:* 11  
*Io d'haver visto sol quant'alto, e terso*  
*Nel luno, e l'altro don sie 'l vostro stile*  
*Lodarò sempre Iddio con tutto il core.* 14

### CCXII

*Risposta*

*Nobil' ARSICCIO i lunghi assalti, et feri*  
*Di ria Fortuna, et suoi colpi mortali*  
*Troncaron sempre alle mie posse l'Ali,*  
*Perch'io pur ghiaggia, et del salir disperi:* 4  
*Beh ho caldo il desio pronto, et leggieri,*  
*Ma che mi val, se da' suoi aguti strali*  
*Sempre son colto? onde convien, ch'io cali,*  
*Qual'hor mi levo, et tal hoggi è qual hieri.* 8  
*Pur con voi rendo al Re dell'universo*  
*Grazie del buon voler, che di Valore*  
*Vago mi diede a schivo ogn'opra vile.* 11  
*Questo forse, lodate in me, che perso*  
*V'aggreva, et trar con vaga arte, et sottile*  
*Pur lo vorreste al sospirato Honore.* 14

### CCXIII

*Del Lasca sopra il ritratto di M. Filippo Peruzzi*

*BRONZIN, che col giudizio, e col Pennello  
Benigne havendo sì le Stelle, e l'Arte,  
Questo vil secol nostro a parte, a parte  
Rendete più d'ogn'altro illustre, e bello: 4  
Voi vivo, e vero l'Idol mio novello,  
In cui, tutt'ha sue grazie, il Cielo sparte,  
Effigiato havete, e con tal arte,  
Ch'ogniun s'ammira, e s'inchina a vedello: 8  
Quanto per voi si pregia la Pittura,  
Non invidiando i secoli passati  
Di lui si gloria, e vanta la Natura: 11  
Felici dunque voi, anzi beati;  
Che mentre sì bell'opra al Mondo dura,  
Sarete sempre mai chiari, e lodati. 14*

#### **CCXIV**

Risposta

Mentr'io LASCA gentil, meco favello  
Per le vostre alte rime, e vive carte  
Ogni tema, ogni duol da me si parte  
Del secondo morir, che primo appello: 4  
Che se mio no 'l potrà valor, né quello  
Angel nuovo imitar, ch'il cor vi parte  
L'eterno di voi inchiostro in ogni parte  
Chiaro pur mi farà viver con ello. 8  
E se ben hor m'assal doppia paura  
Pochi lodati merti veder troppo lodati,  
Ch'a me di gioia, a voi del dritto fura, 11  
Vivon gli scritti, e muoion l'opre, o, fati  
Proprizij, e di Simone alta ventura,  
Cui fur tai versi, o, veri, o, no cantati. 14

#### **CCXV**

In morte della s. donna Lucrezia Medici Duchessa di Ferrara

Chi fia, miseri noi, che ne console  
O pur n'ancida, in così gravi, e tanti  
Danni? o, dar possa a così doppij pianti  
Rime non già, ma pur troncue parole? 4  
L'alma due luci, oimè felici, e sole,  
Gl'alme due Soli, oimè sì chiari, Santi  
Sono spariti, e l'alte Glorie, e i vanti,  
E lo sperar di lor divina Prole. 8  
Poco t'era, o ria Morte il primo Germe  
Il più bel Fiore, anzi l'aprir del Giorno,  
Havere scelto, e scolorato, e spento? 11  
Che l'altro ancor mentre sì chiaro, e adorno  
Rendea 'l gran Pò troncasti? ahi spemi inferme,  
Ahi viver cieco, e solo ombra, e spavento. 14

## CCXVI

Sopra la S. medesima

Nuova Angioletta, che, l'humano scarco  
Leggiadro Velo, al tuo celeste Albergo  
Volasti lieta, noi smarriti a tergo  
Laciando in doglia, e con sì grave incarco, 4  
Poi, ch'in breve hora il Ciel di largo in parco  
S'è volto, el caro Don rapito, aspergo  
D'amaro pianto il Sen, ma più il sommergo  
Nel duol, di doppia, e giusta tema carco, 8  
Che Bellezza, Honestate, e Cortesia  
Chiario Sangue, Alma saggia, altero Ingegno  
Veggendo, e 'n somma, ogni ben nostro, e speme. 11  
Che teco venne, esser fuggito via  
Così repente, è chiaro orribil segno  
Di quel, che, di te privo, il Mondo teme. 14

## CCXVII

A m. Laura Battiferra delli Ammannati  
In Morte della s. Lisabetta della Rovere Marchesa di Massa

Chi pianger più di me dee, sacra, ed alma  
Fronda, pregio dei Buon di me desio?  
Se l'aurea Pianta, ha tal percossa, ond'io  
Colsi già Frutti, e mi fu Lauro, e Palma? 4  
Ben udiv'io lodar la nobil Alma,  
C'hor fatta è degna udir lodarsi a Dio  
D'ogni eccellenza, onde n'ardea 'l cor mio  
Pien di stupor sotto certese salma. 8  
Ma poi, ch'io so, che del secondo Giove,  
Che 'mpera, e regge il bel Metauro suora  
Fosse, d'ambo due noi refugio, e speme, 11  
Sue meraviglie più non mi son nuove  
Ben cresce il Foco, e doppio duol m'accora  
Di voi, di me, col nostro Duce insieme. 14

## CCXVIII

Sopra la S. Medesima

Candidi, eletti, e fortunati Sassi,  
Che le memorie altrui render solete  
Scevre per lunga Età dal curvo Lete,  
Che par sì lento, e vola a sì gran passi 4  
L'elitta, e più, ch'il Sol lucente, ah! lassi  
Negletti, e ciechi noi, che l'alme, e liete  
Luci in Ciel gira, e voi col Mondo havete  
Persa, ond'in tutto amaro pianto fassi. 8  
Non qual solete voi, ch'al fin trapassa,  
Loda prestar, perché Man dotta, e rara  
Di voi forme Colosso, Arco, o, Colonna 11

Ma di gloria immortal Carrara, e Massa  
V'illustra, e tanto sol, perché si chiara  
Donna, hora il Cielo, e vi fu in terra Donna. 14

SONETTI IN MORTE DI MESSER... PADRE DI M. LAURA BATTIFERRA DELLI AMMANNATI

**CCXIX**

A M. Laura Battiferra degl' Ammannati

Quanto men del mortal più del eterno  
Havete, o, Donna a cui non è simile  
Men grave esser vi dee s'Alma gentile  
Lieta sen vole ov'aggia il Tempo a scherno 4  
E ch'altro è morir qui, che sempiterno  
Viver nel Cielo? e 'n chiaro, e dolce Aprile  
Sciolti dalla prigion terrena, e vile,  
Cangiar quest'aspro, amaro, e scuro Verno? 8  
Dunque al terrestre, omai, paterno Velo  
Chiario per se ne men per voi quel pianto  
Baste, che tal fin quì dato gl' havete 11  
E date all'Alma, che beata in Cielo  
Gode, di gioia, e di pace altrettanto  
Tornando a voi donde partita sete. 14

Il Bronzin Pittore

**CCXX**

A M. Benedetto Varchi

Sacro DAMON, s'alla tua Fiamma terna  
C'honestate, e valor rendea sì chiara,  
Nuovo, e subito schermo non ripara,  
Dall'humido Austro, onde s'oscura, e alterna, 4  
Tosto fia spenta, che per grave interna  
Doglia, negl'occhi, ov'ogni ben s'impara,  
Ch'Amor l'accese, appena tiensi, avara  
Fatta seguir nel Ciel l'alma paterna. 8  
Che fia di te? che fia di noi? del Mondo  
Che fia s'al Ciel sen vola? e freddo, e scuro  
Torna, né fia, che più l'allume, o, scalde? 11  
Opra saggio DAMON tornar giocondo  
Sì fero assalto, e 'l duolo acerbo, e duro  
Con dolci preghi, e ragion vive, e salde. 14

Il Bronzino Pittore

**CCXXI**

*Al Bronzin Pittore Risposta*

*Lasso chi fia, che dal terren discerna  
L'onde in me CRISER mio, poi ch'empia amara*

*Morte l'Alma n'ha tolta altera, e rara,*  
*Ch'al Mondo diè, chi con i duo m'eterna?* 4  
*Non ha tanti sospir la valle inferna*  
*Né tali alle triste Alme ogn'hor prepara*  
*Pianti, che senza tempo escono a gara*  
*Il fier Cocito, e la palude averna,* 8  
*Quali, e quanti vers'io, da che 'l secondo*  
*Allo terzo mio ben, ch'ogni aspro, e duro*  
*M'addolce, e rompe, e fa mie voglie balde* 11  
*Ogni lieto ha perduto ogni giocondo*  
*Col suo caro consorte, or se non curo*  
*Me, come fia, che altrui piaghe io salde?* 14

*M. Benedetto Varchi*

### **CCXXII**

A M. Piero della Stufa

Fedele ALCON come mirar vivendo  
 Potesti, e ch'io mirando anco vivessi?  
 Pianger quegl'occhi, ohimè, quegli occhi stessi  
 Che fan, che teco a ben oprar m'accendo? 4  
 E come il lamentar dolce, ch'aprendo  
 Iva l'interno duolo, e i caldi, e spessi  
 Sospiri, e gl'alti, e bei concetti espressi  
 D'Honestate, e pietà vivesti udendo? 8  
 E chi sarà di così giusti pianti  
 Turbar le Fonti stato ardito? e 'l passo  
 Frenar dei saggi, e sì caldi lamenti? 11  
 Partimmi, che sentìa freddi, e tremanti  
 Fuggir gli spirti, e farmi immobil Sasso,  
 Né poi sentij se non doglia, e tormenti. 14

Il Bronzino Pittore

### **CCXXIII**

Io vidi, o sempre a me sacro, e funesto  
 Giorno, il Sol di bellezza, e d'honestate  
 Chiaro in vista apparir, ma di pietate  
 Per l'altrui doglia il sen turbato, e mesto: 4  
 E sotto vago, e dolce aspetto honesto  
 Non pur le pene sue tener celate  
 Ma torle ad altri, e 'n se soavi, e grate  
 Accorle, e fuor mostrar lieto, e modesto, 8  
 E nel dolor, ch'addoppio il cor pungea  
 Parole udij da confortar non pure  
 Le perdute Alme, ma beate farle. 11  
 O santo Cibo onde tal si recrea  
 Ch'il patir giova: e non vid'io le dure  
 Piaghe sanarsi? e quasi desiarle? 14

Il Bronzino Pittore

**CCXIV**

A M. Benedetto Varchi

Dove, o, chiaro DAMON, t'ascondi? e quanto  
Di te stesso, e d'altrui parrai nimico?  
L'ultima Fiamma, anzi la prima, dico  
Dell'altre due, che celebrata hai tanto, 4  
Mentre, che 'l suo dolor t'addoglia, il pianto  
Spegne, e tu sordo, e sol di Morte amico  
Quasi nuovo Peneo nell'uopo antico  
Di sua Figlia aitar, ti cangi in pianto. 8  
Folle, o, che parlo, io 'l pur dirò, se credi  
Per non veder di lei sì duro scempio,  
Morirti in prima, e ch'ella in Ciel ti segua. 11  
Soccorri tosto acciò, che per essempro  
Di miseria non resti, e 'ndarno i piedi  
Cerchin gran tempo il ben, c'hor si dilegua. 14

Il Bronzino Pittore

**CCXXV**

Sopra il Perseo di M. Benvenuto Cellini

Giovin alter, ch'a Giove in aura pioggia  
Ti veggio nato, alteramente ir puoi,  
E più per gl'alti, e gloriosi tuoi  
Gesti, a cui fama altrui pari non poggia. 4  
Ma ben pari, o maggior fama s'appoggia  
A le tue glorie, hor che rinato a noi  
Per così dotta man ti scorgi, e poi  
Sovra tal riva, e 'ncosì ricca loggia: 8  
Più, che mai vivo, e se tal fosti in terra  
Uopo non t'era d'altrui scudo, od ali  
Tal con grazia, e beltà valor dimostri: 11  
Ma deh ricopri il vago, a gl'occhi nostri,  
Volto di lei, che già ne 'mpetra, e serra  
Se non chi fuggirà sì dolci mali! 14

**CCXXVI**

Tosto, che l'empio, et nuovo assalto scorsi  
E l'adultera torma in campo apparse  
Conobbi al vero, e alla bontade scarse  
Tutte difese, en darno al vizio opporsi: 4  
Ben cercai di ritrarmi al Monte, et corsi  
Dov'io credetti il Sol chiaro levarse  
Ma Fossati, et Catene attraversarse  
Vidi, e 'l lume del Ciel ratto riporsi. 8

Lasso il bel Poggio iniqua man contende  
 Dunque? e 'l vivo Splendor folta cerconda  
 Schiera di Nubi, hor chi più ne difende? 11  
 Cade il ver senza aita, e vile immonda  
 Frode d'alta honestà triomfa, intende  
 Questo il mio Sol non già, che 'l cuopre l'onda. 14

### CCXXVII

A M. Benedetto Varchi a Orvieto

Varchi, che quasi chiara Fiamma, e viva  
 Poi, ch'ha più volte, in van, tentato il greve  
 E duro al Ciel levar! leggiadra, e schiva  
 Sen vola al proprio sito, e pura, e leve: 4  
 Cercaste hor poggio, hor valle, hor fiume, hor riva  
 D'amore acceso, al ver per cammin breve  
 D'alzarne, ahi lassi, et quanto invan! Che priva  
 Alma di grazia, vuol quel, che men deve. 8  
 Hor lieve, et puro appiè del sacro Alloro  
 Sì ben colto da voi vi siete assiso  
 Fin vostro in terra, et scala al Paradiso: 11  
 O leggiadr'arti, una penna, un bel Viso  
 Schivi del Volgo, oprar, ch'ei sia di loro  
 Qui doppia gloria, e 'n Ciel doppio tesoro. 14

### CCXXVIII

Al medesimo

La saetta d'Amor non privilegia,  
 Ch'ove più fer più ama, il santo Alloro  
 Sebben quella del Re del sesto coro,  
 Ch'oggi sì la gradisce adorna, et fregia: 4  
 E quell'Alma gentil, che sì l'appregia,  
 E vede acceso il suo nobil tesoro  
 Vie più s'infiamma, ond'un medesimo d'Oro  
 Strale, ambe punge, et quasi ogn'altro spregia. 8  
 Felici amanti, a cui sì casto amore  
 Da, che seggiendo, ogn'hor possono in sieme  
 Rinfrescar, et sanar l'antico ardore: 11  
 Alme luci et a l'un, voi foste il seme  
 Di mie Virtuti, et voi del mio Valore  
 Dir l'altro, che di Giove ira non teme. 14

### CCXXIX

Di m. Gherardo Spina

*Bronzino il vago, e fuggitivo Piede,  
 Che qui tanti formò di grazie pieni  
 Alti Parnasi, et humidi Ippocreni,  
 Oimè, ch'a rallegrarne anco non riede. 4  
 Mira quella, ch'in Ciel nuova si vede*

*Luce, ch'a Cinthia par, ch'il lume affreni,  
Lasso sarebbon mai gl'occhi sereni  
Fatti celesti, et luminose prede?* 8  
*Se d'Ariadna haver può la corona  
Spazio sì degno, et la chioma gradita  
Di Berenice, e 'l Capo di Gorgona.* 11  
*Ben giusta tema a sospettar m'invita  
Sì glorioso fin d'Alma, che dona  
Con divin canto a questo secol vita.* 14

### **CCXXX**

Risposta

Quel Sol, ch'addoppio, omai, mi sana, et fiede,  
Soave SPINA, ond'io gl'occhi assereni,  
Notte, e dì, ch'a noi tosto Amor rimeni  
Il Cor languendo, e sempre indarno, chiede. 4  
 Se ben con quei dell'Alma afferma, e crede  
Non men vederlo, che co' miei terreni,  
La cui Virtute ogn'hor feo stanchi, e leni  
Vicini al suo splendor, ch'ogn'altro eccede. 8  
 Non già, qual tema in voi nuova cagiona  
In me Stella nel Ciel chiara apparita,  
Ch'un tal rumor così basso non suona. 11  
 Né si poca apparer, Gloria infinita  
Puote, a cui poco fora, Iperiona  
Doppiarsi Prole in Cielo, al Ciel salita. 14

### **CCXXXI**

*Di M. Antonio de' Bardi*

*BRONZIN, che non contento al primo honore  
C'havete da' Colori, et dal Pennello...  
(solo due versi)*

### **CCXXXII**

Risposta

S'ogn'altro lume avanza il primo albore  
Alma gentil, del vostro Sol novello,  
Che farà sorto? e che poi giunto ov'ello  
Sarà nel colmo del suo vivo ardore? 4  
 Certo se mai, dal tenebroso orrore  
Per calda luce, o per divino appello,  
Dee ritornare al Mondo, il vero, e 'l bello  
Sper'io dal frutto di sì nobil Fiore. 8  
 Prendeste a tempo il faticoso, et caro  
Erto sentiero, al fin di gioia pieno  
Uve fian l'Orme vostre, o, rare, o sole. 11  
 A voi la Fronte vera gloria, e 'l seno  
Orneran veri mertì: io come suole



Chi a ragion teme a non pregiarmi inparo.

14

NELLA MORTE DEL ILLUSTRISSIMO ET REVERENDISSIMO CARDINALE GIOVANNI DE' MEDICI ET  
DEL SIGNOR DON GRAZIA ET DELL'ECCELLENTISSIMA SIGNORA LEONORA DUCHESSA DI  
FIORENZA, ET SIENA

### CCXXXIII

*Di M. Benedetto Varchi*

*Esser morto più tosto, che guarito  
Da sì lungo, et sì reo languor vorrete  
Cortese BRONZIN mio, quando saprete,  
Che 'l gran GIOVANNI fu da noi partito. 4  
E che poco di poi l'ebbe seguito  
Il bello, et buon GRAZIA; ma che piangete  
Sì forte, lasso? e ancora non sapete  
Ch' il terzo Sole è spento, anzi sparito! 8  
Che la Donna Real, pria, che segnato  
Le fusse il giorno suo; volle partire  
Lasciando il Mondo tristo, e sconcolato. 11  
E 'l gran Consorte suo rotto, e piagato  
Da tai tre colpi, senza sdegni, et ire  
Non hebbe pur né 'l volto ancor cangiato. 14*

### CCXXXIV

Risposta

Gran ventura havev'io se tanto ardito  
Era, o buon Varchi mio, chi troppa sete  
Hebbe del mio guarir, c'hor non vedrete  
Se non Febbre immortal, duolo infinito, 4  
Che il caso horrendo, et mai più non udito,  
Che tanto pianto, et celebrato havete,  
M'avesse porto, et non come saprete  
Poi d'ogni speme di morire uscito, 8  
Quand'io mi vidi sì la Morte allato,  
Ch'io potea ben dei tre colpi morire  
All'hor, ch'assai mi fora un solo stato. 11  
Cruda pietade, et quando più beato  
Potev'io mai l'alto cammin salire  
Da tai Vestigia, et sì sante segnato? 14

### CCXXXV

Lasso quand'io pensai tornato in Vita  
Vedermi da languor sì grave, et forte  
Et, liete inparte, le mie nuove, et corte  
Hore condurmi a men dura partita; 4  
Ecco fera novella, anzi ferita  
Di tre Morti m'ancide, et quella morte,

Ch'io schivai dianzi, ahi mia pessima sorte  
 Mi fa bramare, hor sì da me fuggita. 8  
 Dunque le Stelle non mortali? e 'l Sole  
 Morte anco spegne? e i più cari tesori  
 Ch'altri ne dona, sì repente fura? 11  
 A che la Terra, et di Rose, et Viole  
 S'horna? e 'l Ciel gira i suoi chiari Splendori  
 Poi, che 'nvano opra, et seco Arte et Natura? 14

#### CCXXXVI

Iniquissimo Fato, il crudo Noto,  
 Che sommerger credea l'ardito Scoglio  
 Poi, che 'n lui spende in van, l'ira, et l'orgoglio  
 Vinto pur cede al fin, di speme voto: 4  
 Ben mentre solver pensa il fero Voto  
 Tempesta il Mare, et con grave cordoglio  
 I legni affonda, et tale, ond'io mi doglio  
 A noi incontra, et a te, che pugni a voto. 8  
 Mentre Cerchi atterrar l'altera Mente,  
 Che 'n Dio sta ferma, et di Mondo, o Fortuna  
 Non teme ingiuria, o di tue forze assalto: 11  
 Cedi omai, cedi, et dell'afflitta Gente  
 T'incresca a torto depredata, et bruna  
 Ch'è frale, et vinta, et non ha il cor tant'alto. 14

#### CCXXXVII

Poi, che del Sacro, eletto amato Figlio  
 Anzi dal cor, dalla sua stessa vita,  
 Il gran Parente l'Alma a Dio salita,  
 Scorse, et giacer, come troncato Giglio, 4  
 E poi, ch'all'altro, onde Grazia, et consiglio  
 Tutto il Mondo attendea dal Ciel rapita  
 Vide, e restar qual Rosa scolorita,  
 Ch'appena aperta colse avido artiglio, 8  
 Ed ancor poi, ch' ohimè, l'alma Consorte  
 Spenta cadersi, quasi fertil Palma  
 Da due colpi mortali, et scorse, et vide, 11  
 Volto a Dio disse, o Santo Animo, et forte,  
 Tuo lo Stato, tuoi i Figli, et tua quest'Alma,  
 Né cangiar d'aria, o di color si vide. 14

#### CCXXXVIII

Spezza l'instabil Ruota, o calvo Nume  
 Et spegni alato Dio le fiamme, e 'l gielo  
 Estingui, et ferma, omai, tuoi lumi, o Cielo,  
 Et cangia Atropo fera armi, et costume, 4  
 Oggi un huom sol mortal, quanto presume  
 Di voi 'l Regno, il desio la Luce, et 'l Telo  
 Vince; et può quel, che né 'n Terra, né 'n Cielo

S'udì già mai poi, che furo ombra, et Lume. 8  
 Che ti val Cieca, haver gli Stati in sorte?  
 E a te Fanciullo i Dei vinti? e a voi Stelle  
 Il Fato? e Parca, in man, l'ultimo rio? 11  
 Quel, ch'huom non fece, o alcun passato Dio  
 Face il gran COSMO, ch'ogni vanto eccelle  
 Vinto Fortuna, Amor, Destino, et Morte. 14

### CCXXXIX

O del più bello, et più nobile, et santo  
 Angel più, che mortal, se ben da humile  
 Dipinta Mano, Imagine gentile,  
 Che sì tosto ogni gioia ha volta in pianto, 4  
 Come fia mai, ch'al mio Signor cui tanto  
 Caldo sacrai i color l'Arte, et lo stile  
 Ti porga? hor troppo al ver, forse, simile,  
 Ch'io tenea poco, et Dio non mè ne vanto; 8  
 Né mi spavente rinnovarli il duolo  
 Del tuo stinto Esemplare, et del buon Frate  
 Morto, et della sua spenta alma Consorte? 11  
 Nol farò, dunque, ancor ch'io sappia solo  
 Egli haver tanto al Ciel, l'Alì innalzate,  
 Che quì nol cangia, o buona, o trista sorte.

### CCXL

Che giova haver, quant'have il Mondo in mano  
 Di buon, di bel, di ricco, et di beato  
 A sdegno? havendol poi nel fin trovato  
 Sempre turpe, infedel, mendico, et vano? 4  
 Io, che da tutto lui solingo, et strano  
 Mi son più volte fatto, et ritirato,  
 Pur m'era, folle, a crederli tornato  
 Quand'era cortesia l'esser villano; 8  
 Che mi pareva veder la Terra, e 'l Mare  
 Col gran GIOVANNI, e 'l non minor GRAZIA  
 Empier di Fede, et d'honore, et di pace, 11  
 Quand'ecco ambi sparir, non che passare,  
 Et per più danno ancor la casta, et pia  
 Lor Genitrice, ahi Mondo empio, et fallace. 14

### CCXLI

Svegliane, omai, da questo sonno vano  
 Celeste Tromba, et di speranza, et tema  
 Folle ne sgombra; ond'ogn'hor cresce, et scema  
 Nostro cieco desir fallace, e insano: 4  
 Dianzi haver tutto il Cielo, e 'l Mondo in mano  
 Sognammo, stolti, hora in miseria estrema  
 Esser ne par: cotal s'avvampa, et trema

Quasi in un punto, et tutto, ahi lassi, invano. 8  
 Dianzi gl'Angeli in terra esser ne parve  
 In vece di GIOVANNI, et di GRAZIA,  
 Et la casta Giunon di LEONORA. 11  
 Hor come vani spettri, et finte larve  
 Spariti, et ch'ogni lieto in dolor sia  
 Ne par converso: et questo è sogno ancora. 14

### CCXLII

Non eravate voi fra i nostri nuovi  
 Spirti, angeliche, elette, et ben nate Alme  
 Da collocar, se non come le Palme  
 Tra gl'Aconiti, et gl'intricati Rovi: 4  
 Ch' il Cielo accorto, ch'a sol farme giovi  
 Superbi il bene, et le seconde calme  
 Cel mostra sì ma nell'avare palme  
 Subito il chiude, et non vuol c'Huomo il trovi. 8  
 Poco più, che fra noi celesti lumi  
 Splendevate hor d'invidia hor d'alterezza  
 Eravam pieni, et d'ingrati costumi: 11  
 Piangesi il ben fuggito, et poi si sprezza  
 Tosto, ch'ei torna; et par, ch'ai Sacri Numi  
 Molto più n'alze il duol, che l'allegrezza. 14

### CCXLIII

Quand'io penso fra me, c'hogn'hora il penso  
 Anzi ogni punto, all'alto humile aspetto  
 Del casto, et saggio, et sacro Giovinetto  
 Cui devea Terra, et Ciel, tributo, et censo; 4  
 Indi all'Ingegno, al suo valore immenso  
 Al bel discorso, all'alta mente al Petto  
 D'ogni Virtù, d'ogni Bontà perfetto  
 Et di miglior desio ferito, e accenso, 8  
 Et quale il Mondo seco, et qual senz'esso  
 Fora: et chiuso con ello il Paradiso  
 Veggio, et l'Inferno eternamente aperto; 11  
 Divengo un Marmo, in preda all'onde, et spesso  
 In dubbio sto, se fu vana ombra, o certo  
 Il ben, ch'io vidi, o son da me diviso. 14

### CCXLIV

Et perché io più m'impetre e 'l cor condenso  
 Per gl'occhi versi, eterno Rio, l'eletto  
 Frate, nuovo Giason, puro Angioletto,  
 Volato è seco a seguitarlo intenso: 4  
 Quello ond' il gran Tirren, da tante offenso  
 Voraci Foche, et depredato, e infetto  
 Sperava aita, e 'n cui tutte ricetta

L'Armi, et le Muse havien di par consenso. 8  
 Hor l'empio Scita incoronato il messo  
 D'Oliva attende, et già rapir gl'è avviso  
 Quanto gl'ha il caso horrendo nostro offerto: 11  
 Pietà Signore, omai, se ben l'eccesso  
 Nostro il contende, et baste al nostro merto  
 Quant'hor ne 'mpetra il cor ne riga il Viso. 14

#### CCXLV

Ed è pur vero? hor questo è il ricompenso  
 De i nostri danni? o vil Mondo, e negletto  
 Ben sei tu in ira al Ciel, ben sei in dispetto  
 Né men t'offende la ragion, che 'l senso. 4  
 Ove mi volgo? Ove' il dolor dispenso,  
 Che sì m'ingombra? Anzi, che nuovo aspetto  
 Colpo a morir? ben è felice detto  
 Chi nato appena, ottien l'Urna, et l'Incenso. 8  
 Dunque più non mi fia veder permesso,  
 Quella, ov'ogni bellezza et bontà miso  
 Era da Dio, per lunga prova esperto? 11  
 L'alma LEONORA, ohimè! cui di me stesso  
 Havea 'l miglior di me per sempre offerto,  
 Et non son prima; o almen con seco occiso? 14

NELL'INFERMITÀ DELL'ILLUSTRISSIMO ET ECCELLENTISSIMO SIGNORE IL SIGNOR DUCA DI  
 FIRENZA E SIENA

#### CCXLVI

Del Bronzino Pittore

Lasso, che 'l mio buon Duce infermo Languie  
 E può tanta bontà tanto valore  
 Per altrui forza, o, pur per nostro errore  
 Noiar, qual nudo piè non pensato Angue? 4  
 Deh' fusse buon lo Spirto, e tutto il sangue  
 D'ogni mia vena, e s'altro è in me migliore  
 Come lieto, a guarirne il mio Signore  
 Darei, sì dentro oppresso e fuori esangue. 8  
 Deh, Bontà somma, e deh Valore immenso  
 Non è questo il tuo Figlio? sì di mente  
 E d'opre a te simil, ch'empio duol serra? 11  
 COSMO è questo, che pate, ohimè l'intenso  
 Duol seda, e non, tutte virtù spente,  
 Ogni errore e timor rinasca interra. 14

#### CCXLVII

All'Illustrissimo et Eccellentissimo Principe di Fiorenza e Siena

Vita del toscano honor, pietoso Figlio

Di quel Signor, che 'n terra par non have:  
 Gravissima al cor vostro, esser la grave  
 Ben dee sua doglia, e 'l non picciol periglio, 4  
 Ma non però da quell'alto consiglio,  
 Ch'altro, che 'l vizio, e la viltà non pave,  
 Tem'io, tal sete, dilungarvi, e grave  
 Vedervi meno il cor, la lingua, e 'l ciglio. 8  
 Diede al gran COSMO, DIO, che 'n breve spero  
 Come bramate, ed ogni Buon con voi,  
 Libero darci, e poi viver lunghi anni, 11  
 Quante mai grazie ai più dilette suoi,  
 Dunque, o, senza Speme, e del suo giusto Impero  
 Non le scemi il duol vostro, e i comun danni. 14

### CCXLVIII

Canzone

Quanti già furo, ahi lasso,  
 Che da nemica sorte  
 Offesi, esser credean miseri in tutto,  
 Aspettando di Morte  
 Ogn'hor l'ultimo passo, 5  
 Né trovarsi altro schermo a tanto lutto,  
 Che senza il volto asciutto  
 Ancor dal pianto amaro,  
 Hebber tali spaventanti  
 Nuovi, che que' tormenti 10  
 Primi, men forti, e gravi esser provarò!  
 E con più fera doglia,  
 Ch'è non ancide il duol perché altri voglia.

Quando, che ancor me trema  
 Fera memoria, l'Alma 15  
 Cadde di Cielo il Sol cadder le Stelle  
 Chi di sì grave salma,  
 Cader non hebbe tema  
 O non pensò di duol perir con elle?  
 Hor queste pene, e quelle 20  
 Di tanto ardire e forza,  
 Piaghe ingiuste, e mortali  
 Il mal di tutti i mali,  
 Adombra e cuopre, e d'obliar ne sforza  
 E par che 'l Ciel minacci 25  
 Cosa, ch'a pur pensar, l'Anima scacci.

Cadder le Stelle, e 'l Sole  
 Del nostro Cielo, e rio  
 Tanto ne fu, che 'l sostenemmo appena,  
 Ma hora il primo Dio 30  
 Di quel par, che ne 'nvole  
 Mortal travaglio, e 'ntollerabil pena:

E già di vena, in vena  
Al cor gli passa l'empia. 35  
Deh pietà, prima, ch'ella  
Il real crine svella  
E resti d'ogni ben la Terra scempia,  
E ne convegna, privi  
Di lui, restare in mille Morti, vivi.

Deh, ch'allei preghi indarno, 40  
Sarïen, dura, e superba  
Più da poi, che 'l tuo Figlio ancise, o Giove;  
Vietale il passo, e serba  
Non pur dell'Arbia, e d'Arno  
L'honore, e 'l pregio, ma d'ogn'altro dove: 45  
E se ti mosse, o, move,  
Anzi da te fu mosso,  
Per esaudirlo poi,  
Prego mortale, a noi  
Ti piega: e sana il colpo ov'ha percosso 50  
Il non già primo strale,  
E l'arco stendi a cui non d'altri cale.

Non è questo l'esempio  
Di giustizia, e di fede,  
Che per alzarne a te da te ci venne? 55  
Ov'ha la prima sede  
Pietade, e 'l primo Tempio  
Altrove? e chi del Ben più cura tenne?  
Chi la virtù sostenne,  
Ch'era caduta, e 'l vizio 60  
Con tanto senno oppresse  
Quanto egli? e chi rimesse  
La pace in terra, e 'l suo nimico Ospizio  
Chiuse? e fra quanto piglia  
Del Sol quaggiù quant'ei t'ama, e simiglia? 65

Dunque, o Signor, se forse  
Non erro a dir, dov'eri,  
O come hor gl'occhi in altra parte giri?  
All'hor quando sì feri 70  
Assalti, a tanti porse  
L'empia al tuo COSMO, e porge? ahi tu pur miri  
Il tutto, hor se desiri  
Che virtù pera, e 'nsieme  
Ogni hornamento, e luce  
A che sì fido Duce 75  
Ne desti in prima, e non fur l'hore estreme  
Del Mondo anzi che tolto  
Ne fosse? e 'n danno, ogn'util nostro volto?

Ma, che mi fa il tormento

Polver, ombra, e vil Verme 80  
 Palar' a te del tutto ordine, e guida?  
 Scusa, o, Signor, l'inferme  
 Posse, e con grato evento  
 Degna sottrarme a sì dogliose strida:  
 Hor chi tanto si fida 85  
 Nel suo valor, che creda  
 Poder soffrir già mai  
 Degl'infiniti guai  
 Un sol, s'a Morte va sì ricca preda?  
 E duro fia del Bene 90  
 Fidarsi più Signor, che dal Ciel viene.

Ma se pietade ancora,  
 Com'io so, teco vive  
 Splendida hor tutta in noi Signor cortese.  
 Vedi piangere le rive 95  
 Toscane e d'ora in hora  
 Ogni vicino, ogni lontan paese,  
 Non è chiusa, o, palese  
 Contrada, o Selva, o Monte,  
 Che non consumi il pianto, 100  
 Né chioma, o volto tanto  
 Caro, che scampi omai gl'oltraggi, e l'onte  
 Vaghi di morte innanzi,  
 Ch'al minacciato mal viver gl'avanzi.

Chi 'l suo Popol, sincero 105  
 Pasceria più, che spande  
 Tante a te preci? e con pietà simile?  
 E chi di senno grande  
 Al pargoletto, Piero  
 E al sacro Ernando sarìa guida, e stile? 110  
 Del buon Principe site  
 Voce mia, ch'al pensiero  
 Pur, fugge l'Alma, e temo  
 Sebben d'alto, e Supremo  
 Sia core invitto, e d'ogni loda intero, 115  
 Che ancor sicura Pianta  
 Crolla, ohimè, vento rio, se non ischianta.

Ma ecco, ecco dal Ciel grazia divina,  
 Ch'ai nostri preghi scende  
 E 'l Signor nostro e noi salva e difende. 120

Il Fine

## CCXLIX

Queste a te pure Agnelle, e vaghi Tori,  
 Cui Bifolco od Amor giogo non pose



Questi Jacinti e Croci, e queste Rose, Arabi Incensi, e cari almi liquori,	4
Il pio d'Ameto Giglio, e la sua Flori Porgan devoti, e le campagne herbose Le selve, e i monti, e le fontane ascose Quanti han più ricchi, e più leggiadri honori;	8
Figlio di Giove luminoso: poi Ch' i sughi, e l'herbe oprasti, e non invano Mostrando com'ascolti, e quanto puoi:	11
Cantò il lieto Arno, che rivide sano Il suo bun Re, né pur gioiro i suoi, Ma qualunque altro Rivo ermo, e lontano.	14

Il Bronzino medesimo

### CCL

Al Signor Benedetto Varchi nella morte di Michelangelo Buonarroti

Ben a voi solo, il primo Honore e solo Com'a primo, e ben sol, Varchi, conviensi Cantar piangendo, in nuovo stile, e sensi Non mai più intesi, in nuova gioia, e duolo:	4
Vostr'alto ingegno, a così alto volo La vista, e l'ali ha pronte, altri nol pensi, Savere immenso, aprir meriti immensi Deve, e con essi andar di pari a volo:	8
Ma qual prima lodar potrete voi Senza l'altre ingiuriar, sendo in lui tante, E sì pari virtù perfette, e prime?	11
E con che voci, a i da voi tanti Eroi Già celebrati lo porrete avante, Che 'l sermon nostro, ohimè, non vil s'estime?	14

Il Bronzino Pittore

### CCLI

Hor che voi siete, o mio Signore, andato A riveder la Pietra, che ben oggi Si può dir santa al suo Signore allato	3
Vi scorge il mio pensiero hora in sù i Poggi A mirar l'Onde salse, hor nelle cave Dove l'Oro, e l'Argento, par ch'alloggi.	6
Tal'ora al dolce mormorio soave Vi contempla d'un Rio soave, e chiaro Atto a scacciare ogn'aspra cura, e grave	9
Ond'io, che mi sto qua del tempo avaro, Perch'ei non passi, a mio potere, invano, E mi sia poi cagion di lungo amaro:	12
Cerco così, com'io ne son lontano Con queste voci mie, con queste carte	

Baciar al men la vostra santa Mano.	15
Sperando ancor, ch'assiso in qualche parte	
Non per ozio fuggir, ch'in Cor tant'alto	
La cieca Nebbia sua non può haver parte,	18
Ma per tornare al glorioso assalto	
Più fresco de i pensier del largo Impero,	
Ch'arian forza disfare, un Cor di smalto;	21
Darete, o che m'inganno, e troppo spero,	
Con l'alme luci, e sacre voci ancora	
Fors'a queste mie rime il spirito vero;	24
Vedrete in queste un Servo, che v'adora,	
Et porge preghi alle beate piante;	
Ch'ogni buon segue, e reverisce, e honora.	27
Queste non ardiran le tali, e tante	
Virtù vostre cantar, ch'omai le sanno	
L'Austro, e l'Orse, il Ponente, e 'l Levante.	30
Né come dopo grave, e lungo affanno,	
Ch'avea sofferto il bel fiorito Nido,	
E per altrui ignoranza, e per inganno:	33
Salito, credo, al Ciel de' Buoni il grido	
S'impetrasse lassù, ch'a noi scendesse	
Medico, al nostro mal, sì saggio, e fido.	36
Né con quanta Virtù l'acerbe, e spesse	
Ferite alla sua Flora medicando	
Più, che mai bella, e sana la rendesse.	39
Né manco andrò di voi Signor cantando	
L'Honestà, la Iustizia, e la Pietade,	
Ch'eran già tutte, ohimè, del tutto inbando	41
La continenzia invitta, e la Bontade	
L'amor de' buoni, e la compassione	
Dei rei, ch'ignorán le sante pedate.	45
Come le sacre leggi, e l'opre buone	
Tenete salde, o come in vostra Corte	
S'osservan pria, che per l'altre Persone.	48
Onde non più il possente, il ricco, o, 'l forte	
L'humile opprime, il vile, o 'l Poverello	
Per colpa sol della non pari sorte.	51
Né più son tolti a questo Cive e a quello	
Gli Honor debiti a lui, ch'il Sangue, e 'l Senno	
Gli diede, e chiaro, o reverendo fello.	54
Né pur mi tacerò, ma non accenno	
L'ardente carità, ch'il Cor v'incende,	
Pur ch'il bisogno altrui vi faccia cenno	57
Ma pe dirne, o tacer non meno splende	
Il Sol, né più, così di voi buon Duce	
Il valor, che per tutto, omai, risplende.	60
Questa v'ha il fianco aperto, e questa sdruce	
Qual nuovo Pellican l'acceso Core,	
E per esempio in terra vi conduce:	63
O carità celeste, o santo Amore	
Pascer non pure il suo, ma l'altrui Gregge	

Sì come vero universal Pastore	66
A quante pover'Alme, ahi dura legge,	
E' negato habitar la lor Cittade	
Cacciate da Colui, che sì la regge!	69
C'hanno trovato, e le Porte, e le strade	
Aperte della vostra alma Fiorenza	
Per riparar la lor necessitade:	72
Et della vostra saggia providenza,	
E santa carità godano il frutto,	
E del proprio Oro di vostra Eccelleza.	75
Sarian gli esempij miseri per tutto	
Per l'aspre morti dell'orrenda fame	
Da non poter tenerne il viso asciutto.	78
O quanti ladronecci, o quante infami	
Disonestadi, e quanti inganni, e mali	
Sarian seguiti per sì lunghe brame.	81
Quanti esser denno, adunque, i preghi equali,	
Che salgon dritto alla magion di Dio	
Per voi Signor, che fate opere tali?	84
Qual deve il Figlio riverente, e pio,	
Che vede il Vecchio suo Padre da morte,	
Per voi scampato, e da tempo sì rio:	87
E quindi volto alla dolce Consorte	
Da voi la riconosce, e i cari Figli	
Tratti di sotto a sì malvagia sorte?	90
E qual priva d'aiuti, e di consigli	
La Vedovella a cui la famiglia egra	
Lasciò il suo Sposo, e fra tanti perigli?	93
Se bene in veste dolorosa, e negra	
Mentre le porge i vostri aiuti santi	
Di gran dolcezza piange, e si rallegra.	96
E quali i preghi accettabili, e quanti	
Dell'innocenti, e pure Verginelle	
Per voi salvate fra perigli tanti?	99
Denn'esser, dico, al gran Re delle Stelle	
Porti a 'mpetrar per voi vita, e contento,	
E mille grazie gloriose, e belle?	102
Beati coi, ch'a sì fero spavento,	
Che c'incontrava minaccioso, e crudo	
Faceste il santo, e gran provvedimento	105
E v'opponeste con sì forte scudo	
Faccendo l'opra, ch'ognior va crescendo	
Fra 'l Popol, ch'era, d'ogni aiuto ignudo.	108
Ma perché pur mi vo, folle, partendo	
Dal Cammin primo, e non m'accorgo quanto	
Col mio basso lodar forse v'offendo?	111
Ben conosch'io, che non può alzarsi tanto	
Mio tardo ingegno: e ch'altro stile, e rima	
Conviensi a Nome, sì pregiato, e santo.	114
Ma quand'io porsi a questa Penna inprima	
La Man, pensai di me Signor parlarvi	

Con humil voci, e non tentar la cima:	117
E Humilmente così ricordarvi	
Per la vostra bontà cortese, e pia,	
Quel, ch'altra volta m'indusse a pregarvi.	120
Io son, come vedete della via	
Passato il mezzo, e comincia il timore	
A prender forza, e speme a fuggir via.	123
Il giusto santo, e lodevole amore,	
Ch' io hebbi sempre alla mia vaga, e bella	
Arte, mi porge, in un, gioia, et dolore.	126
Gioia mi fia potendo seguir quella	
Con quelle diligenzie, e quelli studi,	
Che drittamente convengano ad ella:	129
Ma come potrò io, s' i colpi crudi	
Della miseria io non dico bisogno	
Mi batteran d'ogni pietade ignudi?	132
Lasso, che pure a dirlo mi vergognio,	
Mi converrà per via volgare, e trita	
Seguitar quei, che fanno opre da sogno.	135
Che tanto brama ogn'uno in questa vita	
Salvar la vita, che molti per questo	
Ogni strada d'honore hanno smarrita.	138
Aggiugnesi Signor, ch'a l'Huomo onesto	
Troppo accora il dolor, quanto la forza	
Lo face a dolci Amici esser molesto.	141
E si vede sospinto a poggia, ed orza,	
E schernito, e schivato, ond'ogni saggio	
Di non condursi a tal s'ingegnia, e sforza.	144
Ben, lo sa Dio, che nel mio Cor non haggio	
Una minima stilla d'Avarizia	
Né temo, che già mai mi faccia oltraggio.	147
Ch'io ben conosco, che tal vizio vizia	
I buon costumi, le Virtudi, e l'Arti,	
E colma d'Ignoranza, e di malizia	150
Ma 'l provveder, ch'è non deggia mancarti	
Le cose honeste a mantenerti il grado,	
E gl'Amici, e la Vita conservarti,	153
Non credo già, che né sovente, o rado	
Retto giudizio mai danne, o riprenda,	
Come, chi fiume passa, e cerca il guado.	156
Ond'io chieggio Signor tanto, ond'io prenda,	
Mentre ch'io vivo al mio viver tal frutto,	
Che da necessità sol mi difenda.	159
Per poter poi di questo resto tutto	
Far sacrificio a voi del viver mio	
Fin, ch'all'ultimo Dì sarò condotto.	162
E qual'hor sia contento il mio desìo,	
Che fin ad hora esservi esposto credo	
Ogni grave pensier porrò in oblio.	165
E con questo Signor, ch'io pur vi chiedo	
E con quel, che mi date al ricco Creso	

Vi do la fede mia, che poi non cedo.	168
Voi mi vedrete sottentrare al peso Degli Studij dell'Arte; e vendicarmi Di qualche tempo inutilmente speso.	171
Intanto a voi verrà voglia di farmi Far, qualch'opra non vile, e non fia manco Vostra la gloria dell'honesto aitarmi,	174
Voi sapete Signor, ch'io non v'ho stanco Se non quand'il bisogno m'ha constretto E stimolato, e l'uno, e l'altro Fianco.	178
Voglia dunque nel vostro alto conspetto Più, che l'audacia, o presunzion loquace, La reverenzia, la fede, e 'l rispetto.	181
E tutto sia però con vostra pace Detto, perch'io m'accordo finalmente A tutto quel, ch'a voi diletta, e piace.	184
L'alto giudizio, e la divina mente Vostra disponga, e l'umil servo taccia Alla sua voglia lieto, e reverente.	187
E quando al suo Signor cortese piaccia Adempir suo desiò, sia ringraziato Né men lodato ancor, quando li spiaccia.	190
E se questo mio dir forse tediato V'havesse, il vostro human quanto gentile Esser: mia indegnitade habbia scusato.	193
Questo gli porse ardir, quest'all'humile Prego l'indusse, e questo interra, chino Mi fa sperar da voi grazia simile.	196
Qui supplicando all'alto Dio divino, Ch'altezza, e stato, e lunga Vita, e sana Vi doni, e scampi d'ogni reo destino	199
Insieme con la vostra sopr'humana, Saggia, honesta, gentil, chiara Consorte, E vostra Illustre Prole alta, e sovrana,	202
Resto aspettando un sì, che mi conforte.	

Il Fine

## CCLII

Quel geloso pensier, ch'al Cor v'è nato Per sospetto Madonna di mia fede Piacciavi havere in dolce ardor cangiato.	3
Amor, ch' i nostri Cor conosce, e vede Sa, ch'io amo più voi, che la mia Vita E, ch' il Cor non bram'altra, altra non chiede.	6
Da' bei vostr'Occhi uscìo quella ferita, Ch'il Cor m'aperse, ond'io vi ricevetti, Come cosa celeste alma, e gradita.	9
E come volle Amore in preda detti A voi mia libertà, l'Anima, e 'l Core,	

Che vi furo, e saran sempre suggesti:	12
Né mai sarà, ch'io divenga amadore	
D'altra, né per beltà, né per ricchezza	
Ch'io voglio amarvi fin, ch'il corpo muore.	15
E dove di valor di gentilezza	
Di Virtù troverrei grazia, e costumi	
Donna, che v'agguagliasse, o di bellezza?	18
Hor come lascerei quei vaghi lumi,	
Che son nel Mar d'Amor mia luce, e guida,	
Cagion, che dolcemente io mi consumi?	21
Come voi mia speranza unica, e fida	
Come voi, mio conforto, lascerei	
Per altra Donna? Amor prima m'uccida:	24
Ohimè per seguitarvi, quanti homei,	
Quanti sospiri ho tratti, e quante fiate	
Han per voi lagrimato gl'occhi miei.	27
Quant'Anni ho io, quelle luci adorate	
C'hor veggio amiche, e che dolci mi fanno	
Tutte le pene per lor sopportate:	30
Mai non sarà, ch'io faccia oltraggio, o 'nganno	
A voi sola cagion d'ogni mio bene	
Prima sopporterei mortale affanno.	33
Troppo son dure, o Donna, le catene,	
Che c'hanno presi, e troppo forte il laccio,	
Che legato il Cor mio col vostro tiene.	36
Altra forza bisogna, ed altro braccio	
A sciorlo il mio non puote, e potend'io	
Non voglio uscir di così dolce impaccio.	39
Né manco vo' già mai, ch'altro desio	
Di nuovo Amor nel mio petto dimori	
Un'Amore, una Fede, un Sole, un Dio.	42
Lo stato degl'Amanti, e de' Signori	
Vieta la compagnia, ch'il ben diviso	
Suole scemar, come fanno i Tesori.	45
Ond'io, che in questo Mondo il Paradiso	
Provo nell'esser vostro, e nell'amarvi	
Bramo non esser mai da voi diviso:	48
E s'io potessi aperto il Cor mostrarvi	
Vi leggereste il vostro nome santo	
Cagion, ch'altra, che voi non puote starvi.	51
Dunque io son di voi sola, in riso, e 'n pianto	
Voi sola adoro, e vo' più presto voi	
Che quanto vede il Sol posseder tanto.	54
Così sia sempre il Ciel benigno a noi	
Com'io sempre sarò di voi soggetto	
Fin alla Morte, e s'io potrò da poi:	57
Ed ogni giorno il mio amor più perfetto	
Conoscerete, e 'l mio servir più grato	
Fugga dunque, o mio sol del vostro petto,	60
Quel geloso pensier, ch'al Cor v'è nato.	

**CCLIII**

Amor senza fatal possente aita  
Che precorra o, seconde alla tua mano  
Fanciullo imbelle, o debilmente o 'n vano  
Scalda tua face, o stral segna ferita: 4  
Altera mente poi, dall'ampia e trita  
Strada del Volgo scevra, e dall'insano  
Tuo voler, che ti cura? il troppo, e 'l vano  
Librare esperta, e 'n se schiva, e romita? 8  
Quanto men chi dal Cielo, ed è ben tale  
Mia Donna, Angelo il volto Alma celeste  
Hebbe, e di ferro il cor, di ghiaccio il lato? 11  
Né ti vantar, poi, che le Stelle hai preste  
Contra me teco, e lei, ch'assai più vale,  
Ch'io non son da te solo arso e piagato. 14

**CCLIV**

Folle Garzon, che vanamente imperi  
E delle glorie altrui ti rendi altero  
Omai non più per le tue forze fero  
Ti mostra, e contr'a cui vittoria sperì? 4  
Freddo è 'l tuo foco ottuse l'armi, ond'eri  
Superbo dianzi, allor, che prova fero  
Nel vivo ferro e vivo ghiaccio, il vero  
Ti scopre vinto, e lor più saldi, e 'nteri: 8  
Non havesti hor dal tuo forza di Stella  
Contr'Alma incauta, e non di solfo ed esca  
Qual me nimico disarmato e stanco: 11  
Ben fia, se puoi, ch'i fuochi, e la quadrella  
Raccolghi e spenga, ed io d'ogni speme esca,  
Poi, ch'in lor confidar né 'nte puossi anco. 14

**CCLV**

Vano è certo il desire, e la Speme onde  
Si regge Amore? hor le tue faci e i dardi  
Tue più calde e più forti, e i più gagliardi  
Assalti, e quanto in te più forza abbonde 4  
Non hai già stanco? e non è questa all'onde  
Penee l'altera Figlia a cui fur tardi  
Del Sole i passi? e già se ben riguardi  
Scopre il bel tronco, e l'honorate fronde, 8  
Né so per quanto, ma tem'io, che 'l ghiaccio,  
Che la circonda, e 'l ferro, ond'ha radice  
La faccia scarsa ancor de' suoi bei rami: 11

Degg'io, dunque, seguir, vuoi tu, ch'io brami  
Chi giugnere, o piegar non puossi? o lice  
Stornar per preghi? o cinger divin braccio? 14

### CCVI

Tutta dentro di ferro e fuor di ghiaccio  
Con lenta mano, e con già spento foco  
E 'n dura scorza Alma rinchiusa, in roco  
Suon chiamo, scaldo, e mansueta faccio: 4  
E poter più del Ciel, giugnere al laccio  
Il Sol, tento, e tant'alto il pensier loco,  
Ch'ogni volo, ogn'ardir sarebbe poco,  
Tardo, e senz'ali; e zoppo l'aura caccio, 8  
Tua colpa, e danno mio, folle Desire,  
Che di lei qual di me, falsa credenza,  
Far promettesti, e 'n che ponemmo speme? 11  
Hor disarmato e vinto meco, e senza  
Alcun contrasto, converrà servire  
Fuor di mercede, ove scampar si teme. 14

### CCLVII

Donna che nel mio cor seconda Face  
D'ordine sì ma non d'ardore e luce,  
Vivete eguale, anzi qual luce luce  
Mentre voi lei ella maggior coi face. 4  
Ben è ventura mia, che quanto sface  
L'una di coi per tormi a questa luce,  
Tanto mi rende poi ciascuna luce  
Dell'altra, che 'l mio scemo empie, e riface 8  
Ma se per colpa, o mia sventura, a morte  
Darne in me congiuriate Ambe, io son morto  
Non d'una pur, ma di due 'ntere Morti, 11  
Ond'ora a voi col viso oscuro, e morto  
Vegno per Vita, che la prima Morte  
M'apre ch'io 'l veggio, ohimè, l'Uscio de' Morti. 14

### CCLVIII

A M. Laura Battiferra delli Ammannati

Io giuro a voi per quella viva fronde  
Di cui voi foste a 'l sacro Fonte Pianta  
E per quella di lui cortese, e santa  
Fiamma, che regge il Ciel' la Terra, e l'Onde, 4  
Ch'alla sua felice ombra in sì gioconde  
Note ho veduto tal, c'honesta canta,  
Ch'io tegno à vile, omai qual più si vanta,  
E dolcezza maggior non viemmi altronde; 8  
Che se le fortunate Oretta e Bice  
Honora il Mondo e all'altrui senno e opra



Si dee non men ch' ai lor merti dar vanto, 11  
 Voi, per proprio valor Laura, e Beatrice  
 Vincete, e siete ai lor pregi di sopra,  
 E forse ai loro Amanti in stile, e canto. 14

**CCLIX**

*Risposta*

*Sì come al Fonte hebb'io larghe e seconde  
 Le stelle a impormi il nome, havess'io tanta  
 Grazia da lor pur anco havuto quanta  
 A voi novello Apelle Apollo infonde; 4  
 Ch'hoggi le vostre altere rime d'onde  
 Verace Amor di falso velo ammanta  
 Il vero, a me con gran ragion cotanta  
 Loda darian, ch'a lor sol corrisponde. 8  
 E forse delle due non men felice  
 Sarei, che stanno a tutte l'altre sopra  
 Co' lor casti Amator, per sempre a canto. 11  
 Ma poichè 'n questa etate a voi sol lice  
 Dar doppia vita altrui, perchè non s'opra  
 Per voi sì, ch'io con voi viva altrettanto? 14*

**CCLX**

*Al Bronzin Dipintore*

Nuova casta Ciprigna e nuovo Marte  
 L'alta Isabella e 'l buon PAULOGIORDANO  
 Genero e Figlia del gran Re Toscano  
 A cui sue grazie il Ciel, tutte comparte. 4  
 Questa del Mondo avventurosa parte  
 A' piè di dolci Colli ameno Piano  
 Rendon si lieta o, BRONZIN mio che 'nvano  
 Tento, e fatico altrui ritrarla in carte 8  
 Voi sol, sol voi, che già gran tempo havete  
 La dotta penna al pennel dotto pari  
 Farne doppia potete eterna storia 11  
 I color vostri soli omai non rari  
 E i chiari inchiostri mai non vedran Lete,  
 Ond'addoppio per Voi l'Arno si gloria. 14

*M. Benedetto Varchi*

**CCLXI**

*Risposta*

Quanto dal vero, Amor, sovente, parte  
 Chi troppo il crede? hor son io, Sovrano  
 D'ogni alto ingegno, da tentare invano  
 Quand'io l'ardissi ben, l'una, e l'altr'arte? 4  
 Non è quest'opra da chiamarsi a parte

Molto miglior di me, da voi che 'nmano  
 Lo Scettro havete di Parnaso, e piano  
 V'è pur qual servitù da lui mi parte: 8  
 Di questa al tutto indegno Arte, vorrete  
 Chiamarmi all'altra? ond'a mio danno impari  
 Che sia cercare a' Dei mortal memoria? 11  
 Beltà divina, e vie più, che 'l Sol chiari  
 Gesti sol voi ritrar voi sol potete  
 Lodar cantando, e pareggiar di gloria. 14

## CCLXII

*Del Signor Benedetto Varchi al Bronzino*

*D'ogni casa rendiam grazie al Signore  
 Che le ci dà, che così vuole Dio:  
 Caro e chiaro e cortese BRONZIN mio  
 Cui hebbi et haggio et havrò sempre honore. 4  
 E se 'l vostro ALESSANDRO al primo fiore  
 La bell'opera ha fatto, ov'ancor io  
 Sempre vivrò fuor del comune oblio  
 Solo è stata di Dio grazia, e favore 8  
 Noi siam nulla BRONZINO e voi, che sete  
 Sì grande Apelle, e non minore Apollo  
 Nulla, che vostro sia: non nulla havete. 11  
 E che voi BRONZIN mio, come devete  
 Ogni ben vostro, e suo da Dio tenete  
 Il credo certo, anzi per certo sollo. 14*

## CCLXIII

Risposta

Ma ben nel farsi ogn'hor vile, e minore,  
 Che nulla senza lui, l'Immenso e pio  
 Celeste Padre, a se tira il desìo  
 Nostro: ond'esser ne dà caro e maggiore: 4  
 In lui sem, da lui semo; e come fuore  
 Dell'essere esser puossi? ahi folle, e rio  
 Pensier, quando salìr per calle invìo  
 Scendendo pensa, e 'ntal s'aggira errore. 8  
 Quel, che credete, anzi del mio sapete  
 Credere, è certo e vero: e ben dir puollo,  
 Chi meco, ancor, che 'n Dio troppo accrescete. 11  
 Quanto vi deggio, o mia luce? ch'ardete  
 Ben'hor del trino Ardore, e me scorgete  
 Qual già in Parnaso, al Ciel di Collo in Collo? 14

## CCLXIV

*Il prete dell'Asino al Bronzino*

*S'il vivo senso, o ver qualche parola*

*Havesse il bel lavor del tuo figmento  
 Tu fai Pitture d'un tale hornamento,  
 Ch'un Dio saresti in la terrestre scola. 4*  
*Natura in contemplarle si consola  
 E brama di prestarli il sentimento  
 Ma teme del suo honor qual sarè spento  
 Che sì bell'opra non sa far lei sola. 8*  
*Di tante Forme sue, c'han l'intelletto  
 Far mai non puote sì gentil Figura,  
 Che non havesse in se qualche difetto. 11*  
*Ma tien la tua virtù tanta misura,  
 Ch'ognun stupisce, e grida con diletto  
 Dal divin Bronzo, è vinta la Natura. 14*

### **CCLXV**

Risposta

Non pur Natura il senso, e la parola  
 Ha più dell'arte, ma col suo fimmento  
 Sempre l'avanza, e col vero hornamento  
 Come ben sa, chi 'mpara a la sua scola. 4  
 Ben l'arte sceglie, onde s'horna, e consola,  
 Di lei 'l più alto, e vivo sentimento,  
 Hor giugnendo, hor levando, e 'l troppo, o 'l spento  
 Color temprando: in ch'ella ha poter sola. 8  
 Ma non grazia, o vaghezza, occhi, o 'ntelletto  
 Riceve, o porge d'esempio, o figura,  
 Di che manco Natura haggia, o difetto: 11  
 Senza la norma sua non è misura,  
 Se ben, qual'Ape il mel, l'arte il diletto  
 Trae dalli sparsi fior d'essa Natura. 14

M. BENEDETTO VARCHI AL BRONZINO NELLA SUBITA MORTE DI M. BERNARDO DI M. PALLA  
 RUCELLAI

### **CCXVI**

Risposta

Mentre mi doglio e disdegnoso a vile  
 Ho quanto il Mondo a desiar ne 'nvita  
 Famoso VARCHI per sì fera udita  
 Cagion cui forse ancor non fu simile: 4  
 Da me cercate, e ben soverchio humile,  
 Soccorso? il qual se ben pari ferita  
 Non trafiggesse, haver la mano ardita  
 Non deggio ad opra tanto alta, e gentile. 8  
 Ben pregarei, che vi sforzaste al tardo,  
 Che sene mertì il Mondo, i vostri rai  
 Serbarmi al fin ch'omai non lunge guardo. 11  
 Sì spegner non vedrei, Secol, quant'hai,  
 D'ultimo lume, e forse alcun riguardo  
 Fora al mio nome: il che sempre sperai. 14

F	C	N	Incipit
A	1r	I	Quant'io d'amor nella fiorita etate
	v	II	Hor ch'io ritorno, o sacrosante suore
	2r	III	A che tante e sì care accolte insieme
	v	IV	D'amor puro e di fede e pura voglia
	3r	V	Se l'occhio non m'inganna e 'l ver mi dice
	v	VI	Per far il mondo ancor lieto e beato
	4r	VII	Poi che sì ratta, onde poc'anzi uscio
	v	VIII	Quasi pentito Amor d'havermi sciolto
	5r	IX	Se 'l vago e sovr'ogn'altro eletto fiore
	v	X	Cresce la verde e valorosa pianta
	6r-10r	XI	Poi che dal fido e riposato albergo
	10v	XII	Amico, a cui non fu né fia simile
	11r	XIII	Fedele amico, hor chi pensò già mai
	v	XIV	Mentre che 'n su le spalle grave tolgo
	12r	XV	Tu che vedi dal cielo, amico spirto
	v	XVI	Donna pudica e saggia, a sì gran'opra
	B	13r	XVII
v		XVIII	Il portator di Cristo a riva omai
14r		XIX	Già mi fu di temere alta cagione
v		XX	Quel ch'io teme ch'esser d'amante ardore
15r		XXI	Quest'ardor mio che forse ogn'altro avanza
15v-21r		XXII	Pietà mi stringe e con sì giusti preghi
21v		XXIII	Dura contesa hebb'io per fin che 'l fero
22r		XXIV	E pur sarà né morte a tanta doglia
v		XXV	Occhi miei lassi, il vostro lume vero
23r-v		XXVI	Nell'ora terza del fatal mio giorno
24r		XXVII	Che gioverebbe haver con tanta cura
v		bianca	
C	25r-28v	XXVIII	In una vaga ed onorata spiaggia
	v	XXIX	Quel ch'il dol non poteo sì grave e saldo
	29r	XXX	In questa selva, ove con dolci lai
	v	XXXI	Hor che l'ora a mercede i lieti amanti
	30r	XXXII	Com'esser può che rimembrando l'ora
	v	XXXIII	Eccomi, o sommo Re, da' tuoi chiamato
	31r	XXXIV	Tremando a' piedi tuoi, padre del cielo
	v	XXXV	Da così tenebrose ombre mortali
	32r	XXXVI	Anima eletta hor alta e ricca in cielo
	32v-33r	XXXVII	Deh, come spesso di novello amico
	33v	XXXVIII	Varchi, ch'a par dei più saggi e migliori
34r	XXXIX	<i>Di m. Benedetto Varchi in risposta Bronzino, io cercai sol dietro i migliori</i>	

<sup>733</sup> Con la lettera "F" si intende indicare il numero del fascicolo, con la "C" quello della carta e con la "N" il numero in ordine progressivo del componimento assegnato in questa sede. In corsivo sono indicati i componimenti di altri autori.

	v	XL	A quanti fur già mai del tempo andato
	35r	XLI	Varchi, al vostro destrier ben potete opporsi
	v	XLII	Quel cortese che già gran tempo scorsi
	36r	XLIII	Certo omai che non possa il torto crine
	v	XLIV	Varchi, il cui bel pensier sovrano e saggio
D	37r-v		bianca
	38r	XLV	In sì caldo martir' vostr'occhi m'hanno
	v	XLVI	L'alta speme ch'al cor gran tempo pria
	39r	XLVII	Tre volte è ritornata ove col Tauro
	v	XLVIII	Poi ch'altri posseder quella ricchezza
	40r	XLIX	Ben mi credea ch'Amor mi desse un giorno
	v	L	O sia negletto od irto
	41r	LI	Cortese donna in vera alta honestade
	v	LII	Io non sento per voi, donna gentile
	42r	LIII	Se per grazia d'Amor non più qual era
	v	LIV	Fiume, che ricco avventuroso a paro
	43r	LV	Ricco il Tago e l'Ibero e larghi e alti
	43v-44r	LVI	Amai già folle, anzi pur arsi, colpa
	v	LVII	Deh, perché con voi, donna, venn'io
	45r	LVIII	Mentre ch'io sto da voi, donna, lontano
	v	LIX	Con sì bell'arte e così dolcemente
	46r	LX	Da così dotte e leggiadre mani
	v	LXI	Vago augeletto, che cerando vai
	47r	LXII	Ben mostra il tuo color, pietoso augello
	v	LXIII	Amoroso gentil vago augelletto
	48r	LXIV	A la dolc'ombra dell'amata pianta
	v	LXV	Stando fiso a mirar la bella fronde
	49r	LXVI	L'alto avversario mio che già in Tessaglia
	v	LXVII	O sovr'ogn'altro avventuroso colle
	50r	LXVIII	Che non m'aggia il dolor più volte inciso
	v	LXIX	In humil seggio alta bellezza onesta
E	51r	LXX	Mentre sovra 'l fiorito e verde prato
	v	LXXI	Per qual secreto calle amaro gielo
	52r	LXXII	Se non potete a voi di voi men cara
	v	LXXIII	Dafne gentil, cara mia Dafne, io scorgo
	53r	LXXIV	Non ti vid'io altrier godere in seno
	v	LXXV	L'esser converso in voi d'Apollo honore
	54r	LXXVI	S'io sentissi sgravar pur d'una dramma
	v	LXXVII	A Messer Benedetto Varchi Se quell'honesto ardor che 'n voi s'interna
	55r	LXXVIII	Del Bronzino in nome del Varchi risposta Tale ha virtute in sé l'alma mia terna
	v	LXXIX	<i>Di m. Benedetto Varchi in risposta</i> <i>La vostra man, chiaro Bronzino, eterna</i>
	56r	LXXX	<i>Del Lasca sopra il ritratto di m. Laura Battiferra al Bronzino</i> <i>Angelo esser devea se non che 'nvano</i>
	v	LXXXI	Risposta Lasca gentil, l'alto favor che 'n mano
	57r	LXXXII	<i>Di m. Benedetto Varchi a Bronzino</i> <i>Caro Crisero mio, questo ritorno</i>

	v	LXXXIII	Risposta Appunto er'io, cortese Alcon, nell'orto
	58r	LXXXIV	A m. Laura Battiferra degli Ammannati Ben hai, Dafne, ragion se non per altro
	v	LXXXV	<i>Di m. Laura Battiferra a Bronzino</i> <i>Così nel volto rilucente e vago</i>
	59r	LXXXVI	Risposta La casta e bella ov'io mi sano e 'mpiago
	v	LXXXVII	Ma quel ch'omai non cape il Gange e 'l Tago
	60r	LXXXVIII	S'io venni, Milvia, oimè, venn'io pur troppo
	v	LXXXIX	Ben hai da Febo il tuo primo desio
	61r	XC	Se l'alma fronde tua, chiaro Peneo
	v	XCI	Arderò sempre omai com'ardo e arsi
	62r	XCII	Troppo m'era lavor del mondo cieco
	v	XCIII	Com' il lume de' lumi il padre il sole
F	63r	XCIV	<i>Grazie ti rendo, Amor, nuove e divine</i>
	v	XCIV	<i>Di m. Annibal' Caro</i> <i>Donna , qual mi foss'io, qual mi sentissi</i>
	64r	XCVI	<i>Del medesimo</i> <i>In voi mi trasformai, di voi mi vissi</i>
	v	XCVII	<i>Del medesimo</i> <i>Miracoli d'Amor: in duo mi scissi</i>
	65r	XCVIII	A madonna Laura Battiferra sei sonetti nelle medesime consonanze del Bronzino Fronde alma a cui d'ogni altra il vanto ascrissi
	v	XCIX	Onde non pur quant'io parlai nè scrissi
	66r	C	Che farò, dunque? Hor se da tal partissi
	v	CI	Scema l'ardire, onde viltà fuggissi
	67r	CII	Beata man, per lo cui colpo aprissi
	v	CIII	Quant'io del cielo in lei doni scoprissi
	68r	CIV	Breve è la vita e di travagli piena
	v	CV	Vaga certo e gentil, ma preda in breve
	69r	CVI	Sopra una pittura di una Venere Poi ch'in terra odio e 'n cielo invidia e ira
	v	CVII	<i>Al Bronzino pittore</i> <i>Bronzin, quella divina imagin viva</i> <i>In fine m. Gherardo Spini</i>
	70r	CVIII	A m. Gherardo Spini risposta Né l'un né l'altro sti mio frale arriva <i>In fine Il Bronzino pittore</i>
	v	CIX	Là dove il giorno ogni stagion pareggia
	71r	CX	Io pur rimiro ove di Friso e d'Elle
	v	CXI	Assai m'era d'un sol la luce farme
	72r	CXII	La 've 'l di sorge a me la notte è nata
	v	CXIII	L'alma e primiera mia luce e 'l sostegno
	73r	CXIV	Quindi u' l'aurora il ciel dipinge e 'naura
	v	CXV	Mentre che ne' begli occhi Amor m'adesca
	74r	CXVI	Poi che poteo da me Fortuna avara
	v	CXVII	Dafne, o pur chiara Dafne, ove t'ascondi
	75 r	CXVIII	Guardati alato Dio, guardati et cura
	v	CXIX	Fero consiglio et man severa et cruda
	76r		bianca

	v	CXX	<i>Di m. Benedetto Varchi</i> <i>Voi che nel fior della sua verde etade</i>
	77r	CXXI	Risposta Tali e tante vid'io grazie adunate
	v	CXXII	<i>Di m. Gherardo Spini</i> <i>Bronzin, da questa mia consunta spoglia</i>
	78r	CXXIII	Risposta Spina gentil, s' il pianto e 'l sangue accoglia bianca
	v		
G	79r	CXXIV	Mentre ch' all' ombra d' un frondoso alloro
	v	CXXV	Sovra un bel rivo a la dolce ombra e fresca
	80r	CXXVI	Altera fronda, che dal quarto cielo
	v	CXXVII	Amor, ben sai com' il mio core ardea
	81r	CXXVIII	Morendo ardea, ma d' un ardor si grato
	v	CXXIX	Laura gentil, s' a questa nuova Laura
	82r	CXXX	L' aura che dolcemente al verde alloro
	v	CXXXI	Mentre ch' 'l vago e crespo
	83r	CXXXII	Dunque non son però dal cieco oblio
	83v-86r bis	CXXXIII	Candida, fresca e leve
	86v bis	CXXXIV	Pien d' honesto, gentil, giusto desio
	87r	CXXXV	Celeste pianta, che purgato e chiaro
	v	CXXXVI	Quando al vago e d' Amor contesto giro
	88r	CXXXVII	Belma alma e saggia e sovr' ogn' altra accorta
	v	CXXXVIII	Quando l' imagin donna il pensier porta
	89r	CXXXIX	Tranquilla, o del gran Tebro hoggi maggiore
	v	CXL	Il mio cortese, honesto e raro pregio
H	90r	CXLI	O sovr' ogni altro avventuroso giorno
	v	CXLII	Al signor don Luigi di Toledo Signor' alto e gentil, ch' al vivo sole
	91r	CXLIII	Risorgi, alma divina e sola face
	v	CXLIV	Quant' io meno il credea più lieta miro
	92r	CXLV	Girando intorno i begli occhi sereni
	v	CXLVI	Quanta cred' io, signor, letizia aggiata
	93r	CXLVII	Glorioso signor, d' impero degno
	v	CXLVIII	Giusto signor, che co' tuoi santi esempi
	94r	CXLIX	Quel primo eterno, solo e vero bene
	94v-96r	CL	Canzone. Sì come in cielo e 'n terra ogn' altra luce
	96v	CLI	Nella creazione dell' Illustrissimo e Reverendissimo Cardinale Giovanni de' Medici Angel' novello anima eletta e pura
	97r	CLII	Nella gita di sua Signoria Illustrissima e Reverendissima a Roma Colma le glorie tue, famoso padre
	v	CLIII	Al duca di Firenze e Siena Se ben di mille palme e mille accese
I	98r-102r	CLIV	Tre canzoni sorelle sopra l' Illustrissimo ed Eccellentissimo Signor Cosimo Medici duca di Fiorenza e di Siena
	102v-105v	CLV	Canzone prima. Mentr' abbonda di gioia e speme il core
	106r-109v	CLVI	Canzone seconda. Di volo in volo e d' uno in altro varco Canzone terza. Quel ch' io canto almo sol ch' a sé mi tira

K <sup>1</sup>	110r	CLVII	Coppia, al cui gran valor non pur simile
	v	CLVIII	Tasso, ch'oltre l'ingegno accorto et presto
K	111r	CLIX	Amor se nuovamente il pugno chiudi
	v	CLX	Si rado e scarso il premio e se ben grato
	112r	CLXI	I caldi honesti e lacrimosi preghi
	v	CLXII	Mentre che nei miei danni, Amore, intendi
	113r	CLXIII	Lunge non puote omai de' nostri danni
	113v-116r	CLXIV	A che dolersi ogn'hor misera e cieca
	116v	CLXV	<i>Di m. Benedetto Varchi.</i> <i>Bronzino, ove s'è dolce ombreggia e suona</i>
	117r	CLXVI	Risposta.
	v	CLXVII	L'alma pianta che Giove quando tuona Al medesimo risposta. Ch'io cercai dove più 'l Nil risuona
L	118r		Nella morte di maestro Iacopo da Puntormo pittore [Intestazione della carta che per il resto è bianca]
	v	CLXVIII	<i>Al Bronzino pittore</i> <i>Bronzin, dove posso io fuggir, s'ancora</i> <i>In fine m. Benedetto Varchi</i>
	119r	CLXIX	Del Bronzino pittore in risposta
	v	CLXX	Io sono omai s'è di me stesso fuora A m. Laura Battiferra delli Ammannati Mentre sepolto e di me stesso in bando
	120r	CLXXI	<i>Di m. Laura in risposta</i> <i>Se fermo è nel destin che lagrimando</i>
	v	CLXXII	A m. Laura medesima Donna, ch'il secol nostro oscuro e vile
	121r	CLXXIII	Alla medesima La notte ch'al mio duol principio diede
	v	CLXXIV	Se mai sarà che dall'interna doglia
	122r	CLXXV	Quando nell'alto mar che non ha riva
	v	CLXXVI	Ben fu presagio di più grave danno
	123r	CLXXVII	A m. Laura Battiferra delli Ammannati S'al vostro alto valor, famosa pianta
	v	CLXXVIII	<i>Di m. Laura in risposta</i> <i>Al gran merto dell'alma eletta e santa</i>
	124r	CLXXIX	A m. Laura Battiferra delli Ammannati L'aura vostra alma, hor che 'l fier Borea ammorza
	v	CLXXX	<i>Di m. Laura in risposta</i> <i>Bronzino, in ciel l'alma beata luce</i>
	125r	CLXXXI	Amico spirto, al ciel tornato d'onde
	v	CLXXXII	Se quell'ardor pien d'amorosa fede
	126r	CLXXXIII	Da la sublime sua stellante soglia
	v	CLXXXIV	Se virtù quì fra noi pregiar si deve
	127r	CLXXXV	Poi che la luce mia da mille chiare
	v	CLXXXVI	<i>Di m. Tommaso Porcacchi</i> <i>Chiusa col padre suo sotto atra terra</i>
M <sup>2</sup>	128r		bianca
	v	CLXXXVII	Al Tribolo scultore Come allegro ten vai godendo il frutto
M <sup>1</sup>	129r	CLXXXVIII	Al medesimo



	v	CLXXXIX	Di queste vaghe nostre ombre mortali <i>Del Cavalier Sellori</i> <i>Cingan le tempie a te, saggio Bronzino</i>
	130r	CXC	Risposta Non mio valor, ma grazia di destino
	v	CXCI	A m. Luca Martini Sacra Minerva, ogni tuo studio ed arte
M	131r		In morte di m. Luca Martini [Intestazione della carta che per il resto è bianca]
	v		bianca
	132r	CXCII	Non che risalda, assai più larga e cupa
	v	CXCIII	A m. Laura Battiferra delli Ammannati Salutar pianta, il tuo cortese e saggio
	133r	CXCIV	<i>Di m. Laura in risposta</i> <i>Sterile arbor son io rozzo e selvaggio</i>
	v	CXCV	<i>Di m. Benedetto Varchi al Bronzino</i> <i>L'ultimo dì, ch'esser venuto omai</i>
	134r	CXCVI	Il Bronzino in risposta La dura pena che vince d'assai
	v	CXCVII	<i>Di m. Benvenuto Cellini scultore</i> <i>Deh, mirabil gran Varchi e voi Bronzino</i>
	135r	CXCVIII	Il Bronzino in risposta Non piange il divin Varchi, alto Cellino
	v	CXCIX	<i>Di Stoldo scultore al Bronzino</i> <i>Tanto m'affligge e mi tormenta il core</i>
	136r	CC	Il Bronzino in risposta Che non piangiate in compagnia d'Amore
	v	CCI	Quanta avea il ciel con ogni forza accolto
	137r-138r	CCII	Sestina. Chi fia che speriomai che in terra luca
	138v	CCIII	Quante fiate, ai lasso, e 'n quanti modi
	139r	CCIV	Il Mugnone al Giordano Fiume, che già verso il nativo fonte
	v	CCV	A m. Michelangelo Buonarroti O stupor di natura, angelo eletto
	140r	CCVI	Al medesimo Come l'alto Michel Angel con forte
	v	CCVII	<i>Di m. Antonio de'Bardi</i> <i>Voi che non men col vago e puro stile</i>
	141r	CCVIII	Risposta Grazia a sommo saver d'anima umile
	v		bianca
N <sup>1</sup>	142r		bianca
	v	CCIX	Al Signor Arsiccio intronato Non siete voi, signor, quel grande Arsiccio
	143r	CCX	<i>Del signor Arsiccio risposta</i> <i>Io son certo, Bronzin, quel vostro Arsiccio</i>
	v	CCXI	<i>Del signor Arsiccio intronato</i> <i>Bronzin, se noi deviam dei doni alteri</i>
	144r	CCXII	Risposta Nobil Arsiccio, i lunghi assalti e ferì
	v	CCXIII	<i>Del Lasca sopra il ritratto di m. Filippo Peruzzi</i> <i>Bronzin, che col giudizio e col pennello</i>
	145r	CCXIV	Risposta

			Mentr'io, Lasca gentil, meco favello bianca
N	146r	CCXV	In morte della s. donna Lucrezia Medici duchessa di Ferrara Che fia, miseri noi, che ne console
	v	CCXVI	Sopra la s. medesima Nuova angioletta, che l'humano scarso
	147r	CCXVII	A m. Laura Battiferra delli Ammannati in morte della s. Lisabetta della Rovere marchesa di Massa Chi pianger più di me dee, sacra ed alma
	v	CCXVIII	Sopra la s. medesima Candidi eletti e fortunati sassi
	148r		Sonetti in morte di messer...(spazio bianco per il nome) padre di m. Laura Battiferra delli Ammannati [per il resto la pagina è bianca] bianca
	v		
	149r	CCXIX	A m. Laura Battiferra degl' Ammannati Quanto men del mortal più de l'eterno
	v	CCXX	A m. Benedetto Varchi Sacro Damon, s'alla tua fiammetta terna <i>In fine</i> il Bronzino pittore
	150r	CCXXI	<i>Al Bronzin pittore risposta</i> <i>Lasso, chi fia che dal terren discerna</i> <i>In fine m. Benedetto Varchi</i>
	v	CCXXII	A m. Piero della Stufa Fedele Alcon, come mirar vivendo <i>In fine</i> il Bronzino pittore
	151r	CCXXIII	Io vidi, o sempre a me sacro e funesto <i>In fine</i> il Bronzino pittore
	v	CCXXIV	A m. Benedetto Varchi. Dove o, chiaro Damon, t'scondi e quanto <i>In fine</i> il Bronzino pittore
	152r	CCXXV	Sopra il <i>Perseo</i> di m. Benvenuto Cellini Giovin alter, ch'a Giove in aura pioggia
	v	CCXXVI	Tosto che l'empio e nuovo assalto accorsi
	153r	CCXXVII	A m. Benedetto Varchi a Orvieto Varchi, che quasi chiara fiamma e viva
	v	CCXXVIII	Al medesimo La saetta d'amor non privilegia
	154r		bianca
	v	CCXXIX	<i>Di m. Gherardo Spina</i> <i>Bronzino, il vago et fuggitivo piede</i>
	155r	CCXXX	Risposta Quel sol, ch'addoppio omai mi sana e fiede
	v	CCXXXI	<i>Di m. Antonio de' Bardi</i> <i>Bronzin, che non contento al primo honore ù</i> <i>(solo i vv. 1-2)</i>
	156r	CCXXXII	Risposta S'ogni altro lume avanza il primo albore
	v		bianca
	157		bianca
O	158r		Nella morte dell'Illustrissimo e Reverendissimo cardinale Giovanni de' Medici e del Signor don Grazia e

			dell'Eccellentissima Signora Leonora duchessa di Fiorenza e Siena
			[Intestazione della carta che per il resto è bianca]
v	CCXXXIII		<i>Di m. Benedetto Varchi</i> <i>Esser morto più tosto che guarito</i>
159r	CCXXXIV		Risposta. Gran ventua havev'io se tanto ardito
v	CCXXXV		Lasso, quand'io pensai torbato in vita
160r	CCXXXVI		Iniquissimo dato, il crudo Noto
v	CCXXXVII		Poi che del sacro eletto amato figlio
161r	CCXXXVIII		Spezza l'instabil ruota, o calvo nume
v	CCXXXIX		O del più bello e più nobile e santo
162r	CCXL		Che giova haver, quant'have il mondo in mano
v	CCXLI		Svegliane omai da questo sonno vano
163r	CCXLII		Non eravate voi fra i nostri nuovi
v	CCXLIII		Quand'io penso fra me, c'hogn 'hora il penso
164r	CCXLIV		E perché io più m'impette e 'l cor condenso
v	CCXLV		Ed è pur vero? Hor questo è il ricompensio
165			bianca
P	166r		Nell'infermità dell'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signore il Signor duca di Fiorenza e Siena
			[Intestazione della carta che per il resto è bianca]
v	CCXLVI		Del Bronzino pittore
167r	CCXLVII		Lasso, che 'l mio buon duce infermo langue All'Illustrissimo ed Eccellentissimo principe di Fiorenza e Siena. Vita del toscano honor pietoso figlio
167v-172r	CCXLVIII		Canzone. Quanti già furo, ahi lasso
172v	CCXLIX		Queste a te pure agnelle e vaghi tori
173r	CCL		Al Signor Benedetto Varchi nella morte di Michelangelo Buonarroti Ben a voi solo il primo honore e solo <i>In fine</i> il Bronzino pittore
v			bianca
Q	174r-179v	CCLI	Hor che voi siete, o mio signore, andato
	180r-181v	CCLII	Quel geloso pensier, ch'al cor v'è nato
R	182r	CCLIII	Amor, senza fatal possente ansia
v		CCLIV	Folle garzon, che veramente imperi
183r		CCLV	Vano è certo il desir e la speme onde
v		CCLVI	Tutta dentro di ferro e fuo di ghiaccio
184r		CCLVII	Donna, che nel mio cor seconda face
v		CCLVIII	A m. Laura Battiferra delli Ammannati Io giuro a voi per quella viva fronde
185r		CCLIX	<i>Risposta</i> <i>Sì come al fonte hebb'io larghe e seconde</i>
v		CCLX	<i>Al Bronzin dipintor.</i> <i>Nuova casta Ciprigna e nuovo Marte</i> <i>In fine m. Benedetto Varchi</i>
186r		CCLXI	Risposta Quanto dal vero amor sovente parte
v		CCLXII	<i>Del signor Benedetto Varchi al Bronzino</i>

187r	CCLXIII	<i>D'ogni casa rendiam grazie al Signore</i> Risposta
v	CCLXIV	Ma ben nel farsi ogn'hor vile e minore <i>Il prete dell'Asino al Bronzino</i> <i>S'il vivo senso o ver qualche parola</i>
188r	CCLXV	Risposta
v		Non per natura il senso e la parola <i>M. Benedetto Varchi al Bronzino nella subita morta di m.</i> <i>Bernardo di m. Palla Rucellai</i> [Intestazione della carta che per il resto è bianca]
189r	CCLXVI	Risposta
v		Mentre mi doglio e disdegnoso a vile Bianca
190-193		Bianca

**A**

A che dolersi ogn'hor misera e cieca	CLXIV
A che tante e sì care accolte insieme	III
A la dolc'ombra dell'amata pianta	LXIV
A quanti fur già mai del tempo andato	XL
<i>Al gran merto dell'alma eletta e santa</i>	<i>CLXXVIII (Laura Battiferri)</i>
Alterta fronda, che dal quarto cielo	CXXVI
Amai già folle, anzi pur arsi, colpa	LVI
Amico, a cui non fu né fia simile	XII
Amico spirto, al ciel tornato d'onde	CLXXXI
Amor, ben sai com' il mio core ardea	CXXVII
Amor se nuovamente il pugno chiudi	CLIX
Amor, senza fatal possente ansia	CCLIII
Amoroso gentil vago augelletto	LXIII
Angel' novello anima eletta e pura	CLI
<i>Angelo esser devea se non che 'nvano</i>	<i>LXXX (Antonfrancesco Grazzini)</i>
Anima eletta hor alta e ricca in cielo	XXXVI
Appunto er'io, cortese Alcon, nell'orto	LXXXIII
Arderò sempre omai com'ardo e arsi	XCI
Assai m'era d'un sol la luce farme	CXI

**B**

Beata man, per lo cui colpo aprissi	CII
Belma alma e saggia e sovr'ogn'altra accorta	CXXXVII
Ben a voi solo il primo honore e solo	CCL
Ben fu presagio di più grave danno	CLXXVI
Ben hai da Febo il tuo primo desio	LXXXIX
Ben hai Dafne ragion, se non per altro	LXXIV
Ben mi credea, ch'amor mi desse un giorno	XLIX
Ben mostra il tuo color pietoso augello	LXII
Breve è la vita, e di travagli piena	XCIV
<i>Bronzin, che col giudizio, e col pennello</i>	<i>CCXIII (Antonfrancesco Grazzini)</i>
<i>Bronzin, che non contento al primo honore</i> (solo i vv. 1-2)	<i>CXXXI (Antonio de' Bardi)</i>
<i>Bronzin, da questa mia consunta spoglia</i>	<i>CXXII (Gherardo Spini)</i>
<i>Bronzin, dove posso io fuggir, s'ancora</i>	<i>CLXVIII (Benedetto Varchi)</i>
<i>Bronzin, quella divina imagin viva</i>	<i>CVII (Gherardo Spini)</i>
<i>Bronzin, se noi devian de i doni alteri</i>	<i>CCXI (Antonio Vignali)</i>
<i>Bronzino il vago, et fuggitivo piede</i>	<i>CCXXIX (Gherardo Spini)</i>
<i>Bronzin in ciel l'alma beata luca</i>	<i>CLXXX (Laura Battiferri)</i>
<i>Bronzino io cercai sol dietro ai migliori</i>	<i>XXXIX (Benedetto Varchi)</i>
<i>Bronzino, ove sì dolce ombreggia, e suona</i>	<i>CLXV (Benedetto Varchi)</i>

**C**

Candida, fresca, e leve	CXXXIII
-------------------------	---------

<sup>734</sup> I componimenti di altri autori sono indicati in corsivo, i loro nomi tra parentesi dopo il numero del componimento.

Candidi, eletti, e fortunati sassi	CCXVIII
<i>Caro Crisero mio questo ritorto</i>	LXXXII ( <i>Piero della Stufa</i> )
Celeste pianta, che purgato, e chiaro	CXXXV
Certo, omai, che non possa il torto crine	XLIII
Ch'io cercai dove più 'l Nil risuona	CLXVII
Che farò dunque? hor se da tal partissi	C
Che giova haver, quant'have il mondo in mano	CCXL
Che gioverebbe haver con tanta cura	XXVII
Che non m'haggia il dolor più volte anciso	LXVIII
Che non piangiate in compagnia d'Amore	CC
Chi fia, che spera, omai, che in terra Luca	CCII
Chi fia, miseri noi, che ne console	CCXV
Chi pianger più di me dee, sacra, ed alma	CCXVII
<i>Chiusa col padre suo, sotto atra terra</i>	CLXXXVI ( <i>Tommaso Porcacchi</i> )
<i>Cingan le tempie a te saggio Bronzino</i>	CLXXXIX ( <i>Cavaliere Sellori</i> )
Colma le glorie tue famoso padre	CLII
Com'allegro ten vai godendo il frutto	CLXXXVII
Com'esser può, che rimmembrando l'ora	XXXII
Com'il lume de' lumi il padre il sole	XCIII
Come l'alto Michele angel, con forte	CCVI
Con sì bell'arte, e così dolcemente	LIX
Coppia la cui gran Valor non pur simile	CLVII
Cortese, donna, in vera alta honestade	LI
<i>Così nel volto rilucente, e vago</i>	LXXXV ( <i>Laura Battiferri</i> )
Cresce la verde, e valorosa pianta	X

## D

D'amor puro, e di fede, e pura voglia	IV
<i>D'ogni cosa rendiam grazie al signore</i>	CCLXII ( <i>Benedetto Varchi</i> )
Da così dotte, e sì leggiadre mani	LX
Da così tenebrose ombre mortali	XXXV
Da la sublime sua stellante soglia	CLXXXIII
Dafne gentil, cara mia Dafne io scorgo	LXXIII
Dafne, o pur chiara Dafne ove t'ascondi	CXVII
Deh, come spesso di novello amico	XXXVII
<i>Deh' mirabil gran Varchi, e voi Bronzino</i>	CXCVII ( <i>Benvenuto Cellini</i> )
Deh, perché con voi, donna, venn'io	LVII
Di queste vaghe nostre ombre mortali	CLXXXVIII
Di volo in volo, e d'uno in altro varco	CLV
Donna, ch'il secol nostro oscuro, e vile	CLXXII
Donna che nel mio cor seconda face	CCLVII
Donna pudica, e saggia a sì grand'opra	XVI
<i>Donna qual mi foss'io, qual mi sentissi</i>	XCV ( <i>Annibal Caro</i> )
Dove, o, chiaro Damon, t'ascondi? e quanto	CCXXIV
Dunque non son però dal cieco oblio	CXXXII
Dura contesa hebb'io per fin, che 'l fero	XXIII

## E

E pur sarà, né morte a tanta doglia	XXXIV
-------------------------------------	-------

Eccomi o sommo re da' tuoi chiamato	XXXIII
Ed è pur vero? Hor questo è il ricompenso	CCXLV
<i>Esser morto più tosto, che guarito</i>	<i>XXCCCIII (Benedetto Varchi)</i>
E perché io più m'impetre e 'l cor condenso	CCXLIV

## F

Fedele Alcon come mirar vivendo	CCXXII
Fedele amico, hor chi pensò già mai	XIII
Fero consiglio, et man severa, et cruda	CXIX
Fiume, che già verso il nativo fonte	CCIV
Fiume, che ricco avventuroso, a paro	LIV
Folle garzon, che vanamente imperi	CCLIV
Fronde alma a cui d'ogn'altra il vanto ascrissi	XCVIII

## G

Già mi fu di temere alta cagione	XIX
Girando in torno i begl'occhi sereni	CXLV
Giovin alter, ch'a Giove in aura pioggia	CCXXV
Giusto signor, che co' tuoi santi esempi	CXLVIII
Glorioso signor d'impero degnio	CXLVII
Gran ventura havev'io se tanto ardito	CCXXXIV
Grazia a sommo saver, d'anima humile	CCVIII
Grazie ti rendo amor nuove, e divine	XCIV
Guardati alato dio guardati, et cura	CXVIII

## H

Hor, ch'io ritorno o sacresante suore	II
Hor, che l'ora a mercede i lieti amanti	XXXI
Hor che voi siete, o mio signore, andato	CCLI

## I

I caldi honesti, e lacrimosi preghi	CLXI
Il mio cortese, honesto, e caro pregio	CXL
Il portator di Christo a riva omai	XVIII
In humil seggio alta bellezza honesta	LXIX
In questa selva, ove con dolci lai	XXX
In sì caldo martir' vostr'occhi m'hanno	XLV
In una vaga, ed honorata piaggia	XXVIII
<i>In voi mi trasformai, di voi mi vissi</i>	<i>XCVI (Annibal Caro)</i>
Iniquissimo fato, il crudo Noto	CCXXXVI
Io giuro a voi per quella viva fronde	CCLVIII
Io non sento per voi, donna gentile	LII
Io pur rimiro, ove di Friso, e d'Elle	CX
<i>Io son certo Bronzin, quel vostro Arsiccio</i>	<i>CCX (Antonio Vignali)</i>
Io sono, omai, sì di me stesso fuora	CLXIX
Io vidi, o sempre a me sacro, e funesto	CCXXIII

## L

L'alma, e primiera mia luce e 'l sostegno	CXIII
L'alma pianta, che Giove quando tuona	CLXVI
L'alma speme, ch'al cor gran tempo pria	XLVI
L'alto avversario mio che già in Tessaglia	LXVI
L'amato, e caro almo consorte vostro	XVII
L'Aura, che dolcemente al verde alloro	CXXX
L'Aura vostra alma, hor che 'l fier Borea amorza	CLXXIX
L'esser converso in voi d'Apollo honore	LXXV
<i>L'ultimo dì, ch'esser venuto omai</i>	<i>CXCV (Benedetto Varchi)</i>
La casta e bella ov'io mi sano e 'mpiago	LXXXVI
Là dov' il giorno ogni stagion pareggia	CIX
La dura pena, che vince d'assai	CXCVI
La notte, ch'al mio duol principio diede	CLXXIII
La saetta d'amor non privilegia	CCXXVIII
La 've 'l dì sorge a me la notte è nata	CXII
<i>La vostra man chiaro Bronzino, eterna</i>	<i>LXXIX (Benedetto Varchi)</i>
Lasca gentil l'alto favor, che 'n mano	LXXXI
Lasso, che 'l mio buon duce infermo langue	CCXLVI
<i>Lasso chi fia, che dal terren discerna</i>	<i>CCXXI (Benedetto Varchi)</i>
Lasso quand'io pensai tornato in vita	CCXXXV
Laura gentil, s'a questa nuova laura	CXXIX
Lunge non potete, omai, de' nostri danni	CLXIII

## M

Ma ben nel farsi ogn'hor vile, e minore	CCLXIII
Ma quel, ch'omai non cape il Gange, e 'l Tago	LXXXVII
Mentr'abbonda di gioia e speme il core	CLIV
Mentr'io Lasca gentil, meco favello	CXIV
Mentre, ch'all'ombra d'un frondoso alloro	CXXIV
Mentre, ch'il vago, e crespo	CXXXI
Mentre, ch'io sto da voi, donna, lontano	LVIII
Mentre, che 'n su le spalle il grave tolgo	XIV
Mentre che, ne' begl'occhi amor m'adesca	CXV
Mentre, che nei miei danni amore intendi	CLXII
Mentre mi doglio e disdegnoso a vile	CCLXVI
Mentre sepolto, e di me stesso in bando	CLXX
Mentre sovra 'l fiorito, e verde prato	LXX
<i>Miracoli d'amor in duo mi scissi</i>	<i>XCVII (Annibal Caro)</i>
Morendo ardea ma d'un ardor sì grato	CXXVII

## N

Né l'un né altro stil mio frale arriva	CVIII
Nell'ora terza del fatal mio giorno	XXVI
Nobil' Arsiccio i lunghi assalti, et ferì	CCXII
Non, che risalda assai più larga, e cupa	CXCII
Non eravate voi fra i nostri nuovi	CCXLII
Non mio valor ma grazia di destino	CXC



Non piange il divin Varchi alto Cellino	CXCVIII
Non per natura il senso, e la parola	CCLXV
Non siete voi, signor, quel grande Arsiccio	CCIX
Non ti vid'io altrier godere inseno	LXXIV
Nuova angioletta, che, l'humano scarco	CCXVI
<i>Nuova casta Ciprigra e nuovo Marte</i>	<i>CCLX (Benedetto Varchi)</i>

## O

O del più bello, et più nobile, et santo	CCXXXIX
O sia negletto od irto	L
O sovr'ogn'altro avventuroso colle	LXVII
O sovr'ogn'altro avventuroso giorno	CXLI
O stupor di natura, angelo eletto	CCV
Occhi miei lassi il vostro lume vero	XXV
Onde non pur quant'io parlai né scrissi	XCIX

## P

Per far il mondo ancor lieto, e beato	VI
Per qual segreto calle, amaro gielo	LXXI
Pien d'honesto gentil giusto desìo	CXXXIV
Pietà mi stringe, e con sì giusti preghi	XXII
Poi, ch'altri posseder quella ricchezza	XLVIII
Poi, ch'in terra odio, e 'n cielo invidia e ira	CVI
Poi, che dal fido, e riposato albergo	XI
Poi, che del sacro, eletto amato figlio	CCXXXVII
Poi che la luce mia, da mille chiare	CLXXXV
Poi, che poteo da me fortuna avara	CXVI
Poi che sì ratta, onde poc'anzi uscìo	VII

## Q

Quand'io penso fra me, c'hogn'hora il penso	CCXLIII
Quando al vago, e d'amor contesto giro	CXXXVI
Quando l'imagin donna il pensier porta	CXXXVIII
Quando nell'alto mar, che non ha riva	CLXXV
Quant'io d'amor nella fiorita etate	I
Quant'io del cielo in lei doni scoprissi	CIII
Quan'io meno il credea più lieta miro	CXLIV
Quanta cred'io signor letizia aggate	CXLVI
Quanta havea il ciel con ogni forza accolto	CCI
Quante fiate, ai lasso, e 'n quanti modi	CCIII
Quanti già furo, ahi lasso	CCXLVIII
Quante dal vero, amor, sovente, parte	CCLXI
Quanto men del mortal più del eterno	CXIX
Quasi pentito amor d'havermi sciolto	VIII
Quel, ch'il duol non poteo sì grave, e saldo	XXIX
Quel, ch'io calnto almo sol, ch'a sé mi tira	CLVI
Quel, ch'io teme, ch'esser d'amante ardore	XX
<i>Quel cortese, che già gran tempo scorsi</i>	<i>XLII (Benedetto Varchi)</i>

Quel geloso pensier, ch'al cor v'è nato	CCLII
Quel primo, eterno, solo, e vero bene	XLIX
Quel sol, ch'addoppio, omai, mi sana, et fiede	CCXXX
Quest'ardor mio, che forse ogn'altro avanza	XXI
Queste a te pure agnelle, e vaghi tori	CCXLIX
Quindi u' l'aurora il ciel dipinge e 'n aura	CXIV

## R

Ricco il Tago, e l'Ibero, e larghi, e alti	LV
Risorgi alma divina, e sola face	CXLIII

## S

S'al vostro alto valor famosa pianta	CLXXVII
<i>S'il vivo senso, o ver qualche parola</i>	<i>CCLXIV (Prete dell'Asino)</i>
S'io sentissi sgravar pur d'una dramma	LXXVI
S'io venni Milvia, oimè, venn'io pur troppo	LXXXVIII
S'ogn'oltre lume avanza il primo albore	CXXXII
Sacra Minerva ogni tuo studio, ed arte	CXCI
Sacro Damon, s'alla tua fiamma terna	CCXX
Salutar pianta il tuo cortese, e saggio	CXCIII
Scema l'ardire, onde viltà fuggissi	CI
Se ben di mille palme, e mille accese	CLIII
<i>Se fermo è nel destin, che lacrimando</i>	<i>CLXXI (Laura Batrtiferri)</i>
Se 'l vago, e sovr'ogn'altro eletto fiore	IX
Se l'alma fronda tua chiaro Peneo	XC
Se l'occhio non m'inganna e 'l ver mi dice	V
Se mai sarà, che dall'interna dogla	CLXXIV
Se non potete a voi, di voi men cara	XXII
Se per grazia d'amor, non più qual era	LIII
Se quell'ardor pien d'amorosa fede	CLXXXII
Se quell'honesto ardor che 'n voi s'interna	LXXVII
Se virtù qui fra noi pregiar si deve	CLXXXIV
Si com'in cielo, e 'n terra ogn'altra luce	CL
<i>Si come al fonte hebb'io larghe e seconde</i>	<i>CCLIX (Laura Battiferri)</i>
Si rado, e scarso il premio, e se ben grato	CLX
Signor' alto, e gentil, ch'al vivo sole	CXLII
Sovr'un bel rivo a la dolce ombra, e fresca	CXXV
Spezza l'instabil ruota, o calvo nume	CCXXXVIII
Spina gentil, s'il pianto, e 'l sangue accoglia	CXXIII
Stando fiso a mirar la bella fronde	LXV
<i>Sterile arbor son io, rozzo, e selvaggio</i>	<i>CXCIV (Laura Battiferri)</i>
Svegliane, omai, da questo sonno vano	CCXLI

## T

Tale ha virtute insé l'alma mia terna	LXXVIII
Tali, e tante vid'io grazie adunate	CXXI
<i>Tanto m'affligge, e mi tormenta il core</i>	<i>CXCIX (Stoldo Lorenzi)</i>
Tasso, ch'oltre l'ingegno accorto, et presto	CLVIII

Tosto, che l'empio, et nuovo assalto scorsi	CCXXVI
Tranquilla, o, del gran Tebro, hoggi, maggiore	CXXXIX
Tre volte è ritornata ove col Tauro	XLVII
Tremando, a' piedi tuoi, padre del cielo	XXXIV
Troppo m'era lavor del mondo cieco	XCII
Tu, che vedi dal cielo amico spirto	XV
Tutta dentro di ferro e fuor di ghiaccio	CCLVI

## V

Vaga, certo, e gentil, ma preda in breve	CV
Vago augeletto, che cercando vai	LXI
Vano è certo il desire, e la speme onde	CCLV
Varchi al vostro destrier non puote opporsi	XLI
Varchi, ch'a par dei più saggi, e migliori	XXXVIII
Varchi il cui bel pensier sovrano, e saggio	XLIV
Varchi, che quasi chiara fiamma, e viva	CCXXVII
Vita del toscano honor, pietoso figlio	CCXLVII
<i>Voi, che nel fior della sua verde etate</i>	<i>CXX (Benedetto Varchi)</i>
<i>Voi, che non men col vago e puro stile</i>	<i>CCVII (Antonio de' Bardi)</i>

## INDICE DEI NOMI

- Acheia (Acaia): CCXXVII  
 Acheloo (divinità fluviale): CLIV  
 Adriatico, mar: XXII (o città?), XXXVIII  
 Alcone (Piero della Stufa): LXXXII, LXXXIII, CCXXII  
 Allori, Alessandro: CCLXII  
 Alpi (Alpe): CLIV. CLX  
 Anteo: CLIV  
 Apelle: CLIII, CLXV, CLXXXVI, CLXXXIX, CCV, CCLXII  
 Api: CLIII  
 Apollo: LXXV, LXXXV, XC, XCVIII, CXXI, CXLVI, CLIV, CLV, CLVII, CLXV, CLXXXIX, CXCI, CCLIX, CCLXII  
 Aquilone (vento): LXXXV  
 Arabia: LV  
 Arbia (torrente): CCXLVIII  
 Arno: XXII, XL, LIV, CX, CXIV, CXVII, CXXI, CXLI, CXLIV, CLIII, CLIV, CLVI, CLXV, CLXXVI, CXCI, CCIV, CCXLVIII, CCXLIX, CCLIX, CCLX  
 Arpino (città): XL  
 Ascanio: CXVIII  
 Atene: XL, CLVII  
 Atlante (monte): LV, CLIV  
 Arianna (Ariadna): CCXXIX  
 Atropo: CCXXXVIII  
 Austro (vento): LXXXV, CCXX, CCLI  
 Avignone: CXX  
 Beatrice (Bice): V, CCLVIII  
 Bardi (de'), Antonio (?): CCVII, CCXXXI  
 Battiferri (Battiferra), Laura: LXXX, LXXXIV, LXXXV, XCVIII, CLXX, CLXXI, CLXXII, CLXXVII, CLXXXVIII, CLXXIX, CCLVIII  
 Battro (fiume): CLVII  
 Berenice: CCXXIX  
 Borea (vento): CLLXIX  
 Bronzino, Agnolo: XXXIX, XLII, LXXVIII, LXXIX, LXXX, LXXXII, LXXXV, XCVIII, CVIII, CXX, CXXII, CLVI, CLXV, CLXVIII, CLXIX, CLXXX, CLXXXVI, CLXXXIX, CXCIV, CXCV, CXCVI, CXCVII, CXCVIII, CXCIX, CC, CCVII, CCX, CCXI, CXIII, CCXIX, CCXX, CCXXI, CCXXII, CCXXIII, CCXXIV, CCXXIX, CCXXXI, CCXXXIII, CCXLVI, CCXLIX, CCL, CCLIX, CCLX, CCLXII, CCLIV  
 Buonarroti, Michelangelo: CLIII, CCV, CCVI, CCL  
 Caco (Cacco): CLIV  
 Carlo V: CXLI  
 Caro, Annibale: XCV, XCIX  
 Carrara: CCXVII, CCXVIII  
 Caspio, mar: CXXIX  
 Cellini, Benvenuto: CXCVII, CXCVIII, CCXXV  
 Cerere (Cere): CXCI  
 Cherinto (Giulio della Stufa): LXXXII  
 Clio: XCVIII, CLVII  
 Clizia: CXXVI  
 Cnido (Gnido): LV  
 Cocito (fiume infernale): CCXXI  
 Cocle, Orazio: CCIV  
 Crisero (Agnolo Bronzino): LXXXII, LXXXV, CXXIV, CXXV, CCXXI  
 Cristo (Christo): XVIII, CLII  
 Crocini (Crocino), Antonio: CXCVII  
 Croto: CX  
 Dafne: LXXIII (Battiferri?), LXXXIV (Battiferri), LXXXVI (Battiferri), CXVII, CXXVI (Battiferri), CXCIII (Battiferri)  
 Damone (Benedetto Varchi): LXXXII, CXX, CXXIV  
 Dedalo: CLIII  
 Delfi: CXXVI  
 Della Rovere, Elisabetta: CCXVII  
 Della Stufa, Piero: CCXXII  
 Diana: XXXVIII, CCXXIX (Cinthia)  
 Donatello: CLIII (Donati)  
 Elicona: CLXV  
 Elle: CX  
 Enea: CCIV  
 Ercole (Alcide): CLIV, CXCI  
 Ergilo (pseudonimo pastorale di un personaggio non noto): LXXXIII  
 Etruria: LXVI, CLIV  
 Eughienio (pseudonimo pastorale di un personaggio non noto): LXXXII  
 Eurota (fiume): CLVII  
 Febo: LXXXIX, CLXXII, CCV  
 Fetonte: CLV  
 Ferrara: CCXV  
 Fidia: CXVII (Bartolomeo Ammannati), CCV  
 Firenze (Fiorenza, Flora): XXII, XL, CXLI, CXLII, CXLIV, CLIII, CLIV, CCXLVII, CCLI  
 Flegetonte (fiume infernale): XXX  
 Francesco (?): XXXVI  
 Frisso (Friso): CX  
 Gange (fiume): LV, LXXXVII  
 Gesù (Giesù): XXXVI, CXX, CXXI, CLIV  
 Giano: CLIV  
 Giasone: CLIII, CCXLIV  
 Giordano: CCIV

Giove: XXII, XXXII, LIV, CLIV, CLXVI,  
 CCIV, CCXVII, CCXXV, CCXXVIII,  
 CCXLVIII, CCXLIX  
 Giulio (?): CXC  
 Giunone (Giuno): XXVIII, CCXLI  
 Gorgona: CCXXIX  
 Grazzini, Antonfrancesco detto Lasca: LXXX,  
 LXXXI, CCXIII, CCXIV  
 Icaro: CLV  
 Ibero (fiume): LV, CXLV, CLIV  
 India: CCVII  
 Indo (fiume): XLVII, CXXIX  
 Iperiona: CCXXX  
 Isauro (fiume): CX  
 Italia: CLIV, CLVI  
 Latona: LXV  
 Laura: V (Petrarca), L (Battiferri?), CVIII  
 (Battiferri), CXIV (Battiferri/Petrarca),  
 CXXIII (Battiferri), CXXIV (Battiferri),  
 CXXV (Battiferri), CXXIX  
 (Battiferri/Petrarca), CXCIV (Battiferri),  
 CCLVIII (Laura/Oretta)  
 Lazio: XXII, CCIV  
 Lete (fiume infernale): CLV, CCXVII, CCLX  
 Levante (vento): CCLI  
 Libero: CXCI  
 Lorenzi Stoldo: CXCIX, CC  
 Lucia (Bertana?): CXXIII  
 Lutezia (Parigi?): XXII  
 Magra (fiume): CLIV  
 Marso (fiume?): CLVII  
 Marte: LXII, CXLVI, CLIV, CCLX  
 Martini, Luca: CLXVIII, CXCI, CXCII,  
 CXCIII, CXCIV (Luca), CXCIV, CXCIV  
 (Luca), CXCIX, CC (Luca), CCI, CCII  
 Martini, Simone: CCXIV  
 Mauro (fiume): XXII, XLVII  
 Mantova: XL  
 Massa: CCXVIII  
 Medici (de'), Cosimo (Duce, Cosmo): XI,  
 XXII, CIX, CXLI, CXLIII, CXLV, CXLVII,  
 CL, CLIII, CLIV, CLVI, CLXXVII, CXCIV,  
 CCXVII, CCXXXVIII, CCXLVI, CCLI  
 Medici (de'), Ferdinando (Ernando):  
 CCXLVIII  
 Medici (de'), Garzia (Grazia): CCXXXIII,  
 CCXL, CCXLI  
 Medici (de'), Giovanni: CLI, CCXXXIII,  
 CCXL, CCXLI  
 Medici (de'), Isabella: CCLX  
 Medici (de'), Lucrezia: CCXV  
 Medici (de'), Piero: CCXLVIII  
 Magera: XI  
 Metaoro: CCXVII  
 Michele (arcangelo): CXXI, CCVI

Milvia (?): LXXXVIII  
 Minerva: CXLVI, CLIV, CXCI  
 Mirone: CLIII  
 Mugnone (fiume): CCIV  
 Nettuno: CLXXX  
 Nilo (fiume): LV, CLXVII  
 Noto (vento): CCXXXVI  
 Olimpo (monte): LV  
 Omero: CLIII  
 Orfeo: CLVII  
 Orione: CX  
 Orsini, Paolo Giordano: CCLX  
 Orvieto: CCXXVII  
 Pafo (città): LV  
 Pale: CXCI  
 Pallade (Palla): CV  
 Parnaso: CLXV, CLXXXIX, CCLXI,  
 CCLXII  
 Pegaso: XLI  
 Peneo (fiume): XXII  
 Peneo (divinità fluviale): XC, CCXXIV  
 Perseo: CCXXV  
 Peruzzi, Filippo (?): CCXIII  
 Pietro, san: CCIV  
 Pisa (Alfea): XXII, CXCI  
 Platone: CLIII  
 Ponente (vento): CCLI  
 Pontormo (Puntormo), Iacopo Carucci detto:  
 CLXVIII, CLXXIV, CLLXXXVI, CXCII  
 Porcacchi, Tommaso: CLXXXVI  
 Porsenna: CCIV  
 Prete dell'asino (Asinaio) (?): CXCIV,  
 CCLXIV  
 Rea Silvia: CLIV  
 Rodo (ninfa): CXXVI  
 Rontini (Rontino), Baccio: CXCVIII  
 Roma: XXII  
 Rucellai, Bernardo di Palla: intestazione  
 c.188v  
 Quirino: CCIV  
 Sarto, Andrea del: CXCVIII  
 Saturno: CLIII, CCIV  
 Scitia: LV  
 Sebeto (fiume): XXII  
 Sellori, Cavalier (?): CLXXXIX, CXC  
 Senna: CLIV  
 Siena: CLIII, CLIV, CCIX, CCX, CCXLVII  
 Smirna (Smirne): XL  
 Spini (Spina), Gherardo: CVII, CVIII, CXXII,  
 CCXXIX, CCXXX  
 Stige (fiume infernale): XXX  
 Tago (fiume): LV, LXXXVII  
 Tarso: CLVII  
 Tasso, Giovan Battista di Marco del: CLVIII,  
 CXCVIII

Tauro (Toro, costellazione): XLVII  
Tebro (Tevere): XXII, CXXXIX, CCIV  
Tereo (personaggio del mito): XXX  
Tesino (fiume): XXII  
Tessaglia: LXVI  
Tile: CLVII, CCVII  
Tirreno, mar: XXXVIII, CLIII, CCXLIV  
Tirrinto (Cesare Ercolani): LXXXII  
Tirsi (Luca Martini): LCXXXII  
Toledo (di), Eleonora (Leonora): CXLIV, CL,  
CCXLI, CCXLV  
Toledo (di), Luigi: CXLII  
Toscana: CCIV

Tribolo, Niccolò: CLVIII, CLXXXVII,  
CXCVIII  
Turno: CXCIV  
Varchi, Benedetto: XXXVIII, XXXIX, XL,  
XLIII, XLIV, LXXVII, LXXVIII, LXXIX,  
LXXXII, CXX, CLXV, CLXVIII, CLXIX,  
CXCIV, CXCVII, CXCVIII, CCVIII, CCXX,  
CCXXI, CCXXIV, CCXXVII, CCXXXIII,  
CCXXXIV, CCL, CCCLX, CCLXII, CCLXVI  
Venere: LV, CVI  
Vignali, Antonio detto Arsiccio Intronato:  
CCIX, CCX, CCXI, CCXII  
Vinci, Pierino da: CLVIII, CXCVIII  
Vitruvio: CCV

## SONETTI:

I, IV, V, VI, VII, VIII, IX, XIII, XIV, XV, XVI, XVIII, XIX, XXI, XXV, XXVII, XXIX, XXX, XXXI, XXXIV, XXXV, XLI, <i>XLII</i> , XLIV, XLVI, XLVIII, XLIX, LX, LXVIII, LXXII, LXXIII, LXXIV, LXXV, LXXVII, LXXVIII, <i>LXXIX</i> , <i>LXXXV</i> , LXXXVI, LXXXVII, LXXXVIII, LXXXIX, XC, XCI, XCIII, XCIV, <i>XCIV</i> , <i>XCVI</i> , <i>XCVII</i> , XCVIII, XCIX, C, CI, CII, CIII, CIV, CV, CIX, CX, CXI, CXII, CXVII, CXVIII, CXXVI, CXXIX, CXXXII, CXXXIV, CXXXV, CXXXVIII, CXXXIX, CXL, CXLI, CXLIII, CXLV, CLII, CLIII, CLVIII, CLIX, CLX, CLXII, CLXIII, CLXXII, CLXXIII, CLXXIV, CLXXVI, CLXXIX, <i>CLXXX</i> , CXCII, CXCIII, <i>CXCIV</i> , <i>CXCV</i> , CXCVI, CCI, CIV, CCV, CCVI, CCIX, CCXVI, CCXVII, CCXVIII, CCXIX, CCXX, <i>CCXXI</i> , CCXXII, CCXXIII, CCXXXV, CCXXXVI, CCXXXVII, CCXXXIX, CCXL, CCXLI, CCXLVI, CCXLVII, CCL, CCLIV, CCLVIII, <i>CCLIX</i>	ABBA ABBA CDE CDE
II, XXXIII, XXXVI, LIV, LV, LXVII, CXLII, CCXI, CCXII, CCXLIII, CCXLIV, CCXLV	ABBA ABBA CDE CED
III, LXIII, LXIV, <i>CXXII</i> , CXXIII, CXLIX, CLXI, CLXX, <i>CLXXI</i> , CLXXVII, <i>CLXXVIII</i> , CLXXXVII, CXCI, <i>CCVII</i> , CCVIII, CCXXXVIII, CCLV	ABBA ABBA CDE EDC
X, XXIII, XXIV, LXII, LXV, LXXI, <i>LXXX</i> , LXXXI, CXIII, CXIV, CXVI, CXXXVII, CLXXXI, <i>CLXXXIX</i> , CXC, <i>CXCVII</i> , CXCVIII, CCI, <i>CCXIII</i> , CCXIV, CCXXVI, CCXXVIII, <i>CCXXXIX</i> , CCXXX, <i>CCXXXIII</i> , CCXXXIV, CCXLII, CCXLIX, <i>CCLXIV</i> , CCLXV, CCLXVI	ABBA ABBACDC DCD
XII, XX, XLIII, XLVII, LII, LIII, LVII, LIX, LXI, LXVI, LXX, LXXVI, LXXXIV, XCII, <i>CVII</i> , CVIII, CXV, CXIX, CXXVII, CXXX, CXXXVI, CLI, CLXXV, CLXXXII, CLXXXVIII, <i>CCX</i> , CCXV, CCXXIV, CCLIII, CCLVI, CCLVII, <i>CCLX</i> , CCLXI	ABBA ABBA CDE DCE
XVII, XXXII, XXXVIII, <i>XXXIX</i> , XL, XLV, LI, LXIX, <i>LXXXII</i> , LXXXIII, CVI, CXXVIII, CXLVI, CXLVIII, CLXXXVIII, <i>CXCIX</i> , CC, <i>CXXXI</i> , CXXXII	ABBA ABBA CDE DEC
LVIII, CXLIV, CXLVII, CLVII, <i>CLXV</i> , CLXVI, CLXVII, CCXXV CXX, CXXI <i>CLXVIII</i> , CLXIX, CLXXXV, <i>CLXXXVI</i> CLXXXIV, CCXXVII <i>CCLXII</i> , CCLXIII	ABBA ABBA CDE ECD ABBA ABBA CDD CEE ABBA ABBA CDC CDC ABBA ABBA CDD DCC ABBA ABBA CDC CCD

## MADRIGALI:

CXXIV, CXXV CXXXI	ABCcADDBEE abcdeFFaDCBEE
----------------------	-----------------------------

<sup>735</sup> In corsivo sono indicati i componimenti di altri autori.

CANZONI:

---

XI	8 stanze di 20 versi, più una di commiato di 9 versi: ABCBACCDEeDFGHHGFFII ABCCBAADD
XXII	11 stanze di 20 versi, più una di commiato di 10 versi: ABCBACCDEeDFGHHGFFII ABCBACDDEE
XXVIII	6 stanze di 16 versi, più una di commiato di 10 versi: ABbCCAaBbDDEeFFA ABbCCDdEEA
CXXXIII	8 stanze di 13 versi, più una terzina di commiato: abCabCcdeeDff Abb
CL	8 stanze di 7 versi, più un distico finale: AbCDEFg Fg
CLIV, CLV, CLVI	7 stanze di 15 versi, più una quartina: ABbCABbCCDDDeFeF ABaB
CLXIV	10 stanze di 10 versi, più l'ultima di 5 versi: ABCDEFGHIL, LAIBHCGDFE, ELFADIGBCH, HECLBFGAID, DHIEACGLFB, BDFHLIGECA, ABCDEFGHIL, LAIBHCGDFE, ELFADIGBCH, HECLBFGAID, HECLB ( <i>A cieca, B amara, C danno, D apporta, E acerba, F corso, G apprende, H morte, I oro, L pena</i> )
CCXLVIII	9 stanze di 13 versi, più una terzina di commiato: abCbaCcdeeDff AbB

SESTINE:

---

XXVI	6 sestine e una terzina finale:
------	---------------------------------



	<p>ABCDEF, FAEBDC, CFDABE, ECBFAD, DEACFB, BDFECA, BDF (A giorno, B fera, C sentiero, D piaggia, E lacci, F angioletta)</p>
LVI	<p>6 sestine e una terzina finale: ABCDEF, FAEBDC, CFDABE, ECBFAD, DEACFB, BDFECA, ADF (A colpa, B corpo, C sommo, D tempo, E freddo, F alba)</p>
CCII	<p>6 sestine e una terzina finale: ABCDEF, FAEBDC, CFDABE, ECBFAD, DEACFB, BDFECA, BDF (A Luca, B chiaro, C ombra, D sole, E notte, F giorno)</p>
<b>BALLATE:</b>	
L	<p>Settenari ed endecasillabi: abCCdEFeDFfGGhHBA</p>
<b>CAPITOLI:</b>	
CCLI, CCLII	<p>Terzine incatenate</p>
<b>ODE SAFFICA:</b>	
XXXVII	<p>8 quartine, ciascuna formata da tre endecasillabi e un quinario</p>

## ILLUSTRAZIONI



1. *Ritratto di Dama con cagnolino*, c. 1526-1529, olio su tavola, cm 89,8 × 70,5, Francoforte, Städel Museum, inv. n. 1136.



2. *San Sebastiano*, c. 1527-1528, olio su tavola, cm 87 × 76, 5, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, inv. n. 64 (1985.2).



3. *Compianto su Cristo morto*, 1529, olio su tavola, cm 116 × 100, 5, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 8545.



4. *Ritratto di Lorenzo Lenzi*, c. 1529, olio su tavola, cm 98 × 73, Milano, Civiche Raccolte Artistiche-Pinacoteca del Castello Sforzesco, inv. n. P 547.



5. *Ritratto di Lorenzo Lenzi*, c. 1529, olio su tavola, cm 98 × 73, particolare, Milano, Civiche Raccolte Artistiche-Pinacoteca del Castello Sforzesco, inv. n. P 547.

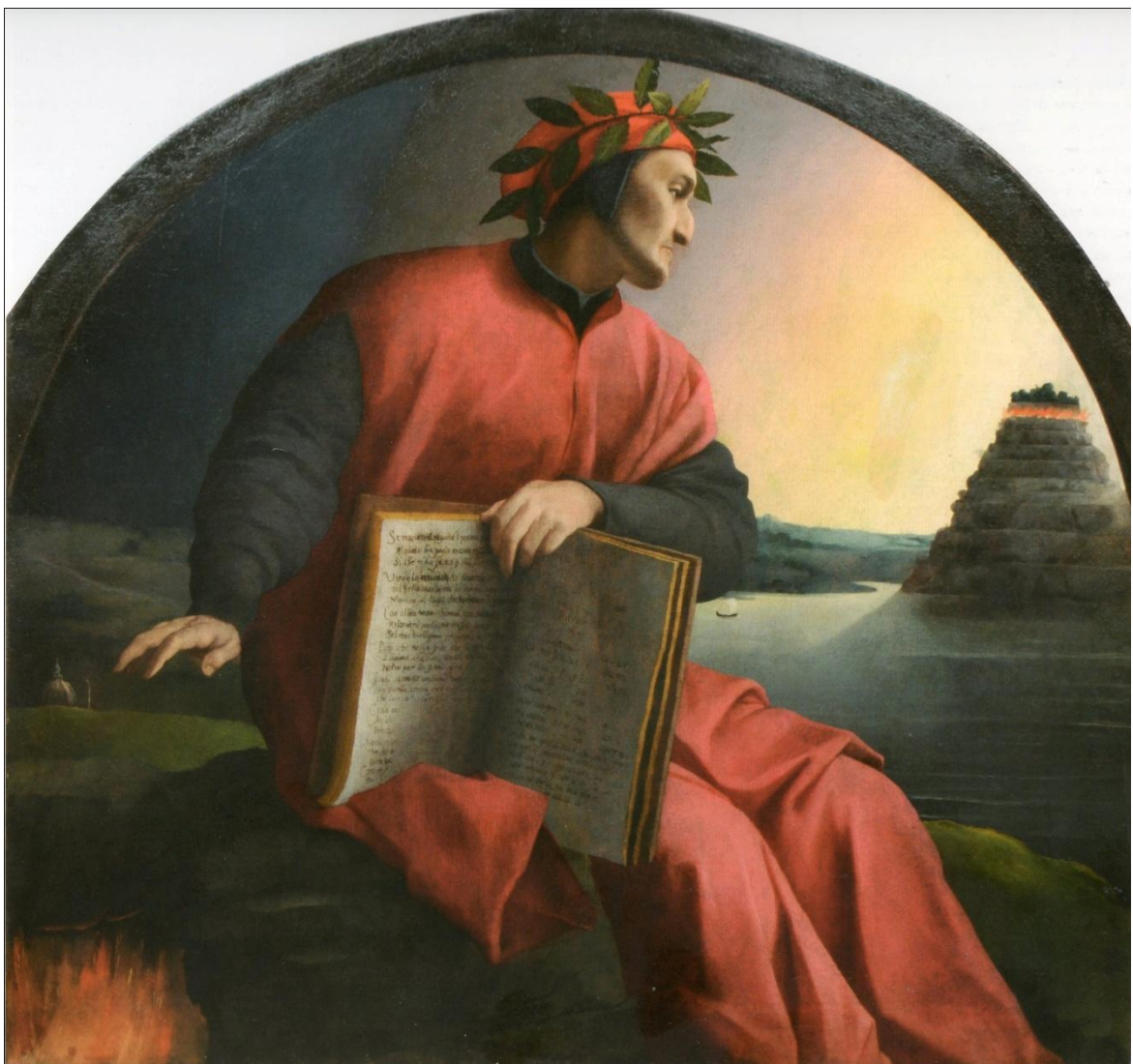


6. *Ritratto di Donna in verde*, c. 1530-1532, olio su tavola, cm 76,6 × 66,2, Windsor, Windsor Castle, State Apartments, RCIN 405754.





7. *Ritratto di Guidobaldo II della Rovere*, 1530-1532, olio su tavola, cm 114 × 86, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912 n. 149.



8. *La sfida tra Apollo e Marsia*, c. 1530-1532, olio su tavola trasportato su tela, cm 48 × 119, San Pietroburgo, State Hermitage Museum, inv. GE 210.

9. *Ritratto allegorico di Dante*, c. 1532-1533, olio su tela, cm 130 × 136, Firenze, collezione privata.



**10.** *Ritratto di Dante*, c. 1532-1533, gesso nero, cm 29,1 × 21,8, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, n. 2147 z.



**11.** *Ritratto di giovane con liuto*, c. 1532-1534, olio su tavola, cm 96,5 × 81, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 1575.



12. *Ritratto di giovane*, c. 1532-1534, gesso nero, cm 26,5 × 18,6, Chatsworth, The Duke of Devonshire and The Trustees of the Chatsworth Settlement, n. 714.



13. *Ritratto d'uomo*, c. 1532-1535, gesso nero, cm 39 × 26, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 6698 F.



**14.** *Ritratto di Bartolomeo Panciatichi*, c. 1534-1539, olio su tavola, cm 104 × 85, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 741.



15. *Ritratto di Ugolino Martelli*, c. 1537, olio su tavola, cm 102 × 85, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. n. 338 A.





**16.** *Ritratto di giovane con libro*, c. 1537-1538, olio su tavola, cm 95,6 × 74,9, New York, Metropolitan Museum of Art, H.O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H.O. Havemeyer, 1929, 21.100.16.



17. *Cristo crocifisso*, olio su tavola, cm 145 × 115, Nizza, Musée des Beaux-Arts, inv. N.Mba 196.



**18.** *Sacra Famiglia con san Giovannino (Madonna Panciatichi)*, c. 1540-1541, olio su tavola, cm 116, 9 × 89,7, Firenze, Galleria degli Uffizi, , inv. 1890 n. 8377.



**19.** *Ritratto di Lucrezia Panciatichi*, c. 1540-1541, olio su tavola, cm 102 × 83,2, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 73.



20. *Ritratto di giovane uomo con cappello piumato*, c. 1540-1545, olio su tavola, cm 85,7 × 68,5, Kansas City, Nelson Atkins Museum of Art, William Rockhill Nelson Trust, 49-28.



21. *Ritratto allegorico di Dante*, post 1541 (?), olio su tavola, cm 126,9 × 120, Washington, D.C., National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, 1961.9.57.



22. *Passaggio del Mar Rosso e investitura di Giosuè*, 1541-1542, Firenze, Palazzo Vecchio, Cappella di Eleonora di Toledo.

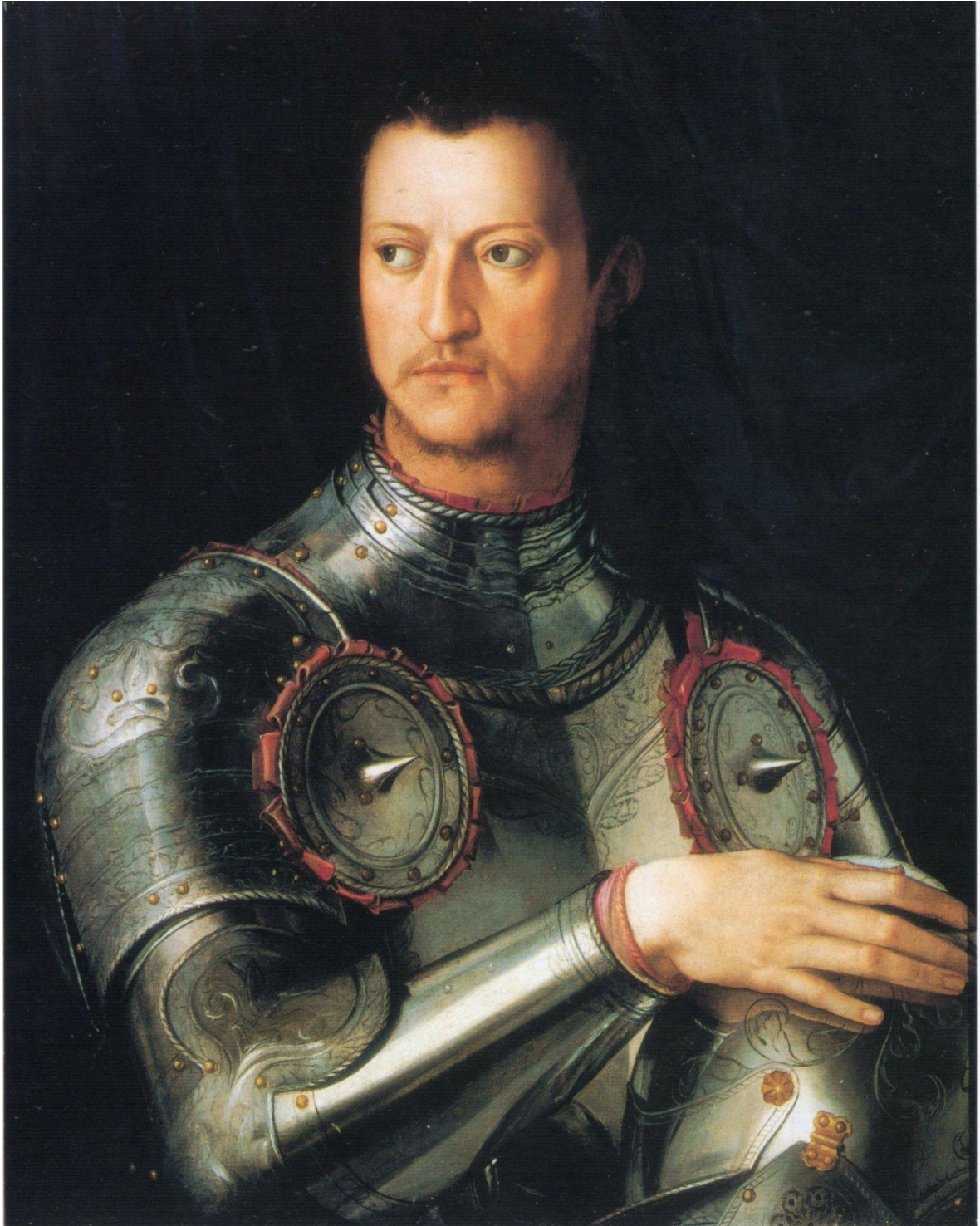


23. *Ritratto di Bia de' Medici*, c. 1542, tempera su tavola, cm 63,3 × 48, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 1472.





24. *Ritratto di donna*, c. 1542-1543, olio su tavola, cm 127 × 100, San Francisco, M. H. de Young Memorial Museum, Samuel H. Kress, n. 53670.



25. *Ritratto di Cosimo I de' Medici in armi*, c. 1543, tempera su tavola, cm 74 × 58, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. Depositi n. 28.



26. *Ritratto di Eleonora di Toledo*, c. 1543, olio su tavola, cm 59 × 46, Praga, Národní Galerie, inv. n. O 11971.



27. *San Giovanni Battista*, c. 1543-1545, olio su tavola, cm 146 × 52, 1, Los Angeles, Calif., J. Paul Getty Museum, 73.PB.70.



**28.** *Ritratto di Giovanni de' Medici con un cardellino*, c. 1544-1545, olio su tavola, cm 58 × 45, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 1475.



29. *Ritratto di Cosimo I de' Medici in armi*, c. 1544-1545, olio su tavola, cm 86 × 67, Sydney, Art Gallery of New South Wales, 78.1996.



**30.** *Ritratto di Eleonora di Toledo con il figlio Giovanni*, c. 1545, olio su tavola, cm 115 × 96, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 748.



31. *Allegoria con Venere e Amore*, c. 1545, olio su tavola, cm 146 × 116, Londra, National Gallery, n. NG651.

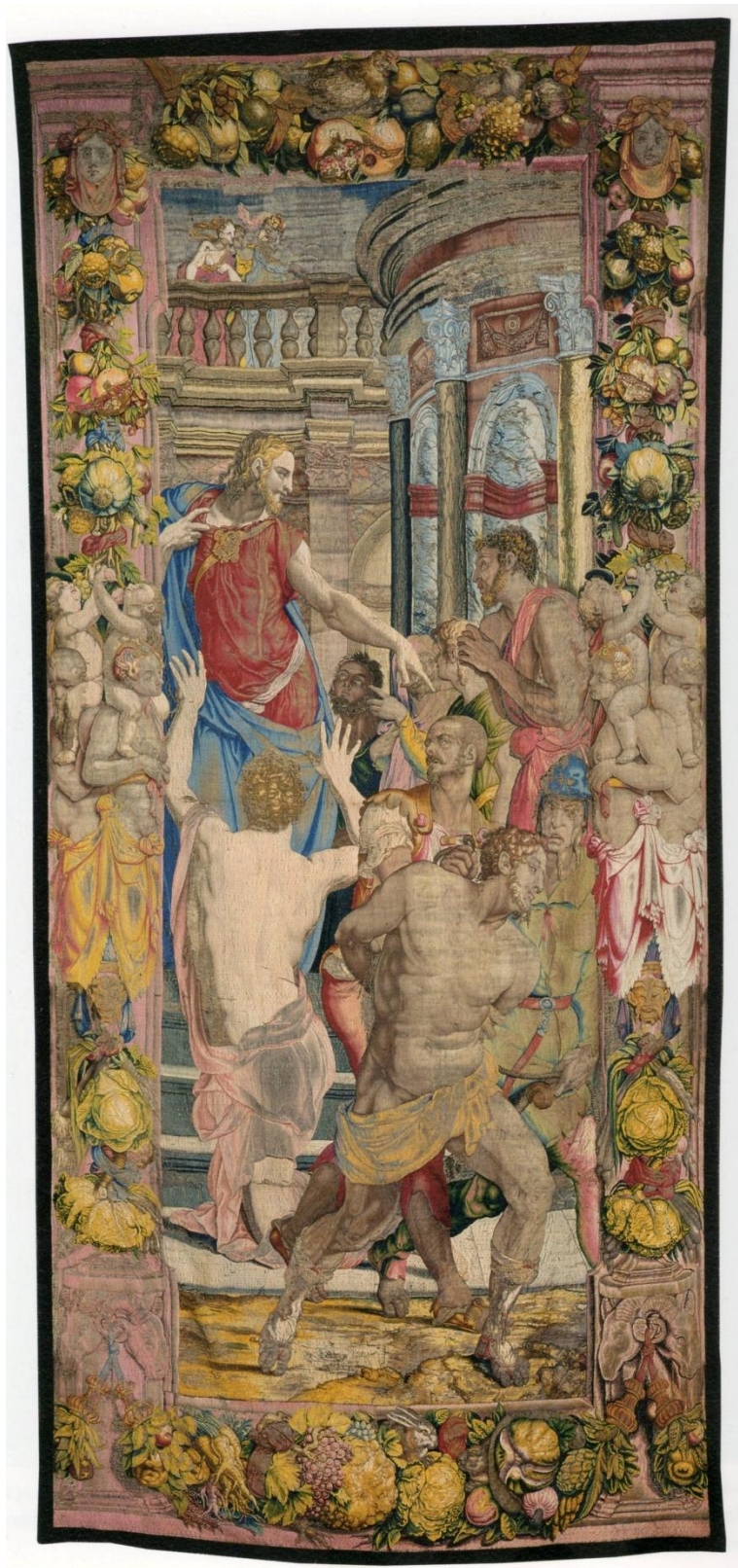




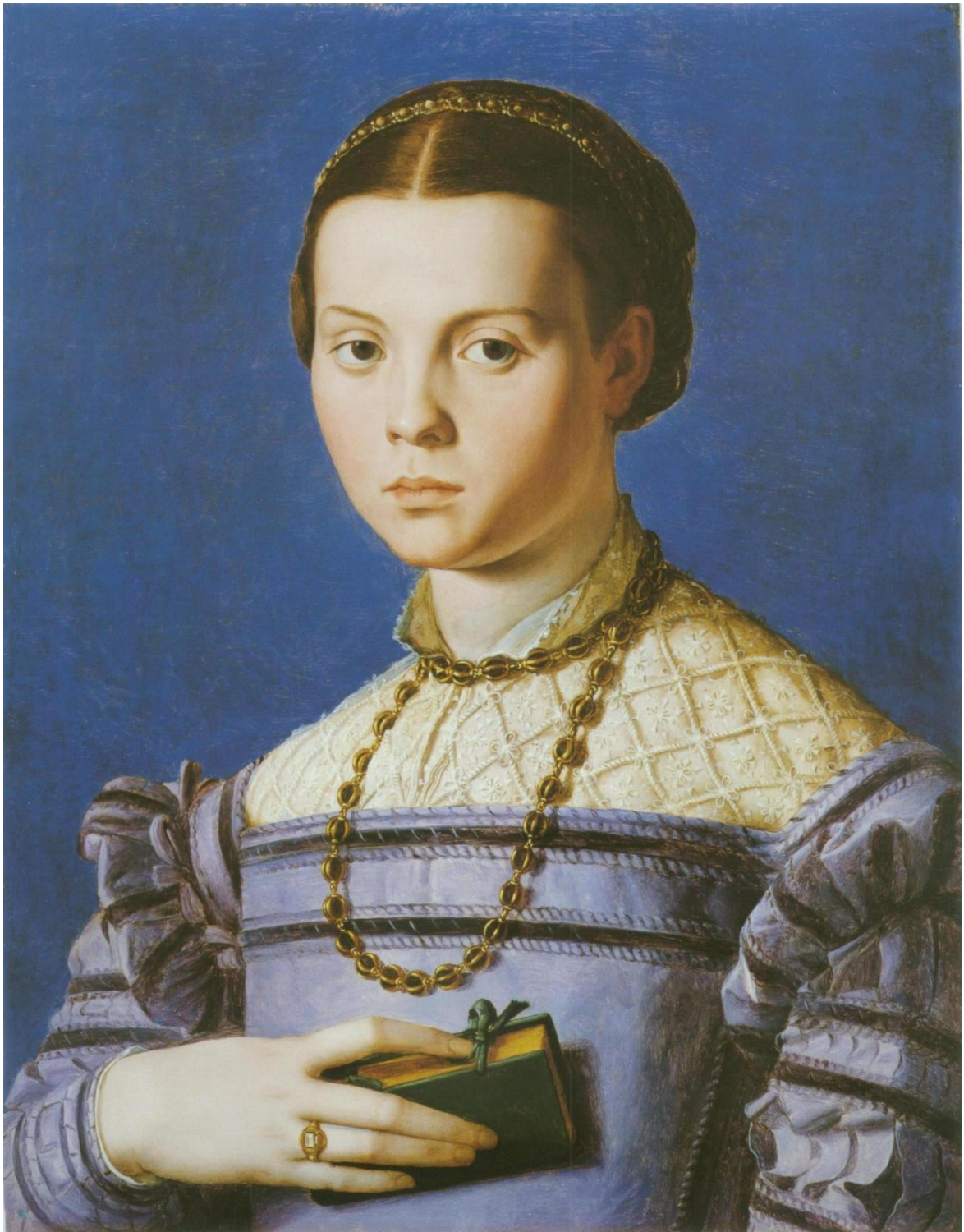
**32.** *Ritratto di Andrea Doria come Nettuno*, c. 1545-1546 (?), olio su tela, cm 115 x53, Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 1206.



**33.** *Ritratto di Stefano Colonna*, 1546, olio su tavola, cm 129 × 95, Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini, inv. 1434.



34. *Giuseppe trattiene Simeone*, ante 1547, arazzo, cm 550 × 260, Roma, Palazzo del Quirinale, inv. O.D.P. 117.



**35.** *Ritratto di giovinetta con libro (Giulia de' Medici?)*, c. 1548-1550, olio su tavola, cm 58,5 × 46,8, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 770.



**36.** *Ritratto di giovane scultore (Pierino da Vinci?)*, c. 1548-1551, olio su tavola, cm 75 × 57,5, Londra, National Gallery, L40.



37. *Ritratto di giovane scultore (o collezionista)*, c. 1550, olio su tavola trasferito, cm 99 × 79, Parigi, Musée du Louvre, inv. 131.



**38.** *Ritratto di Ludovico Capponi*, c. 1550, olio su tavola, cm 116 × 85, New York, Frick Collection, Henry Clay Frick Bequest, n. 1915.1.19.



**39.** *Ritratto di Maria de' Medici*, c. 1550-1551, olio su tavola, cm 52,8 × 38,5, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 1572.





**40.** *Ritratto di gentiluomo*, c. 1550-1555, olio su tavola, cm 106,7 × 82,5, Ottawa, National Gallery of Canada, inv. 3717.



41. *Ritratto di gentildonna*, c. 1550-1555, olio su tavola, cm 109 × 84, Torino, Galleria Sabauda, inv. 262.



42. *Ritratto di Francesco de' Medici*, c. 1551, olio su tavola, cm 58 × 41,3, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 1571.



43. *San Giovanni Battista*, c. 1552-1555, olio su tavola, cm 120 × 92, Roma, Galleria Borghese, inv. 444.



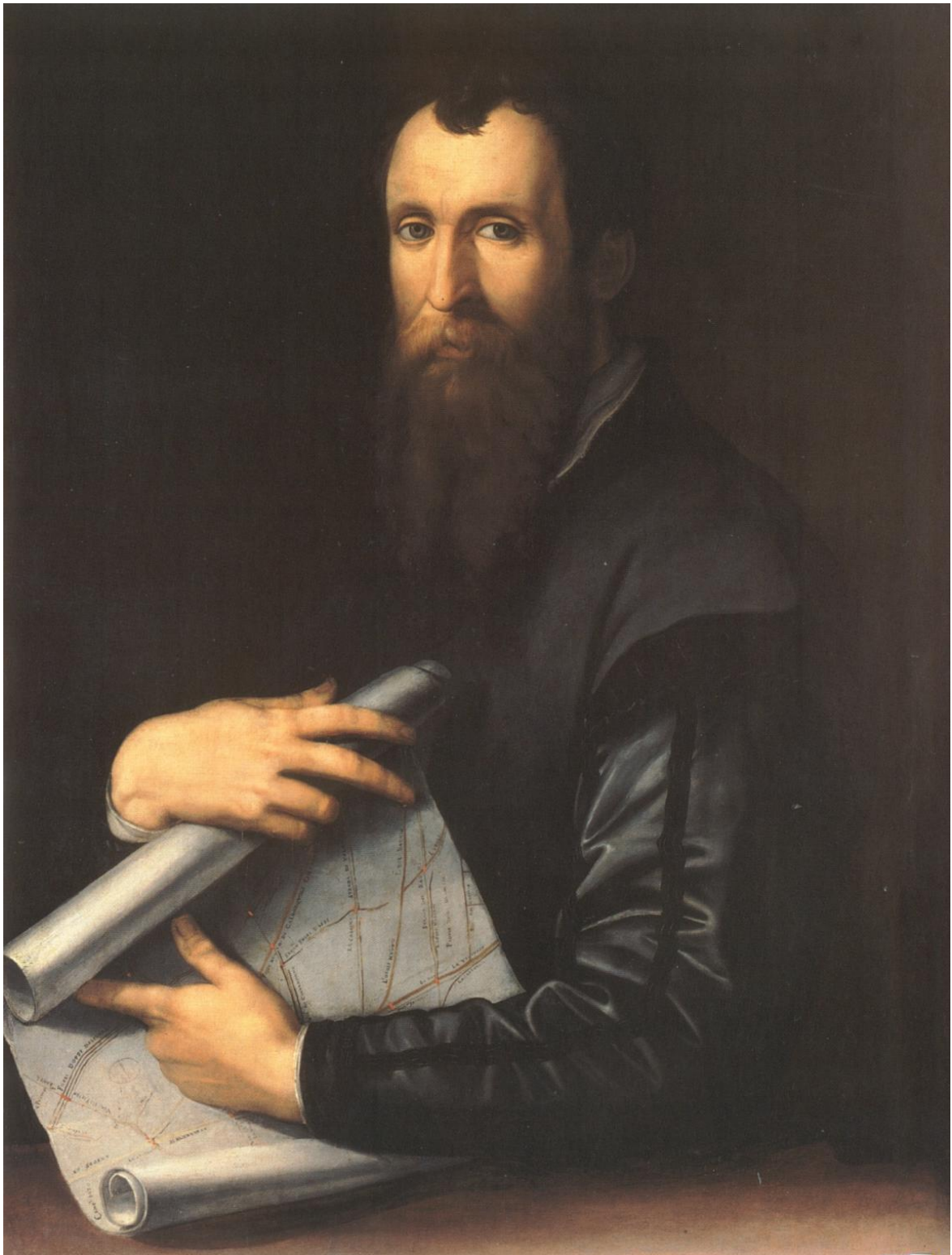
44. *Ritratto frontale del nano Morgante* (fronte), ante 1553, olio su tela, cm 150 × 98, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 5959.



45. *Ritratto tergale del nano Morgante (retro)*, ante 1553, olio su tela, cm 150 × 98, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 5959.



46. *Incontro di Giuseppe e Giacobbe in Egitto, ante 1553*, arazzo, cm 570 × 458, Firenze, Palazzo Vecchio, Sala delle Bandiere (in deposito presso il Laboratorio di restauro degli arazzi dell'Opificio delle Pietre Dure), inv. Arazzi n. 723.



47. BRONZINO E BOTTEGA, *Ritratto di Luca Martini*, c. 1554-1556, olio su tavola, cm 101,4 × 79,2, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912 n. 434.

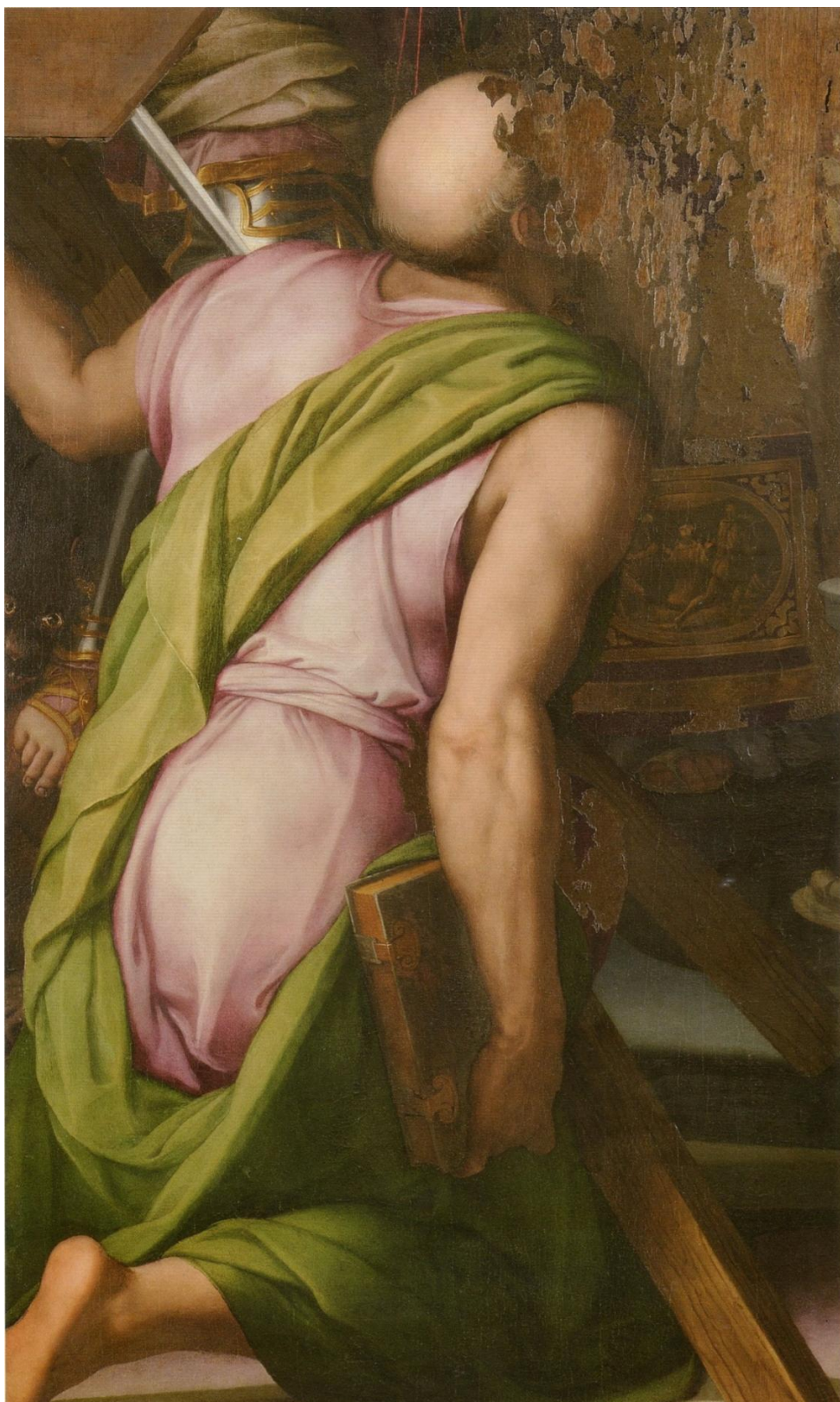




48. *Ritratto di Laura Battiferri*, c. 1555-1560, olio su tavola, cm 83 × 60, Firenze, Musei Civici Fiorentini, Museo di Palazzo Vecchio, Donazione Loeser, inv. MCF-LOE 1933-17.



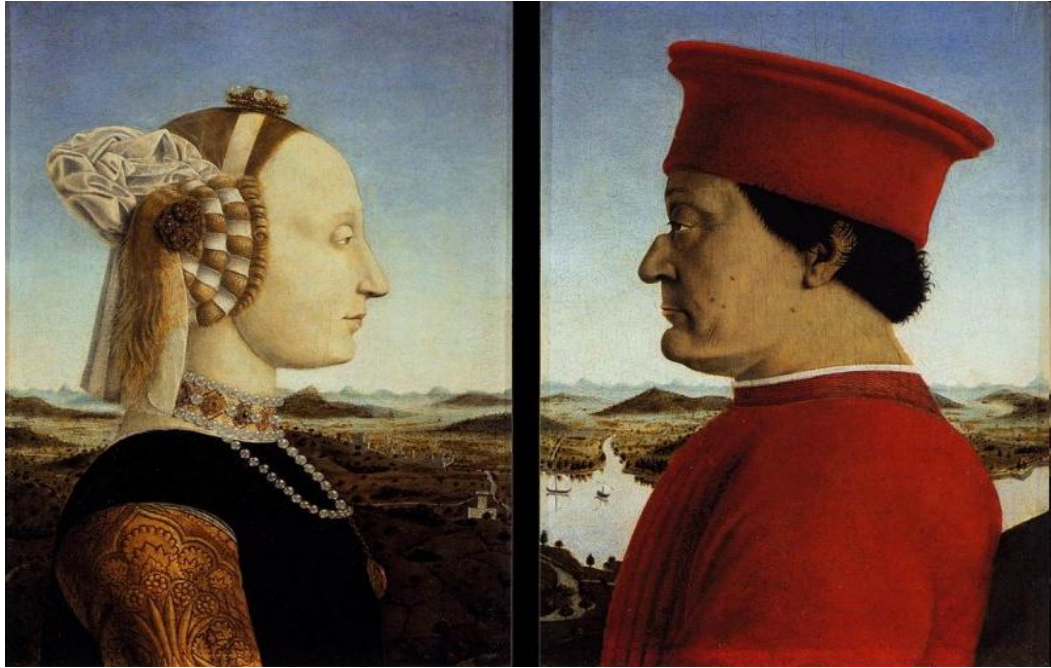
**49.** *Ritratto di Laura Battiferri*, c. 1555-1560, olio su tavola, cm 83 × 60, particolare, Firenze, Musei Civici Fiorentini, Museo di Palazzo Vecchio, Donazione Loeser, inv. MCF-LOE 1933-17.



50. *Sant'Andrea*, 1556, olio su tavola, cm 160,3 × 90,2, Roma, Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca, inv. n. 424.



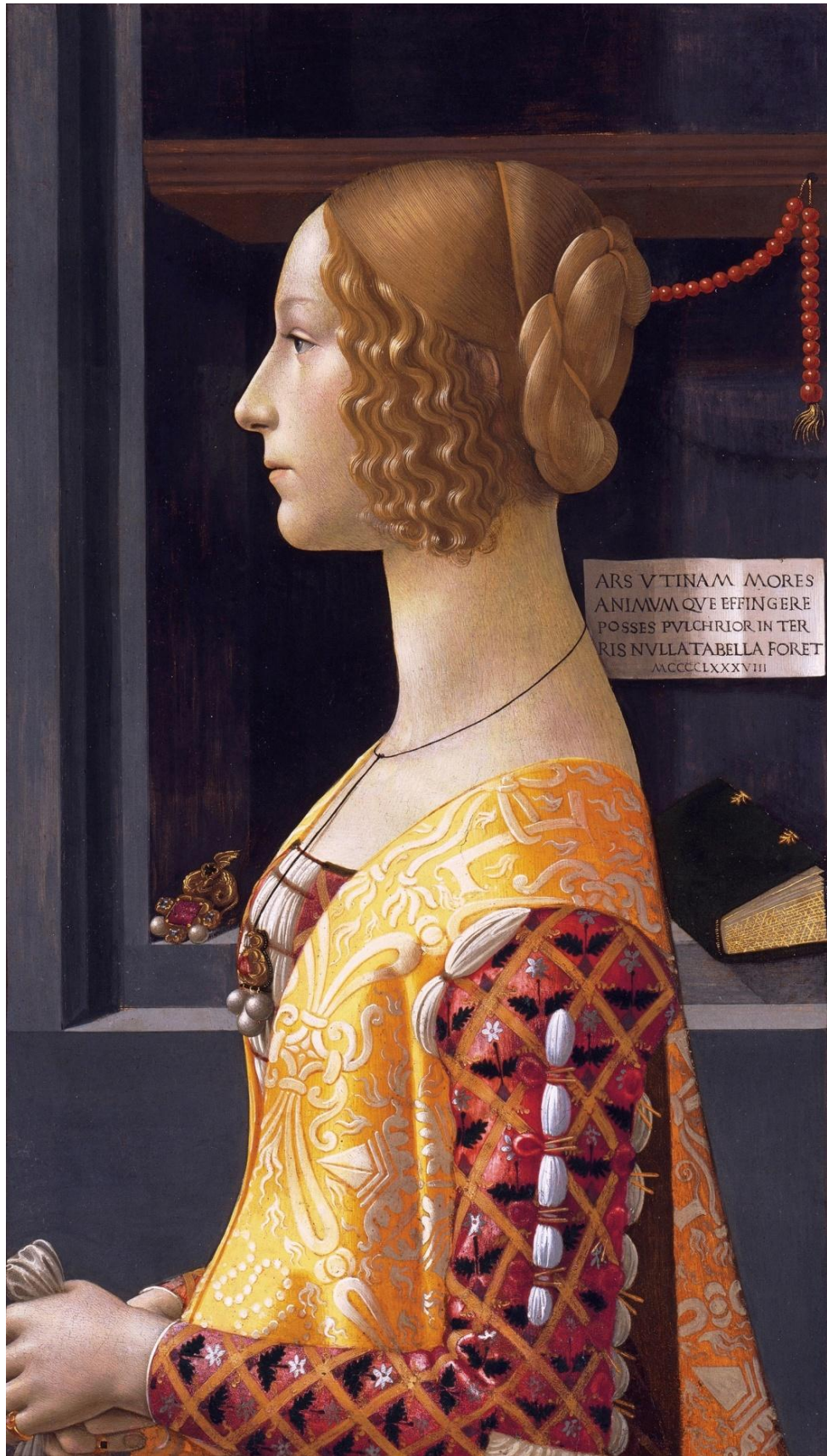
**51.** *San Bartolomeo*, 1556, olio su tavola, cm 155,7 × 93,7, Roma, Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca, inv. n. 423



52. PIERO DELLA FRANCESCA, *Ritratto di Federico da Montefeltro e Battista Sforza (fronte)*, ante 1465, olio su tavola, cm 47 × 33, Firenze, Galleria degli Uffizi.



53. PIERO DELLA FRANCESCA, *Ritratto di Federico da Montefeltro e Battista Sforza (retro)*, ante 1465, olio su tavola, cm 47 × 33, Firenze, Galleria degli Uffizi.



54. DOMENICO GHIRLANDAIO, *Ritratto di Giovanna Tornabuoni*, 1488, olio su tavola, cm 76 × 50  
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.



55. RAFFAELLO, *Ritratto di Andrea Navagero e Agostino Beazzano*, c. 1516, olio su tela, cm 76 x 107, Roma, Galleria Doria Pamphilij.



56. QUENTIN METSYS, *Ritratto di Erasmo da Rotterdam*, 1517, olio su tavola, cm 50, 3 × 45, Londra, Hampton Court.

57. QUENTIN METSYS, *Ritratto di Pierre Gilles*, 1517, olio su tavola, cm 76,6 × 52, 2, Collezione Privata.



58. PONTORMO, *Ritratto di Cosimo Pater Patriae*, c. 1518-1519, olio su tavola, cm 90 × 72, Firenze, Galleria degli Uffizi.





59. QUENTIN METSYS, *Ritratto di Erasmo da Rotterdam*, 1519, medaglia, Londra, British Museum.



60. TIZIANO, *Uomo con il guanto*, c. 1520, olio su tavola, cm 100 × 89, Parigi, Musée du Louvre.



61. HANS HOLBEIN IL GIOVANE, *Ritratto di Erasmo da Rotterdam*, 1523, olio su tavola, cm 74,23 × 52, Londra, National Gallery (In prestito da Longford Castle).



62. HANS HOLBEIN IL GIOVANE, *Ritratto di Erasmo da Rotterdam*, 1523, carta incollata su tavola, cm 37 × 30,5, Basilea, Kunstmuseum.



**63.** HANS HOLBEIN IL GIOVANE, *Ritratto di Erasmo da Rotterdam*, 1523, olio su tavola, cm 43 × 33, Parigi, Musée du Louvre.



64. PONTORMO, *Ritratto di due amici*, c. 1523-1524, olio su tavola, cm 82,2 × 68, Venezia, Collezione Cini.



65. DOSSO DOSSI, *Giove dipintore di farfalle*, c. 1523-1524, olio su tela, cm 120 × 150, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.

66. Albrecht Dürer, *Ritratto di Erasmo da Rotterdam*, 1526, incisione, Basilea, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett.



67. PONTORMO, *Ritratto di Alabardiere*, c. 1529-1530, olio su tavola trasferito su tela, cm 92 × 72, Malibu, J. Paul Getty Museum.

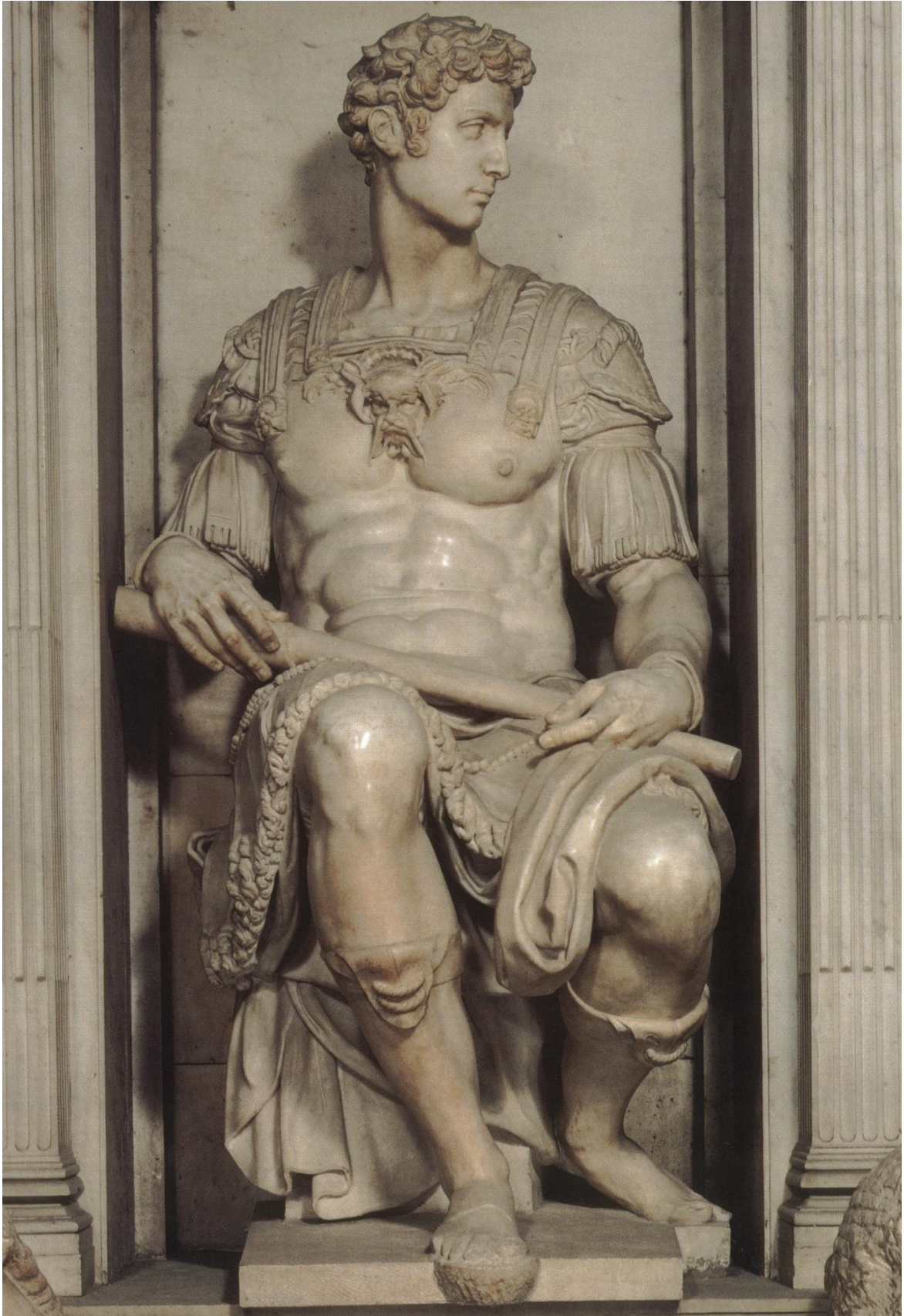




68. PARMIGIANINO, *Ritratto d'uomo*, c. 1530, olio su tavola, cm 88, 9 × 68, Collezione privata.



69. GIORGIO VASARI, *Ritratto di Lorenzo de' Medici*, 1532, olio su tavola, cm 90 ×72, Firenze, Galleria degli Uffizi.



70. MICHELANGELO, *Giuliano de' Medici*, ante 1534, marmo, alt. cm 173, Firenze, Chiesa di San Lorenzo, Sagrestia Nuova.



71. GIORGIO VASARI, *Ritratto di Alessandro de' Medici*, 1534, olio su tavola, cm 157 × 114, Firenze, Galleria degli Uffizi.



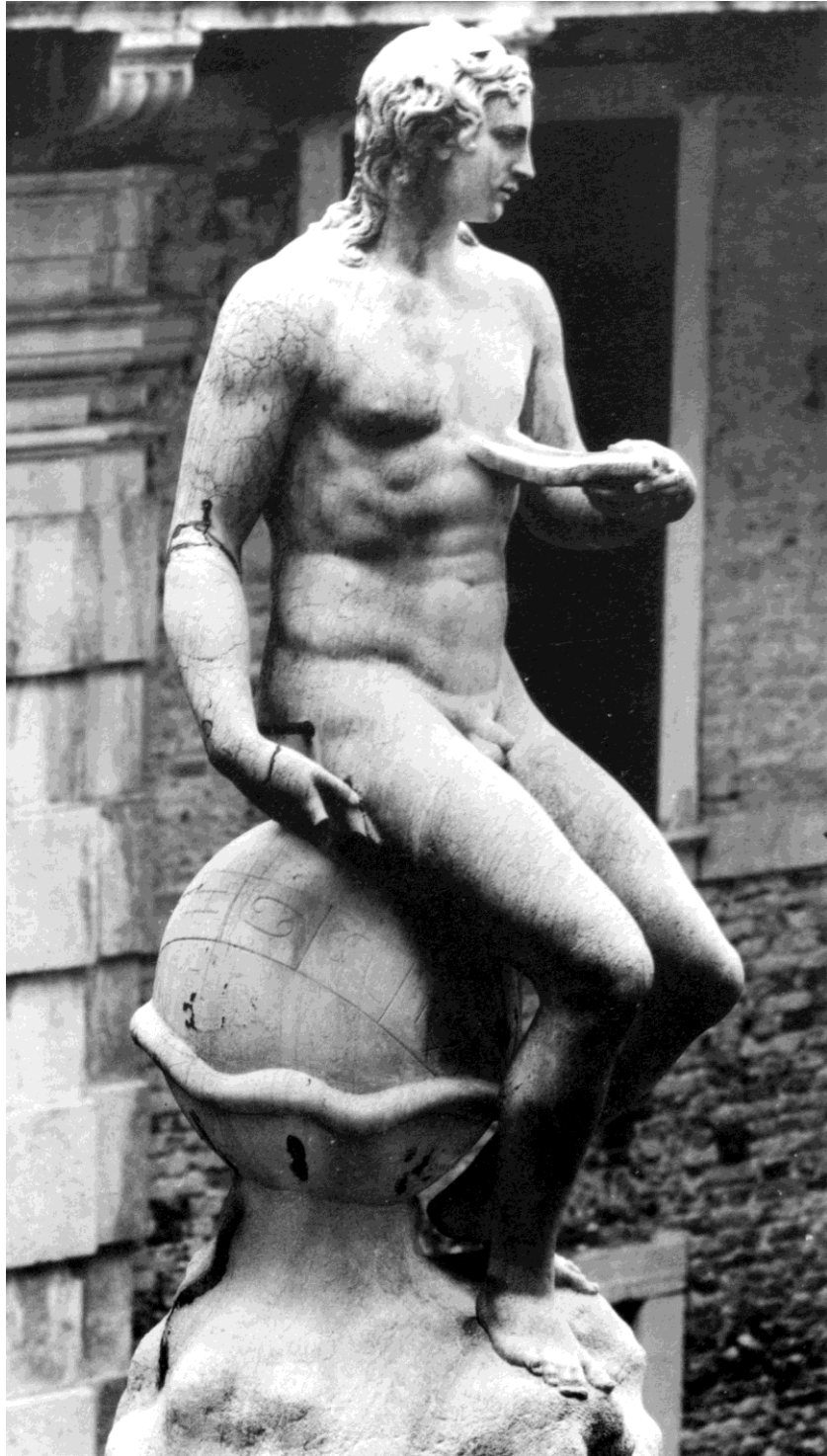
72. TIZIANO, *Ritratto di Giulio Romano*, c. 1536-1538, olio su tela, cm 102 × 87, Collezione privata.



73. PONTORMO, *Ritratto di Maria Salviati con Giulia de' Medici (?)*, c. 1537, olio su tavola, cm 88 ×71,3, Baltimora, Walters Art Meseum.



74. PONTORMO, *Ritratto di giovane vestito alla spagnola*, c. 1538, tempera su tavola, cm 101 × 76,2, Princeton, Barbara Piasecka Johnson Collection.



75. DANESE CATTANEO, *Apollo*, c. 1540, marmo, Venezia, Ca' Pesaro.





**76.** PONTORMO, *Ritratto di Maria Salviati*, c. 1540-1542, olio su tavola, cm 87 × 71, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 3563.



77. GIORGIO VASARI, *Sei poeti Toscani*, c. 1544, olio su tavola, cm 132 × 131, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, 71.24.



78. ALESSANDRO ALLORI, *Cristo guarisce la figlia della Cananea*, c. 1590, olio su tela incollato su tavola, cm 316 × 200, Firenze, San Giovannino degli Scolopi.

## ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

1. *Ritratto di Dama con cagnolino*, c. 1526-1529, olio su tavola, cm 89,8 × 70,5, Francoforte, Städel Museum, inv. n. 1136.
2. *San Sebastiano*, c. 1527-1528, olio su tavola, cm 87 × 76, 5, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, inv. n. 64 (1985.2).
3. *Compianto su Cristo morto*, 1529, olio su tavola, cm 116 × 100, 5, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 8545.
4. *Ritratto di Lorenzo Lenzi*, c. 1529, olio su tavola, cm 98 × 73, Milano, Civiche Raccolte Artistiche-Pinacoteca del Castello Sforzesco, inv. n. P 547.
5. *Ritratto di Lorenzo Lenzi*, c. 1529-1530, olio su tavola, cm 98 × 73, particolare, Milano, Civiche Raccolte Artistiche-Pinacoteca del Castello Sforzesco, inv. n. P 547.
6. *Ritratto di Donna in verde*, c. 1530-1532, olio su tavola, cm 76,6 × 66,2, Windsor, Windsor Castle, State Apartments, RCIN 405754.
7. *Ritratto di Guidobaldo II della Rovere*, 1530-1532, olio su tavola, cm 114 × 86, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912 n. 149.
8. *La sfida tra Apollo e Marsia*, c. 1530-1532, olio su tavola trasportato su tela, cm 48 × 119, San Pietroburgo, State Hermitage Museum, inv. GE 210.
9. *Ritratto allegorico di Dante*, c. 1532-1533, olio su tela, cm 130 × 136, Firenze, collezione privata.
10. *Ritratto di Dante*, c. 1532-1533, gesso nero, cm 29,1 × 21,8, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, n. 2147 z.
11. *Ritratto di giovane con liuto*, c. 1532-1534, olio su tavola, cm 96,5 × 81, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 1575.
12. *Ritratto di giovane*, c. 1532-1534, gesso nero, cm 26,5 × 18,6, Chatsworth, The Duke of Devonshire and The Trustees of the Chatsworth Settlement, n. 714.
13. *Ritratto d'uomo*, c. 1532-1535, gesso nero, cm 39 × 26, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 6698 F.
14. *Ritratto di Bartolomeo Panciatichi*, c. 1534-1539, olio su tavola, cm 104 × 85, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 741.
15. *Ritratto di Ugolino Martelli*, c. 1537, olio su tavola, cm 102 × 85, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. n. 338 A.
16. *Ritratto di giovane con libro*, c. 1537-1538, olio su tavola, cm 95,6 × 74,9, New York, Metropolitan Museum of Art, H.O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H.O. Havemeyer, 1929, 21.100.16.
17. *Cristo crocifisso*, c. 1540, olio su tavola, cm 145 × 115, Nizza, Musée des Beaux-Arts, inv. N.Mba 196.
18. *Sacra Famiglia con san Giovannino (Madonna Panciatichi)*, c. 1540-1541, olio su tavola, cm 116,9 × 89,7, Firenze, Galleria degli Uffizi, , inv. 1890 n. 8377.
19. *Ritratto di Lucrezia Panciatichi*, c. 1540-1541, olio su tavola, cm 102 × 83,2, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 736.
20. *Ritratto di giovane uomo con cappello piumato*, c. 1540-1545, olio su tavola, cm 85,7 × 68,5, Kansas City, Nelson Atkins Museum of Art, William Rockhill Nelson Trust, 49-28.
21. *Ritratto allegorico di Dante, post 1541 (?)*, olio su tavola, cm 126,9 × 120, Washington, D.C., National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, 1961.9.57.
22. *Passaggio del Mar Rosso e investitura di Giosuè*, 1541-1542, Firenze, Palazzo Vecchio, Cappella di Eleonora di Toledo.
23. *Ritratto di Bia de' Medici*, c. 1542, tempera su tavola, cm 63,3 × 48, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 1472.

24. *Ritratto di donna*, c. 1542-1543, olio su tavola, cm 127 × 100, San Francisco, M. H. de Young Memorial Museum, Samuel H. Kress, n. 53670.
25. *Ritratto di Cosimo I de' Medici in armi*, c. 1543, tempera su tavola, cm 74 × 58, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. Depositi n. 28.
26. *Ritratto di Eleonora di Toledo*, c. 1543, olio su tavola, cm 59 × 46, Praga, Národní Galerie, inv. n. O 11971.
27. *San Giovanni Battista*, c. 1543-1545, olio su tavola, cm 146 × 52, 1, Los Angeles, Calif., J. Paul Getty Museum, 73.PB.70.
28. *Ritratto di Giovanni de' Medici con un cardellino*, c. 1544-1545, olio su tavola, cm 58 × 45, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 1475.
29. *Ritratto di Cosimo I de' Medici in armi*, c. 1544-1545, olio su tavola, cm 86 × 67, Sydney, Art Gallery of New South Wales, 78.1996.
30. *Ritratto di Eleonora di Toledo con il figlio Giovanni*, c. 1545, olio su tavola, cm 115 × 96, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 748.
31. *Allegoria con Venere e Amore*, c. 1545, olio su tavola, cm 146 × 116, Londra, National Gallery, n. NG651.
32. *Ritratto di Andrea Doria come Nettuno*, c. 1545-1546 (?), olio su tela, cm 115 × 53, Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 1206.
33. *Ritratto di Stefano Colonna*, 1546, olio su tavola, cm 129 × 95, Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini, inv. 1434.
34. *Giuseppe trattiene Simeone, ante 1547*, arazzo, cm 550 × 260, Roma, Palazzo del Quirinale, inv. O.D.P. 117.
35. *Ritratto di giovinetta con libro (Giulia de' Medici)*, c. 1548-1550, olio su tavola, cm 58,5 × 46,8, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 770.
36. *Ritratto di giovane scultore (Pierino da Vinci)*, c. 1548-1551, olio su tavola, cm 75 × 57,5, Londra, National Gallery, L40.
37. *Ritratto di giovane scultore (o collezionista)*, c. 1550, olio su tavola trasferito, cm 99 × 79, Parigi, Musée du Louvre, inv. 131.
38. *Ritratto di Ludovico Capponi*, c. 1550, olio su tavola, cm 116 × 85, New York, Frick Collection, Henry Clay Frick Bequest, n. 1915.1.19.
39. *Ritratto di Maria de' Medici*, c. 1550-1551, olio su tavola, cm 52,8 × 38,5, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 1572.
40. *Ritratto di gentiluomo*, c. 1550-1555, olio su tavola, cm 106,7 × 82,5, Ottawa, National Gallery of Canada, inv. 3717.
41. *Ritratto di gentildonna*, c. 1550-1555, olio su tavola, cm 109 × 84, Torino, Galleria Sabauda, inv. 262.
42. *Ritratto di Francesco de' Medici*, c. 1551, olio su tavola, cm 58 × 41,3, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 1571.
43. *San Giovanni Battista*, c. 1552-1555, olio su tavola, cm 120 × 92, Roma, Galleria Borghese, inv. 444.
44. *Ritratto frontale del nano Morgante (fronte), ante 1553*, olio su tela, cm 150 × 98, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 5959.
45. *Ritratto tergale del nano Morgante (retro), ante 1553*, olio su tela, cm 150 × 98, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 5959.
46. *Incontro di Giuseppe e Giacobbe in Egitto, ante 1553*, arazzo, cm 570 × 458, Firenze, Palazzo Vecchio, Sala delle Bandiere (in deposito presso il Laboratorio di restauro degli arazzi dell'Opificio delle Pietre Dure), inv. Arazzi n. 723.
47. BRONZINO E BOTTEGA, *Ritratto di Luca Martini*, c. 1554-1556, olio su tavola, cm 101,4 × 79,2, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912 n. 434.
48. *Ritratto di Laura Battiferri*, c. 1555-1560, olio su tavola, cm 83 × 60, Firenze, Musei Civici Fiorentini, Museo di Palazzo Vecchio, Donazione Loeser, inv. MCF-LOE 1933-17.
49. *Ritratto di Laura Battiferri*, c. 1555-1560, olio su tavola, cm 83 × 60, particolare, Firenze, Musei Civici Fiorentini, Museo di Palazzo Vecchio, Donazione Loeser, inv. MCF-LOE 1933-17.
50. *Sant'Andrea*, 1556, olio su tavola, cm 160,3 × 90,2, Roma, Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca, inv. n. 424.

51. *San Bartolomeo*, 1556, olio su tavola, cm 155,7 × 93,7, Roma, Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca, inv. n. 423.
52. PIERO DELLA FRANCESCA, *Ritratto di Federico da Montefeltro e Battista Sforza* (fronte), ante 1465, olio su tavola, cm 47 × 33, Firenze, Galleria degli Uffizi.
53. PIERO DELLA FRANCESCA, *Ritratto di Federico da Montefeltro e Battista Sforza* (retro), ante 1465, olio su tavola, cm 47 × 33, Firenze, Galleria degli Uffizi.
54. DOMENICO GHIRLANDAIO, *Ritratto di Giovanna Tornabuoni*, 1488, olio su tavola, cm 76 × 50 Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.
55. RAFFAELLO, *Ritratto di Andrea Navagero e Agostino Beazzano*, c. 1516, olio su tela, cm 76 x 107, Roma, Galleria Doria Pamphilij.
56. QUENTIN METSYS, *Ritratto di Erasmo da Rotterdam*, 1517, olio su tavola, cm 50, 3 × 45, Londra, Hampton Court.
57. QUENTIN METSYS, *Ritratto di Pierre Gilles*, 1517, olio su tavola, cm 76,6 × 52, 2, Collezione Privata.
58. PONTORMO, *Ritratto di Cosimo Pater Patriae*, c. 1518-1519, olio su tavola, cm 90 × 72, Firenze, Galleria degli Uffizi.
59. QUENTIN METSYS, *Ritratto di Erasmo da Rotterdam*, 1519, medaglia, Londra, British Museum.
60. TIZIANO, *Uomo con il guanto*, c. 1520, olio su tavola, cm 100 × 89, Parigi, Musée du Louvre.
61. HANS HOLBEIN IL GIOVANE, *Ritratto di Erasmo da Rotterdam*, 1523, olio su tavola, cm 74,23 × 52, Londra, National Gallery (In prestito da Longford Castle).
62. HANS HOLBEIN IL GIOVANE, *Ritratto di Erasmo da Rotterdam*, 1523, carta incollata su tavola, cm 37 × 30,5, Basilea, Kunstmuseum.
63. HANS HOLBEIN IL GIOVANE, *Ritratto di Erasmo da Rotterdam*, 1523, olio su tavola, cm 43 × 33, Parigi, Musée du Louvre.
64. PONTORMO, *Ritratto di due amici*, c. 1523-1524, olio su tavola, cm 82,2 × 68, Venezia, Collezione Cini.
65. DOSSO DOSSI, *Giove dipintore di farfalle*, c. 1523-1524, olio su tela, cm 120 × 150, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.
66. Albrecht Dürer, *Ritratto di Erasmo da Rotterdam*, 1526, incisione, Basilea, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett.
67. PONTORMO, *Ritratto di Alabardiere*, c. 1529-1530, olio su tavola trasferito su tela, cm 92 × 72, Malibu, J. Paul Getty Museum.
68. PARMIGIANINO, *Ritratto d'uomo*, c. 1530, olio su tavola, cm 88, 9 × 68, Collezione privata.
69. GIORGIO VASARI, *Ritratto di Lorenzo de' Medici*, 1532, olio su tavola, cm 90 × 72, Firenze, Galleria degli Uffizi.
70. MICHELANGELO, *Giuliano de' Medici*, ante 1534, marmo, alt. cm 173, Firenze, Chiesa di San Lorenzo, Sagrestia Nuova.
71. GIORGIO VASARI, *Ritratto di Alessandro de' Medici*, 1534, olio su tavola, cm 157 × 114, Firenze, Galleria degli Uffizi.
72. TIZIANO, *Ritratto di Giulio Romano*, c. 1536-1538, olio su tela, cm 102 × 87, Collezione privata.
73. PONTORMO, *Ritratto di Maria Salviati con Giulia de' Medici (?)*, c. 1537, olio su tavola, cm 88 × 71,3, Baltimora, Walters Art Meseum.
74. PONTORMO, *Ritratto di giovane vestito alla spagnola*, c. 1538, tempera su tavola, cm 101 × 76,2, Princeton, Barbara Piasecka Johnson Collection.
75. DANESE CATTANEO, *Apollo*, c. 1540, marmo, Venezia, Ca' Pesaro.
76. PONTORMO, *Ritratto di Maria Salviati*, c. 1540-1542, olio su tavola, cm 87 × 71, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 3563.
77. GIORGIO VASARI, *Sei poeti Toscani*, c. 1544, olio su tavola, cm 132 × 131, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, 71.24.
78. ALESSANDRO ALLORI, *Cristo guarisce la figlia della Cananea*, c. 1590, olio su tela incollato su tavola, cm 316 × 200, Firenze, San Giovannino degli Scolopi.

## BIBLIOGRAFIA

## FONTI MANOSCRITTE

- A. M. BISCIONI, *Giunta alla Toscana Letterata*, BNCF, IX, 64-83.
- Delle Rime del Bronzino Pittore libro Primo*, BNCF, II. IX. 10.
- Il Raviggiuolo, del Bronzino Pittore in Cristofano Allori detto il Bronzino. Poesie diverse*, BNCF, Magl. VII. 395.
- Le Rime in burla del Bronzino Pittore*, BNFC, VII. 115.
- B. VARCHI, *Dialogo sopra la particolare dichiarazione del giuoco di Pittagora*, BNCF, II. II. 278.
- *Cento sonetti sopra la morte di M. Luca Martini*, BNCF, II. VIII. 140.
- *Sonetti contro gl'Ugonotti*, BNFC, II. VIII. 137.
- *Sopra l'infermità e guarigione dell'illustrissimo ed eccellentissimo Cosimo Medici duca di Firenze e Siena*, BNCF, Filze Rinuccini 3, fascicolo 1.
- *Poesie e sonetti*, Filze Rinuccini 3, fascicolo 2.
- *Sonetti*, BNCF, Filze Rinuccini 3, fascicolo 3.
- *Sonetti*, BNCF, Filze Rinuccini 3, fascicolo 5.

## FONTI E STUDI A STAMPA

- C. ACIDINI LUCHINAT, *Tre madrigali e alcune osservazioni sulla cappella Gaddi in Santa Maria Novella*, «Studi di storia dell'arte», 2, 1991, pp. 295-320.
- C. ADELSON, *The decoration of Palazzo Vecchio in tapestry: the «Joseph» cycle and other precedents for Vasari's decorative campaigns*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale*, cit., pp. 145-177.
- *Aspetti storici e documentari*, in *Gli arazzi della Sala dei Duecento*, cit., pp. 19-46
- F. ADORNO, L. ZANGHERI, *Gli statuti dell'Accademia del Disegno*, Firenze, Olschki, 1998.
- B. AGOSTI, *Qualche nota su Paolo Giovio («gonzaghissimo») e le arti figurative*, «Prospettiva», 97, 2000, pp. 51-62.
- *Paolo Giovio: uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze, Leo S. Olschki, 2008.
- J. ALAZARD, *Le portrait florentin de Botticelli à Bronzino*, Paris, Laurens, 1924.
- D. ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, 3 voll., Milano, Mondadori, 1991-1997.



- Antologia della poesia italiana. Cinquecento*, a cura di Cesare Segre e Carlo Ossola, Torino, Einaudi, 1997.
- Amore fuggitivo. Idillio di Mosco*, tradotto da Benedetto Varchi. *Rime burlesche* di Agnolo Bronzino. Per le nozze Veniero-Giovanelli, a cura di J. Morelli, Venezia, Tipografia Antonio Curti, 1810.
- P. ARETINO, *Lettere sull'arte*, a cura di Fidenzio Pertile, Carlo Cordié ed Ettore Camesasca, 4 voll., Milano, Del Milione, 1957-1960.
- *Dialogo...nel quale si parla del gioco con moralità piacevole, Le carte parlanti* [Venezia 1545], a cura di Giovanni Casalegno e Gabriella Giaccone, Palermo, Sellerio, 1992.
- *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, I, Roma, Salerno, 1997.
- ARISTOTELE, *Retorica e Poetica*, a cura di Marcello Zanatta, Torino, UTET, 2004.
- E. BACCHESCHI, *L'opera completa del Bronzino*, Milano, Rizzoli, 1973.
- F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* [1681-1728], 7 voll., Firenze, S.P.E.S., 1974-1975 [ristampa anastatica dell'edizione fiorentina del 1845-1847].
- E. BARLETTI, *Ipotesi di lavoro su Giovan Battista del Tasso*, «Critica d'arte», LV, 1990/1991, 2/3, pp. 55-61.
- P. BAROCCHI, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana*, II, Materiali e problemi 1, Torino, Einaudi, 1979, pp. 1-81.
- *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei e la storiografia artistica contemporanea*, in *Studi vasariani*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 112-133.
- L. BATTIFERRI DEGLI AMMANNATI, *Il primo libro delle opere toscane*, a cura di Enrico Maria Guidi, Urbino, Accademia Raffaello, 2000.
- *I sette salmi penitenziali di David con alcuni sonetti spirituali*, a cura di Enrico Maria Guidi, Urbino, Accademia Raffaello, 2005.
- L. BECHERUCCI, *Manieristi toscani*, Bergamo, Ist. Italiano d'Arti Grafiche, 1944.
- M. BEER, *Idea del ritratto femminile e retorica del classicismo: i Ritratti di Isabella d'Este di Gian Giorgio Trissino*, in *Il ritratto e la memoria*, cit., materiali 3, pp. 253-269.
- P. BEMBO, *Prose e Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1971.
- *Lettere*, a cura di Ernesto Travi, 4 voll., Bologna, Commissione per i testi in lingua, 1987-1993.
- B. BERENSON, *The florentine painters of the Renaissance*, New York, The Knickerbocker Press, 1896.
- L. BERTI, *Pontormo*, Firenze, Edizioni d'arte il Fiorino, 1966.
- M. BETTINI, *Tra Plinio e Sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, I, Torino, Einaudi, 1984, pp. 221-267.
- *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992.

- Beyond Isabella: secular women patrons of art in Renaissance Italy*, a cura di Sheryl E. Reiss and David G. Wilkins, Kirksville, Truman State University Press, 2001.
- S. BIANCHI, *Poetesse del Cinquecento*, con uno scritto di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 2003.
- L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, testi a cura di Federica Pich, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- *Il cuore di cristallo: ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010.
- R. BORGHINI, *Il Riposo* [Firenze 1584], ristampa anastatica della prima edizione, saggio biobibliografico e indice analitico a cura di Mario Rosci, Milano, Edizioni Labor, 1967.
- G.G. BOTTARI, S.TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura: scritta da' più celebri personaggi dei secoli 15., 16. e 17.* [Milano 1822-1825], 8 Voll., Hildesheim-New York, Olms, 1976.
- V. BRAMANTI, *Ritratto di Ugolino Martelli (1519-1592)*, «*Schede umanistiche*», 1999, n. 2, pp. 5-53.
- M. BROCK, *Bronzino*, Paris, Éditions du Regard, 2002.
- *Portrait d'Andrea Doria en Neptune de Bronzino*, in *Les portraits du pouvoir*, cit., pp. 49- 55.
- *Le "Portrait de Luca Martini" par Bronzino: une crypto-allégorie*, in *Le noyau et l'écorce*, cit., pp. 283-322.
- *Le "Portrait d'Ugolino Martelli" par Bronzino: un Homère florentin?*, in *Homère à la Renaissance: mythe et transfigurations*, atti del convegno (Roma, Accademia di Francia, 27-29 novembre 2008) a cura di Luisa Capodiecì e Philip Ford, Parigi, Somogy Éditions d'Art, 2011, pp. 323-344.
- A. BRONZINO, *Rime in Burla*, a cura di Franca Petrucci Nardelli, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988.
- *I salterelli dell'Abbruccia sopra i mattacini di Ser Fedocco*, a cura di Carla Rossi Bellotto, Roma, Salerno Editrice, 1998.
- Bronzino pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2010-23 gennaio 2011) a cura di Antonio Natali e Carlo Falciani, Firenze, Mandragora, 2010.
- J.K. CADOGAN, *Domenico Ghirlandaio. Artist and artisan*, New Haven-Londra, Yale University Press, 2000.
- M. CALAFATI, *Sulle orme di un Bronzino: Firenze, Berlino, Ottawa. Ritratto di Simone da Firenzuola?*, «*Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz*», XLVIII, 2004, pp. 268-284.
- L. CAMPBELL, M.M. PHILIPS, H.S. HERBRÜGGEN E J.B. TRAPP, *Quentin Matsys, Desiderius Erasmus, Pieter Gillis and Thomas More*, «*The Burlington Magazine*», CXX, 1978, pp. 716-724.

- M. CAMPBELL, *Il ritratto del Duca Alessandro de' Medici di Giorgio Vasari. Contesto e significato*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, atti del convegno (Arezzo, 8-10 ottobre 1981), a cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, Olschki, 1985, pp. 339-361.
- R. CANTAGALLI, *Bartoli, Cosimo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, VI, Roma, Treccani, 1964, pp. 561-562.
- Capitolo dell'Esser chiaro* di A. B. Per le nozze Petretтини-Catrarò, a cura di G. Petretтини, Venezia, Tipografia Alvisopoli, 1819.
- A. CARO, *Lettere Familiari*, a cura di Aulo Greco, 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1957-1961.
- E. CASTELNUOVO, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in *Storia dell'arte*, V, Einaudi, Torino, pp. 1033-1094.
- B. CASTIGLIONE, *Rime e giochi di corte*, a cura di Fantano Michela, Canneto sull'Oglio, Eurograf, 2004.
- *Il Libro del Cortegiano* [Venezia 1528], con introduzione di Amedeo Quondam, note di Nicola Longo, Milano, Garzanti, 2006.
- Catalogue des tableaux composant la galerie de feu son Eminence le Cardinal Fesch*, Rome, Imprimerie de J. Salviucci, 1841.
- Catalogue des tableaux de la galerie de feu S. E. le Cardinal Fesch, IV (Catalogue des tableaux des écoles italiennes et espagnole)*, par George, peintre, Commissaire-Expert du Musée Royal du Louvre, 1845.
- Catalogus scriptores florentium omnis generis, quorum, et memoria extat, atque lucubrationes in litteras relatae sunt ad nostra usque tempora. M. D. LXXXIX. Auctore reverendo patre magistero Michaelae Pocciantio florentino, ordinis Servorum B. M. Virginia...Florantiae, apud Philippum Iunctam, M. D.LXXXIX.*
- C.J. CAVALLUCCI, *Notizie storiche intorno alla R. Accademia delle Arti del disegno in Firenze*, Firenze, Tip. del Vocabolario, 1873.
- A. CECCHI, *La 'Prudenza' del Bronzino per ser Carlo Gherardi*, «Antichità Viva», XXVI, 1987, 3, pp. 19-22.
- *"Famose Frondi de cui santi honori..."*, un sonetto del Varchi e il Ritratto di Lorenzo Lenzi del Bronzino, «Artista», 2, 1990, pp. 8-19.
- *Il Bronzino, Benedetto Varchi e l'Accademia Fiorentina: ritratti di poeti, letterati e personaggi illustri della corte medicea*, XXX, «Antichità viva», 1/2, 1991, pp. 17-28.
- *Agnolo Bronzino*, Firenze, Scala, 1996.
- *Il maggiordomo ducale Pierfrancesco Riccio e gli artisti della corte medicea*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLII, 1998, pp. 115-143.
- *Il Tribolo, la corte medicea, i letterati e gli artisti suoi amici*, in *Niccolò detto il Tribolo. Tra arte, architettura e paesaggio*, atti del convegno (Poggio a Caiano, 10-11 novembre 2000) a cura di Elisabetta Pieri e Luigi Zangheri, Firenze, Tipografia Nova, 2001, pp. 29-36: 33-34.

- B. CELLINI, *I trattati dell'oreficeria e della scultura*, a cura di Carlo Milanese, Firenze, Le Monnier, 1857.
- *La Vita*, a cura di Lorenzo Bellotto, Parma, Fondazione Pietro Bembo, 1996.
- *Rime*, a cura di Vittorio Gatto, Roma, Archivio Guido Rizzi, 2001.
- I. CHENEY, *Francesco Salviati (1510-1563)*, 4 voll., Ph. D. Dissertation, New York University, 1963.
- V. CIAN, *Nel mondo di Baldassar Castiglione*, «Archivio storico lombardo», VII, 1942, pp. 3-97.
- *Un trionfo illustre dell'amor platonico in pieno Rinascimento*, «Convivium», I, 1952, pp. 52-66.
- M. CIATTI, *Il ritratto del nano Morgante: storia e restauro*, Firenze, Edifir, 2011.
- M.T. CICERONE, *Laelius De Amicitia*, introduzione, traduzione e note a cura di Nicola Flocchini, Mursia, Milano, 1987.
- C. CIERI VIA, *L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e sulla sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento*, in *Il ritratto e la memoria*, materiali 1, cit., pp. 45-91.
- A. CINQUINI, *Piero della Francesca a Urbino e I ritratti degli Uffizi*, «L'Arte», IX, 1906, p. 56.
- F. CIRILLI, *Irpino, Enea*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXII, Roma, Treccani, 2004, pp. 608-609.
- M. COLLARETA, *Una restituzione al Tasso legnaiolo*, «Paragone», XXXV, 1984, pp. 81-91.
- *La miniatura di Simone Martini per il Petrarca descritta da Sabba da Castiglione*, «Prospettiva», 53/54, 1988-1989, pp. 334-337.
- *Modi di presentarsi: tagli e visuali nella ritrattistica autonoma*, in *Visuelle Topoi: Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, a cura di Ulrich Pfisterer e Max Seidel, München, Deutscher Kunstverlag, 2003, pp. 131-145.
- *L'«Erasmus» di Holbein al Louvre*, «Iconographica», 5, 2006, pp. 154-157.
- *“Als ich can”*, «Predella» (Rivista Elettronica del Dipartimento di Storia delle Arti di Pisa), VI, 2007, 21.
- *Varchi e le arti figurative*, in *Benedetto Varchi (1503-1565)*, atti del convegno (Firenze 16-17 dicembre 2003), a cura di Vanni Bramanti, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007, pp. 173-184.
- *L'idea dell'edificio come corpo ed il sistema albertiano delle arti*, in *Leon Battista Alberti. Humanist-Architekt-Kunsttheoretiker*, a cura di Joachim Poeschke e Candida Syndikus, Münster, Rhema-Verlag, 2008, pp. 165-170.
- *La pittura e le sue sorelle. Il Bronzino di fronte al sistema delle arti*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., pp. 195-201.
- *Pietro Bembo e la nozione di arte classica*, in corso di pubblicazione.
- A. CONTI, *Andrea del Sarto e Becuccio bicchieraio*, «Prospettiva», 33/36, 1983-1984, pp. 161-165.

- Comentarj del canonico Gio. Mario Crescimbeni custode d'Arcadia, intorno alla sua Istoria della volgar poesia...*, vol. IV, libr. II, Venezia, Lorenzo Basegio, 1730, pp. 81-82.
- Componimenti Latini, e Toscani da diversi suoi amici composti. Nella morte di m. Benedetto Varchi.* In Firenze. Con licenza, & privilegio. Stampato in Firenze per i figliuoli di Lorenzo Tormentino, e Carlo Pettinari compagni con licenza & Privilegio l'anno MDLXV.
- P. COSTAMAGNA, *Pontormo* (trad. it. Alberto Curotto), Milano, Electa, 1994.
- *Il ritrattista*, in *Francesco Salviati (1510-1563) o la bella maniera*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 29 gennaio-29 marzo 1998/ Parigi, Musée du Louvre, 30 aprile-29 giugno 1998) a cura di Catherine Monbeig Goguel, Milano, Electa, 1998, pp. 47- 51.
- *Entre Raphaël, Titien et Michel-Ange: les portraits d'Andrea Doria par Sebastiano del Piombo et Bronzino*, in *Les portraits du pouvoir*, cit., pp. 25-33.
- *De la "fiorentinità" des portraits de Pontormo et de Bronzino*, «Paragone. Arte», LVI, 2005, 62, pp. 50-75.
- P. COSTAMAGNA, C. FALCIANI, *Le 'Christ en Croix' d'Agnolo Bronzino peint por Bartolomeo Panciatichi*, «Revue de l'art», CLXVIII, 2010, pp. 45-52.
- J. COX-REARICK, *The drawings of Pontormo*, I, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1964.
- *Bronzino's "Young woman with her little boy"*, «Studies in the history of art», 12, 1982, pp. 67-79.
- *Dynasty and destiny in Medici art: Pontormo, Leo X, and the two Cosimos*, Princeton, Princeton University Press, 1984.
- *A 'St. Sebastian' by Bronzino*, «The Burlington Magazine», CXXIX, 1987, pp. 155-162.
- *Bronzino's Chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- *Power-dressing at the courts of Cosimo de' Medici and François I: The "moda alla spagnola" of Spanish consorts Eléonore d'Autriche and Eleonora di Toledo*, «Artibus et historiae», XXX, 2009, 60, pp. 39-69.
- J. COX-REARICK, M. WESTERMAN BULGARELLA, *Public and private portraits of Cosimo de' Medici and Eleonora di Toledo: Bronzino's paintings of his ducal patrons in Ottawa and Turin*, «Artibus et historiae», XXX, 2004, pp. 101-159.
- J. CRANSTON, *The Poetics of the Portraiture in the Italian Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- G.M. CRESCIMBENI, *Istoria della volgar poesia*, Roma, Stamperia Luca Antonio Chracas, 1698.
- E. CROPPER, *On beautiful women: Parmigianino, Petrarchismo, and the vernacular style*, «The Art Bulletin», LVIII, 1976, pp. 374-394.
- *Prolegomena to a New Interpretation of Bronzino's Florentine Portraits*, in *Renaissance studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, a cura di Andrew Morrogh e altri, II, Firenze, Giunti Barbèra, 1985, pp. 149-162.

- *Preparing to Finish: Portraits by Pontormo and Bronzino around 1530*, in *Opere e Giorni: studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di Klaus Bergdolt e Giorgio Bonsanti, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 499-504.
- *Per una lettura dei ritratti fiorentini del Bronzino*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., pp. 245-255.
- A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, Livorno, Vigo, 1878.
- N. DA CORREGGIO, *Opere*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969.
- B. DA MANTOVA, M. FLAMINIO, *Il Beneficio di Cristo*, introduzione e note a cura di Salvatore Caponetto, Torino, Claudiana, 1975.
- J. DA PONTORMO, *Diario*, codice Magliabechiano VIII 1490 della Biblioteca nazionale centrale di Firenze. Commentario al facsimile con edizione critica del testo a cura di Roberto Fedi; con una nota codicologica di Stefano Zamponi e una nota sui disegni di Elena Testaferrata, 2 voll., Roma 1996.
- C. DAMIANAKI ROMANO, «*Come se fussi viva e pura*»: *ritrattistica e lirica cortigiana tra Quattro e Cinquecento*, «Bibliothèque d'Hunanisme et Renaissance», LX, 1998, 2, pp. 349-394.
- U. DAVITT-ASMUS, *Vasari: Bildnis des Lorenzo de' Medici*, in ID., *Corpus quasi vas: Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance*, Berlin, Mann, 1977, pp. 41-113.
- S. DE CARO BALBI, *Cesati, Alessandro, detto il Greco, o Grechetto*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXIV, Roma, Treccani, 1980, pp. 228-229.
- C. DEL BRAVO, *Ritratti Petrarcheschi*, in *Pontormo e Rosso*, cit., pp. 113-115.
- Del Dappoco e del Tuttuna*. Capitoli due burleschi di Agnolo Bronzino. Per le nozze Dolfin-Bordù, a cura di A. Cicutto, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1817.
- G. DELLA CASA, *Rime*, a cura di Stefano Carrai, Torino, Einaudi, 2003.
- P. DELLA FRANCESCA, *De prospectiva pingendi*, a cura di Giusta Nicco Fasola, Firenze, Sansoni, 1942.
- Dello Starsi*. Capitoli tre burleschi di A. B. Per le nozze Comello-Papadopoli, a cura di A.C., Venezia, Francesco Andreola editore e tipografo, 1821.
- Due lezioni di M. Benedetto Varchi nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. MICHELAGNOLO Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la Scultura, o la Pittura, con una lettera d'esso Michelangelo, & piu altri Eccellentiss. Pittori, et Scultori, sopra la Quistione sopradetta* [Firenze 1549 (1550 stile comune)], ed. consultata in *Trattati d'arte del Cinquecento*, cit., I, pp. 1-82
- Due trattati uno intorno alle otto principali arti dell'orificeria. L'altro in materia dell'arte della scultura....Composti da M. Benvenuto Cellini scultore fiorentino*, In Fiorenza, Per Valente Panizzi & Marco Peri, MDLXVIII.
- B. L. EDELSTEIN, *Bronzino in the service of Eleonora di Toledo and Cosimo I de' Medici: conjugal patronage and the painter-courtier*, in *Beyond Isabella*, cit., pp. 225-261

- *Eleonora di Toledo e la gestione dei beni familiari: una strategia economica?*, in *Donne di potere nel Rinascimento*, a cura di Letizia Arcangeli e Susanna Peyronel, Roma, Viella, 2008, pp. 743-764.
- Egloghe ed altre rime di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca*, a cura di Domenico Poggiali, Livorno, s.e., 1799.
- K. EISENBICHLER, *Bronzino's portrait of Guidobaldo II della Rovere*, «Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme», XXIV, 1988 [*Sexuality in the Renaissance*, atti del convegno (Hamilton, maggio 1987), a cura di Jacqueline Murray], pp. 21-33.
- D. EKSERDIJAN, *Parmigianino*, New Haven-London, Yale University Press, 2006.
- A. EMILIANI, *Il Bronzino*, con appendice poetica scelta e presentata da Giorgio Cerboni Baiardi, Busto Arsizio, Bramante Editrice, 1960.
- Epistole di Francesco Petrarca*, a cura di Udo Dotti, Torino, Einaudi, 1978.
- Esequie del Divino Michelangelo Celebrate in Firenze dall'Accademia de Pittori, Scultori, et Architettori. Nella Chiesa di San Lorenzo il d'ì 28. Giugno MDLXIII*. In Firenze appresso i Giunti 1564.
- Esortazione alle zanzare che se ne vadino*. Capitolo bernese di A. B. Per le nozze Guadagnini-Montagna, a cura di B. Aqueraroli, Venezia, Tipografia Picotti, 1817.
- C. FALCIANI, *Il Bronzino e i Panciatichi*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., pp. 153-165.
- *Della pittura sacra, ma anche di «fianchi, stomachi ec.»*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., pp. 277-295.
- *Spigolature su Bronzino*, in corso di pubblicazione.
- G. FANTUZZI, *Notizie degli Scrittori Bolognesi*, 9 voll., Bologna, Stamperia S. Tommaso d'Aquino, 1781-1794.
- E. FASANO GUARINI, *Cosimo I de' Medici*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXX, Roma, Traccani, 1984, pp. 30-48.
- M. FEO, *Cini, Giovan Battista*, in *DBI*, XXV, Roma, Treccani, 1981, pp. 608-614.
- M. FILETI MAZZA, *Eredità del Cardinal Leopoldo de' Medici: 1675-1676*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1997.
- A. FIRENZUOLA, *Opere*, a cura di Adriano Seroni, Firenze, Sansoni, 1958.
- M. FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo: eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino, Einaudi, 1997.
- *Il Bronzino e i Medici*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., pp. 91-99.
- QUINTUS ORATIUS FLACCUS, *Epistole. L'arte poetica*, testo critico a cura di Paolo Fedeli, traduzione di Carlo Carena, 2 voll., Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1997.
- K.W. FORSTER, *Probleme um Pontormos Porträtmalerei: 2*, «Pantheon», XXIII, 1965, pp. 217-231.

- N. FORTI GRAZZINI, *Il patrimonio artistico del Quirinale. Gli arazzi*, 2 voll., Milano, Elemond-Electa Mondadori, 1994.
- D.O. FRANTZ, *Festum voluptatis: A Study of Renaissance Erotica*, Columbus, Ohio State University Press.
- A. FURNO, *La vita e le rime di Angiolo Bronzino*, Pistoia, Flori, 1902.
- É. GALICHON, *La galerie Portales*, «Gazette des Beaux-Arts», XVIII, 1865, pp. 5-19.
- C. GAMBA, *Il ritratto di Cosimo I del Bronzino*, «Bollettino d'arte», V, 1925-26, 2, pp. 145-147.
- G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 voll., Firenze, Giuseppe Molini, 1839-1840.
- G.B. GELLI, *Delle origini della città di Firenze [1544]*, a cura di Alessandro d'Alessandro, Firenze, Olschki, 1979.
- A. GERLO, *Erasme et ses portraitistes*, Bruxelles, Editions du cercle d'arte, 1950.
- L. GIBERTI, *I commentarii: (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II, I, 333)*, introduzione e cura di Lorenzo Bartoli, Firenze, Giunti, 1998.
- G. GHILLINI, *Teatro di huomini letterati*, 2 voll., Venezia, Guerigli, 1647.
- P. GIAMBULLARI, *Apparato et feste nelle nozze del Illustrissimo Signor Duca di Firenze, et della Duchessa sua consorte, con le sue Stanze, Madriali, Commedia, et Intermedii, in quelle recitati*, Firenze, Giunti, 1539.
- Giorgio Vasari: principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari; pittura vasariana dal 1532 al 1554*, catalogo della mostra (Arezzo, Museo di Casa Vasari, 26 settembre-29 novembre 1981) a cura di Laura Corti e Margaret Daly Davis, Firenze, Edam, 1981.
- P. GIOVIO, *Lettere*, a cura di Giuseppe Guido Ferrero, 2 voll., Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1956-1958.
- *Dialogo dell'imprese militari e amorose*, a cura di Maria Luisa Doglio, Roma, Bulzoni, 1978.
- E.N. GIRARDI, *Battiferri(Battiferra), Laura*, in *Dizionario biografico degli italiani*, VII, Roma, Treccani, 1965, pp. 242-243.
- Giuseppe negli arazzi di Pontormo e Bronzino, Viaggio tra i tesori del Quirinale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo del Quirinale, 29 aprile-30 giugno 2010) a cura di Louis Godart, Loreto, Tecnostampa, 2010.
- Gli accademici del disegno. Elenco alfabetico*, a cura di Luigi Zangheri, Firenze, Olschki, 2000.
- Gli arazzi della Sala dei Duecento: studi per il restauro*, catalogo della mostra a cura di Loretta Dolcini (Firenze, Palazzo Vecchio, 30 aprile-30 giugno 1985), Modena, Panini, 1985.
- M. GREGORI, *Tiziano e l'Aretino*, in *Tiziano e il manierismo europeo*, a cura di Rodolfo Pallucchini, Firenze, Olschki, 1978, pp. 271-306.
- M. GROSSO, *Per la fama di Tiziano nella cultura artistica dell'Italia spagnola*, Udine, Forum, 2010.



- F. HART, *New Light on the Rossellino Family*, «The Burlington Magazine», CIII, 1961, pp. 387-392.
- A. HAYUM, *Dürer's portrait of Erasmus and The Ars Typographorum*, «Renaissance Quarterly», XXXVIII, 1984, 4, pp. 650-687.
- D. HEIKAMP, *Luca Martini, i suoi amici artisti e Pierino da Vinci*, in *Pierino da Vinci*, cit., pp. 67-71.
- W. HIRDT, *Gian Giorgio Trissinos Porträt der Isabella d'Este. Ein Beitrag zur Lukian-Rezeption*, Heidelberg, Winter, 1981.
- *Sul sonetto del Petrarca «Per mirar Policleto a prova fiso»*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, I (*Dal Medioevo al Petrarca*), Firenze, Olschki, 1983, pp. 435-447.
- J. HOLDERBAUM, *Recuperi moderni di sculture di Pierino da Vinci*, cit., pp. 17-23.
- K. HOPE GOODCHILD, *Vasari contra Bronzino*, «Source», XXVIII, 2009, 2, pp. 28-32.
- J. HUTTON, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, Ithaca, Cornell University Press, 1935.
- I saltarelli del Bronzino pittore*, a cura di Pietro Dazzi, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1863.
- «*Il Cortegiano*» con una scelta delle opere minori, a cura di Bruno Maier, Torino, UTET, 1955.
- Il disegno interrotto. Trattati medicei d'architettura*, a cura di Franco Borsi, 2 voll., Firenze, Gonnelli, 1980.
- Il monastero di Montesenario*, s.a., Prato, Giacchetti, 1876.
- Il Piato*. Capitoli otto di A. B...Per le nozze Marco Coen-Laura di Mosè Curiel. A cura di M. G. Levi, Venezia, Parolari, 1821.
- Il Pontorno a Empoli*, catalogo della mostra (Empoli, Santo Stefano degli Agostiniani, 18 settembre-11 dicembre 1994) a cura di Clara Baracchini e altri, Venezia, Marsilio, 1994.
- Il primo libro de' ragionamenti delle regole del disegno d'Alessandro Allori con M. Agnolo Bronzino*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, cit., II, pp. 1941-1981.
- Il primo libro dell'opere toscane di m. Laura Battiferri degli Ammannati, Alla Illustrissima, ed Eccellentissima Signora, la Signora Duchessa di Fiorenza, e Siena*, In Firenze appresso i Giunti MDLX.
- Il Raviggiuolo*. Capitolo di A. B...Per le nozze Vincenzo Vanaxel-Catelli – Marietta Foscarini, a cura di G. F. Trois, Venezia, Tipografia Picotti, 1820.
- Il ritratto e la memoria*, a cura di Augusto Gentili, Philippe Morel e Claudia Cieri Via, 3 voll., Roma, Bulzoni, 1989-1993.
- Il secondo libro dell'opere burlesche Del Berni Del Molza Del Franzesi Dell'Aretino E d'Altri Autori*, In Usecht al Reno, Appresso Jacopo Broedelet, 1771.
- In lode delle Cipolle*. Capitolo di A. B. Per le nozze Alvise Bembo-Grimani, a cura di G. Foscolo, Venezia, Francesco Andreola editore e tipografo, 1822.
- IGINO, *Miti*, a cura di Guidorizzi G., Milano, Adelphi, 2000.

- M.A. JACK WARD, *The accademia del Disegno in Sixteenth Century Florence. A study on artist' institution*, Ph. D. Dissertation, Chicago, The University of Chicago, 1972.
- R. G. KECKS, *Domenico Ghirlandaio*, Firenze, OCTAVO Franco Cantini Editore, 1998.
- V. KIRKHAM, *Dant's phantom, Petrarch's specter: Bronzino's portrait of the poet Laura Battiferri*, in *Visibile parlare: Images of Dante in Renaissance*, a cura di Deborah Parker, Charlottesville, University of Virginia, 1998, pp. 63-139.
- *Creative partners: the marriage of Laura Battiferra and Bartolomeo Ammanati*, «Renaissance quarterly», 55, 2002, pp. 498-558.
- *Cosimo and Eleonora in Shepherland: a Lost Eclogue by Laura Battiferra degli Ammannati*, in *The cultural politics of Duke Cosimo I de' Medici*, cit., pp.149-175.
- *Laura Battiferri and Her Literary Circle: An Anthology*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.
- La Catrina, atto scenico rusticane di M. Francesco Berni*, in Firenze, appresso Valente Panizi e compagni, 1567.
- La Vergogna*. Capitolo di A. B...Per le nozze Mandruzzato-Lovadina, a cura di A. Agostini, Treviso, Giulio Trento e figli, 1819.
- M. LAFFRANCHI, «*La maggioranza delle arti*» di *Benedetto Varchi (1546)*, in *Lettere e arti nel Rinascimento*, atti del X convegno internazionale (Chianciano-Pienza, 20-23 luglio 1998) a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 2000, pp. 647-658.
- N. E. LAND, *The Viewer as Poet. The Renaissance Response to Art*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1994.
- C. LANDINO, *Comento sopra la 'Commedia'*, a cura di Paolo Procaccioli, 4 voll., Roma, Salerno, 2001.
- K. LANGEDIJK, *The Portraits of the Medici: 15<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> Centuries*, 3 voll., Firenze, S.P.E.S, 1981-1987.
- G. LANGDON, *A "Laura" for Cosimo: Bronzino's Eleonora di Toledo with her Son Giovanni*, in *The cultural world of Eleonora di Toledo*, cit., pp. 40-70.
- *Medici women: portraits of power, love and betrayal from the court of Duke Cosimo I*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.
- Le noyau et l'écorce: les arts de l'allegorie, Xve-XVIIe siècles*, a cura di Colette Nativel, Parigi, Somogy Éditions d'Art, 2009.
- Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di Gaetano Milanese, 9 voll., Firenze, Sansoni, 1981.
- Le opere volgari di M. Jacopo Sanazzaro*, cioè l'Arcadia, alla sua vera lezione restituita, colle annotazioni del Porcacchi, del Sansovino e del Massarengo; le Rime, arricchite di molti componimenti, tratti da codici mss. ed impressi; e le lettere, novellamente aggiunte; il tutto riveduto, corretto ed illustrato da Giovanni Antonio Volpi e da Gaetano di lui fratello, Padova, Comino, 1723.
- Le rime burlesche edite e inedite di Antonfrancesco Grazzini*, a cura di Carlo Verzone, Firenze, Sansoni, 1882.

- Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise* (II ed.), catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 9 marzo-14 giugno 1993) a cura di Michel Laclotte e Giovanna Neri Scirè, Parigi, Réunion des Musées Nationaux, 1993.
- Le terze rime de Messer Giovanni della Casa di Messer Bino et d'altri*, [Venezia], per Curio Navo, et fratelli MDXXXVIII.
- Le terze rime di messer Giovanni Della Casa di messer Bino e d'altri*, s.l., s.e., 1542.
- Les portraits du pouvoir*, atti del convegno (Roma, Accademia di Francia, 24-26 aprile 2001) a cura di Olivier Bonfait e Brigitte Marin, Parigi, Somagy Éditions d'Art, 2003.
- F. LECERCLE, *Le Chimère de Zeuxis. Portrait poétique et portrait peint in France et en Italie à la Renaissance*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1987.
- R.W. LEE, *Ut pictura poesis, la teoria artistica della pittura* (trad. it. Catervo Blasi Foglietti), Sanzoni, Firenze, 1974.
- A. LENSI, *La donazione Loeser in Palazzo Vecchio*, Firenze, s.e., 1934, pp. 47-48.
- Leonardo da Vinci, Michelangelo, and the Renaissance in Florence*, catalogo della mostra (Ottawa, National Gallery of Canada, 29 aprile-5 settembre 2005) a cura di David Franklin, New Haven, Yale University Press, 2005.
- Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical interpretation with a New Edition of the text in the Codex Urbinas*, a cura di Claire J. Farago, Leida, Brill, 1992.
- L. DA VINCI, *Trattato della pittura*, a cura di Ettore Camesasca, Milano, TEA, 1995.
- R. LEPORATTI, «*Il Vespro*» di Bartolomeo Tasio. *Dialogo su una commedia cinquecentesca intitolata «Il Negromante de' Negromanti»*, «Per leggere», 8, 2005, pp. 111-171.
- Lettere di diversi re e principi a Monsignor Pietro Bembo scritte* [Venezia 1560], a cura di Daria Perocco, ristampa anastatica, Milano, Forni, 1985.
- Lettere di Laura Battiferri Ammannati a Benedetto Varchi*, a cura di Carlo Gargioli, Bologna, Romagnoli, 1879.
- Li capitoli faceti editi ed inediti di messer Agnolo Allori detto il Bronzino eccellente pittore e poeta fiorentino ora per la prima volta pubblicati unitamente a' Saltarelli del medesimo autore*. Per le nozze Barbaro-Reali, a cura di P. Magrini, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1822.
- R. LIGHTBOWN, *Piero della Francesca* (trad.it. Andrea Buzzi, Stefano Viviani), Milano, Leonardo Editore, 1992.
- Lirici europei del Cinquecento: ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di Gian Mario Anselmi, Keir Elam, Davide Monda, Giorgio Forini, Milano, Rizzoli, 2004.
- P. LITTA, *Famiglie celebri italiane*, IX, Milano, Presso Paolo Emilio Giusti stampatore, 1819.
- L'officina della maniera*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 28 settembre 1996-6 gennaio 1997) a cura di Alessandro Cecchi e Antonio Natali, Venezia, Marsilio, pp. 296-297.

- S. LO RE., *La crisi della libertà fiorentina: alle origini della formazione politica di Benedetto Varchi e Pietro Vettori*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2003.
- *La «Vita di Numa Pompilio» di Ugolino Martelli, «Bruniana & Campanelliana»*, 2004, I, pp. 59-71.
- *Politica e cultura nelle Firenze cosimiana: studi su Benedetto Varchi*, Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore, 2008.
- Lo Sdegno*. Capitolo burlesco di A. B. Per le nozze Giovanni Battista Arnaldi-Elena Sansi, a cura di C. Fontanini, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1820.
- Lo Spedale*. Capitolo faceto di A. B. Per le nozze Piemonte-Cavenezia, Venezia, Picotti, 1822.
- W-D. LÖHR, “*e nuovi Omeri, e Plati: Painted Characters in Portraits by Andrea del Sarto and Bronzino*” in *Poetry on Art: Renaissance to Romanticism*, a cura di Thomas Frangeberg, Donington, Shaun Tyas, 2003, pp. 48-100.
- S. LONGHI, *Lusus: il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore, 1983.
- S. MALAGUZZI, *Un amore senza fine*, «Art e dossier», XXVII, 2002, 180, pp. 33-37.
- U. MARTELLI, *Lettere a Pietro Vettori (1536-1577)*, a cura di Vanni Bramanti, Manziana (Roma), Vecchierelli Editore, 2009
- G.M. MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti de' letterati italiani*, 6 voll., Brescia, Bossini, 1753-1763.
- A. K. MCCOMB, *Agnolo Bronzino: His life and works*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1928.
- C. MCCORQUODALE, *Bronzino*, Londra, Jupiter Book, 1981.
- L. MENDELSON, *Benedetto Varchi's "Due lezioni" and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, 1982.
- *Bronzino in Pesaro and after: the impact of rafhaelism on Bronzino's Florentine manner*, in *The translation of Raphael's Roman Style*, Leuven, Peeters, 2007, pp. 81-104.
- L. MEONI, *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. I. La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621)*, Livorno, Sillabe, 1998.
- *Le storie di Giuseppe. Il capolavoro dell'arazzeria fiorentina*, in *Giuseppe negli arazzi di Pontormo e Bronzino*, cit., pp. 193-265: 251:265.
- N. MEROLA, *Cresimbeni, Giovan Mario*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXX, Roma, Treccani, 1934, pp. 675-678.
- G.G. MEERSSEMAN, *Il canto IX dell'«Inferno»*, in *Nuove letture dantesche*, II, Firenze, Le Monnier, 1968, pp. 1-16.
- J. MEYER ZUR CAPELLEN, *Raphael. A critical catalogue of his paintings*, 3 voll., Landshot, Arcos, 2001-2008.

- MICHELANGELO, *Rime*, introduzione, note e commento a cura di Stella Fanelli, prefazione di Cristina Montagnini, Milano, Garzanti, 2006.
- F.M. MOLZA, *Poesie*, a cura di Pierantonio Serassi, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1808.
- L. MONTEMAGNO CISERI, *A lezione con i mostri. Benedetto Varchi e la Lezione sulla generazione dei mostri*, «Rinascimento», 2007, 47, pp. 301-345.
- D. MORENI, *Rime inedite di Raffaello Borghini e di Angiolo Allori detto il Bronzino*, Firenze, Magheri, 1822.
- *Sonetti di Angiolo Allori detto il Bronzino ed altre rime inedite di più insigni poeti*, Firenze, Magheri, 1823.
- C. MUTINI, *Caro, Annibale*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XX, Roma, Treccani, 1977, pp. 496-509.
- A. NATALI, *I duchi e l'eucarestia. La cappella d'Eleonora di Toledo*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., pp. 101-113.
- *Percorso iniziale d'Angiolo Bronzino. Firenze, e poi Pesaro*, in *Bronzino pittore e poeta*, cit., pp. 37-55.
- J. K. NELSON, *Dante portraits in sixteenth century Florence*, «Gazette des beaux-arts», CXX, 1992, pp. 59-77.
- *Creative patronage: Luca Martini and the Renaissance portrait*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXIX, 1995, pp. 282-303.
- *La "Venere e Cupido" fiorentina: un nudo eroico femminile e la potenza dell'amore*, in *Venere e Amore*, cit., pp. 187-190.
- G. NEGRI, *Istoria degli scrittori fiorentini* [Ferrara 1722], Bologna, A. Forni, 1973.
- A. NÉOUSTROÏEFF, *I quadri italiani nella collezione del Duca G.N. Von Lenchtenberg di Pietroburgo*, «L'Arte», VI, 1903, pp. 329-346: 331-333.
- Notizie letterarie, ed istoriche intorno agli uomini illustri della accademia fiorentina*, parte prima (la sola stampata), Firenze, Matini, 1700.
- OMERO, *Iliade*, edizione a cura di Rosa Calzecchi Onesti, con prefazione di Faustino Codino, Torino, Einaudi, 1963.
- Opere del Cavaliere Lionardo Salviati*, V, Milano, Soc. Tipografica de' Classici Italiani, 1810.
- Opere e giorni: studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di Klaus Bergdolt, Venezia, Marsilio, 2001.
- Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, a cura di P.S. Allen, H.M. Allen e H.W. Garrod, 12 voll., Oxonii (Oxford), In Typographeo Clarendoniano, 1906-1958. (mettere il riferimento a tutta l'opera)
- R. ORSI LANDINI, B. NICCOLI, *Moda a Firenze, 1540-1580. Lo stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza*, Firenze, Pagliai Polistampa, 2005.

- G. PADOAN, *'Ut pictura poesis': le «pitture» di Ariosto, le «poesie» di Tiziano*, in ID., *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova, Antenore, 1978, pp. 347-370.
- R. PALLUCCHINI, *Tiziano*, 2 voll., Firenze, Sansoni Editore, 1969.
- E. PANOFSKY, *Erasmus and the visual arts*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXII, 1969, pp. 200-228.
- B. PAOLOZZI STROZZI, *Gli "Sposi" del Museo di Strasburgo: un'appendice al catalogo del Bronzino*, in *Opere e giorni*, cit., pp. 505-512.
- A. PAOLUCCI, *Piero della Francesca*, Firenze, Cantini Editore, 1989.
- D. PARKER, *Towards a reading of Bronzino's burlesque poetry*, «Renaissance quarterly», 1997, 50, pp. 1011-1044.
- *Bronzino painter as poet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- *Dante giocoso: Bronzino's Burlesque Transformations of the Commedia*, «Quaderni d'Italianistica», 22, 2001, pp. 77-101.
- *Bronzino and the diligence of art*, «Artibus et historiae», XXV, 2004, 49, pp. 161-174.
- L. PASSERINI, *Genealogia e storia della famiglia Panciatichi*, Firenze, Tipi di M. Cellini e C., 1858.
- *Genealogia e storia della famiglia Rucellai*, Firenze, Tipi di M. Cellini e C., 1861.
- F. PETRARCA, *Prose*, a cura di Guido Martellotti, Pier Giorgio Ricci, Enrico Carra ed Enrico Bianchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955.
- *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.
- A. PICCOLOMINI, *La Raffaella ovvero Dialogo della creanza delle donne* [1539], a cura di Giancarlo Alfani, Roma, Salerno, 2001.
- F. PICH, *I poeti davanti al ritratto*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2010.
- A. PIERALLI, *La vita e le opere di Jacopo Nardi*, 2 voll., Firenze, Civelli, 1901.
- Piero della Francesca e le corti italiane*, catalogo della mostra (Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna 31 marzo-22 luglio 2007) a cura di Carlo Bertelli e Antonio Paolucci, Milano, Skira, 2007.
- Pierino da Vinci*, atti della giornata di studio (Vinci, Biblioteca Leonardiana 26 maggio 1990) a cura di Marco Cianchi, Firenze, Becocci, 1995.
- F. PIGNATTI, *Pierfrancesco, Giambullari*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LIV, Roma, Treccani, 2000, pp. 308-312.
- E. PILLIOD, *Bronzino's household*, «The Burlington Magazine», CXXXIV, 1992, pp. 92-100.
- *Pontormo, Bronzino, Allori: a genealogy of Florentine art*, New Haven-London, Yale University Press, 2001.

- *Representation, misrepresentation, and non-representation: Vasari and his competitors*, in *vasari's Florence: artists and literati at the Medicean court*, atti del convegno (New haven 16-18 aprile 1994) a cura di Philip Joshua Jacks, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 30-52.
- A. PINELLI, *Il riposo del guerriero*, in *La bellezza impura*, Bari, Laterza, pp. 3-72.
- P. PINO, *Dialogo di pittura* [Venezia 1548] in *Trattati d'arte del Cinquecento tra manierismo e controriforma*, a cura di Paola Barocchi, I, Bari, Laterza, 1960.
- F. PIPERNO, *L'immagine del Duca, Musica e spettacolo alla corte di Guidubaldo II duca d'Urbino*, Firenze, Olschki, 2001.
- U. PIROTTI, *Benedetto Varchi e la cultura del suo tempo*, Firenze, Olschki, 1971.
- A. PISCINI, *Giovan Battista, Gelli*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LIII, Roma, Treccani, 1999, pp. 12-18.
- C. PIZZORUSSO, *Mirone e Dafne. Su Bartolomeo Ammannati Scultore e Laura Battiferri*, «Artista», 2003, pp. 72-87.
- M. PLAISANCE, *L'accademia e il suo principe: Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici/ Culture et politique à Florence au temps de Côme Ier et François de Médicis*, Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore, 2004.
- *Antonfrancesco Grazzini dit Lasca (1505-1584), Écrive dans la Florence des Médicis*, Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore 2005.
- C. PLAZZOTTA, *Bronzino's Laura*, «The Burlington Magazine», CXL, 1998, pp. 251-263.
- G.S. PLINIO, *Storia naturale*, prefazione di Italo Calvino, saggio introduttivo di Gian Biagio Conte, nota biobibliografica di Alessandro Barchiesi, Chiara Frugoni, Giuliano Ranucci, 5 voll., Torino, Einaudi, 1982-1988.
- Poesie di diversi autori latine e volgari, fatte nella morte di Michel'Angelo Buonarroto*. Raccolta per Domenico Legati; In Fiorenza, Appresso Bartholomeo Sermatelli, MDLXIII.
- Poesie toscane, et latine di diversi eccel. Ingegni, nella morte de S. Don Giovanni Cardinale, del Sign. Don Grazia de Medici, & della S. Donna Leonora di Toledo de Medici Duchessa di Fiorenza, et Siena*, In Fiorenza appresso L. Torrentino Impressor Ducale, MDLXIII.
- É. POMMIER, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi* (trad. it. Michela Scolaro), Torino, Einaudi, 2003.
- Pontormo, Bronzino, and the Medici: the transformation of the Renaissance portrait in Florence*, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 20 novembre 2004-13 febbraio 2005) a cura di Carl Brandon Strehlke e Elizabeth Cropper, Philadelphia, Pennsylvania State University Press, 2004.
- Pontormo e Rosso. La maniera moderna in Toscana*, atti del convegno di Empoli e Volterra (Empoli 22 settembre, Volterra 23-24 settembre 1994), a cura di Roberto P. Ciardi e Antonio Natali, Venezia 1996.
- J. POPE-HENNESSY, *The Martelli David*, «The Burlington Magazine», CI, 1959, pp. 134-139.
- *The Portrait in the Renaissance*, New York, Phaidon Press, 1966.

- *Il David Martelli*, in *La scultura italiana del Rinascimento. Saggi*, Torino, Umberto Allemandi, 1986, pp. 129-140.
- *Donatello scultore*, Torino, Umberto Allemandi, 1993.
- G. POZZI, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, «Lettere italiane», XXXI, 1919, 1, pp. 1-30.
- Prose fiorentine*, Firenze, Tartini e Franchi, 1754.
- P.O. NASONE, *Epistulae Heroidum*, in ID., *Opere*, a cura di Adriana Della Casa, 2 voll., Torino, UTET, 1982.
- F. QUIVIGER, *Benedetto Varchi and the Visual Arts*, «Journal of the Warburg and Courtauld institutes», L, 1987, pp. 219-224.
- A. REINECH, *Textes grecs et latins relatifs a l'histoire peinture ancienne. Recueil Milliet* [1921], premessa di Salomon Reinach, introduzione e note di Agnes Rouveret, Oaris, Macula, 1985.
- Renaissance entertainment: festivities for the marriage of Cosimo I, Duke of Florence, in 1539*, a cura di Andrew C. Minor e Bonner Mitchell, Columbia, University of Missouri Press, 1968.
- Rime di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca*, 2 voll., Firenze, Francesco Moucke, 1741-1742.
- C. RIPA, *Iconologia, ovvero Descrittione dell'Imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi...Opera non meno utile, che necessaria à Poeti, Pittori & scultori, per rappresentare le virtù, vitij, affetti & passioni humane* [Roma 1593], a cura di Piero Buscaroli, con prefazione di Mario Praz, Milano, Editori Associati, 1992.
- M. ROGERS, *Sonnets on Female Portraits from Renaissance North Italy*, «Word & Image», II, 1986, pp. 291-305.
- *The decorum of women's beauty: Trissino, Firenzuola, Luigini and the representation of women in sixteenth-century painting*, «Renaissance Studies», II, 1988, 1, pp. 47-88.
- D. ROMEI, *Berni e berneschi del Cinquecento*, Firenze, Edizioni Centro 2P, 1984.
- D. ROSAND, *Titian*, New York, Abrams, 1978.
- G. ROSCOE, *Vita di Lorenzo de' Medici detto il Magnifico* (trad.it. Gaetano Mecherini), 6 voll., Pisa, Niccolò Capurro, 1816.
- M. ROSSI, *La poesia Scolpita. Danese Cataneo nella Venezia del Cinquecento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1995.
- «...quella naturalità e fiorentinità (per dir così)» *Bronzino: lingua, carne e pittura in Bronzino pittore e poeta*, cit., pp. 177-193.
- Rosso e Pontormo. Firezza e solitudine: esercizi di lettura e rendiconti di restauro per tre dipinti degli Uffizi*, a cura di Antonio Natali, Soresina, Gruppo VéGé, 1995.
- E. ROSSONI, *Anelli nuziali nel XVI secolo*, «Annuario della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università di Bologna», 2000, 1, pp. 11-23.



- E. RUBIERI, *Storia della poesia popolare italiana*, Firenze, Barbera, 1878.
- P. RUBIN, *Images and Identity in Fifteenth Century Florence*, New Haven-London, Yale University Press, 2007.
- S. SALVINI, *Fasti consolari dell'Accademia Fiorentina*, Firenze, Tattini e Franchi, 1717.
- F. SANGIORGI, *Sul Guidobaldo II del Bronzino*, in «Antichità Viva», VIII, 1969, 4, pp. 25-27.
- U. SCHLEGEL, *Problemi intorno al David Martelli*, in *Donatello e il suo tempo*, atti del convegno dell'VIII convegno internazionale di studi sul Rinascimento (Firenze, Padova, 25 settembre-1 ottobre 1966), Firenze, Istituto nazionale di studi del Rinascimento, 1968, pp. 245-258.
- Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, 3 voll., Milano, Ricciardi Editore, 1971-1977.
- R. SCRIVANO, *Bellincioni, Bernardo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, VII, Roma, Treccani, 1965, pp. 687-689.
- Secondo libro delle Dell'Opere burlesche, di M. Francesco Berni. Del Molza, di M. Bino, di M. Lodovico Martelli. Di Mattio Francesi, dell'aretino, Et di diversi Autori*. Nuovamente posto in Luce, Et con diligenza Stampato, in Fiorenza Appresso li Heredi di Bernardo Giunti, MDLV.
- Secondo libro delle dell'opere burlesche, di M. Francesco Berni. Del Molza, di M. Bino, di m. Lodovico Martelli. Di Mattio Francesi, dell'Aretino, et di diversi Autori...*, In Venetia per Domenico Giglio, 1566.
- J.K.G. SHEARMAN, *Recensione a "Il Bronzino" di Andrea Emiliani*, «The Burlington Magazine», CV, 1963, pp. 415-416.
- *Andrea del Sarto*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1965.
- *Titian's Portrait of Giulio Romano*, «The Burlington Magazine», CVII, 1965, pp. 172-177.
- *The early Italian pictures in the collection of her Majesty the Queen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- *Funzione e illusione. Raffaello, Pontormo, Correggio*, a cura di Alessandro Nova, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 99-113.
- *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano* (trad. it. Barba Agosti), Milano, Jaca Book, 1995.
- R. B. SIMON, *Bronzino's portraits of Cosimo I de' Medici*, Ph.D. Dissertation, New York, Columbia University 1982.
- *Bronzino's portrait of Cosimo I in armour*, «The Burlington Magazine», CXXV, 1983, pp. 527-539.
- *Il ritratto di Cosimo I nel Museo Gioviano*, in *Paolo Giovio: il Rinascimento e la memoria*, atti del convegno (Como 3-5 giugno 1985), Como, Società Storica di Como, 1985, pp. 183-192.
- *Blessed be the hand of Bronzino': the portrait of Cosimo I in armour*, «The Burlington Magazine», CXXIX, 1987, pp. 387-388.
- R. SINISGALLI, *Il nuovo De pictura di Leon Battista Alberti*, Roma, Edizioni Kappa, 2006.

- G. SMITH, *Bronzino's Portrait of Stefano Colonna, A note on its Florentine Provenance*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XL, 1977, 3/ 4, pp. 265-269.
- C.H. SMYTH, *The earliest works of Bronzino, Bronzino*, «The Art Bulletin», XXXI, 1949, 3, pp. 184-289.
- *Bronzino Studies*, Ph. D. Dissertation, Princeton, N. J., Princeton, 1955.
- *Bronzino as Draughtsman*, Locust Valley, Augustin, 1971.
- S. SPERONI, *Dialogo d'amore* [Venezia 1542] in *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di Mario Pozzi, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 547-548.
- C. STRINATI, *Bronzino*, Roma, Viviani, 2010.
- I.B. SUPINO, *Lettere inedite d'artisti*, Pisa, Nistri, 1893.
- G. TANTURLI, *Formazione d'un codice e d'un canzoniere: «Delle rime del Bronzino pittore libro primo»*, «Studi di filologia italiana», LXXII, 2004, pp. 195-224.
- *Una gestazione e un parto gemellare: la prima e la seconda parte dei Sonetti di Benedetto Varchi*, «Italique», 7, 2004, pp. 43-100.
- M. TAZARTES, *Bronzino*, Milano, Rizzoli-Skira, 2004.
- *Domenico Ghirlandaio*, con presentazione di Piero Bargellini, Milano, Rizzoli-Skira, 2005.
- A. TEBALDEO, *Rime*, a cura di Tania Basile e Jean-Jacques Marchand, 5 voll., Modena, Panini, 1989-1992.
- Tempio fabbricato da diversi nobilissimi Ingegni. In lode dell'Illustrissima e Eccellentissima donna Flavia Peretta Orsina, Duchessa di Bracciano. Dedicatole da Uranio Fenice Accademico*, Roma, Giovanni Martinelli, 1591.
- The cultural politics of Duke Cosimo I de' Medici*, a cura di Konrad Eisenbichler, Aldershot, Ashgate, 2001.
- The cultural world of Eleonora di Toledo: duchess of Florence and Siena*, a cura di Konrad Eisenbichler, Aldershot, Ashgate, 2004.
- The drawings of Bronzino*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 20 gennaio-18 aprile 2010) a cura di Carmen C. Bambach, Janet Cox-Rearick e George R. Goldner, New Haven, Yale University Press, 2010.
- The Eye of the Poet. Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from the Renaissance to the Present*, a cura di Amy Golahny, Lewisburg, Bucknell University Press, 1996.
- The Image in the Individual: Portraits in the Renaissance*, a cura di Nicholas Mann, Luke Syson, The British Museum Press, Londra, 1988.
- The Medici, Michelangelo and the Art Late Renaissance Florence*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 6 giugno-29 settembre 2002; Chicago, Ill., Art Institute of Chicago, 9 novembre 2002- 2 febbraio 2003; Detroit, Mich., Detroit Institute of Arts 16 marzo-8 giugno 2003) a cura di Marco Chiarini, Alan Phipps Darr, Cristina Giannini, New Haven, Yale University Press, 2002.

- G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, 9 voll., Napoli, Giovanni Muccis, 1781-1785.
- G. TODERI, F. VANNEL, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, 3 voll., Firenze, Polistampa, 2000.
- J. B. TRAPP, *Petrarch's Laura. The Portraiture of an Imaginary Beloved*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXIV, 2001, pp. 55-192.
- Trattati d'arte del Cinquecento tra manierismo e controriforma*, a cura di Paola Barocchi, 3 voll., Bari, Laterza, 1960-1962.
- M. VACCARO, *Parmigianino: I dipinti*, Torino, Allemandi, 2002.
- K. VAN MANDER, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters*, from the first edition of the *Schilder-boeck* [Haarlem 1604], preceded by the lineage, circumstances and place of birth, life and works of Karel van Mander, painter and poet and likewise his death and burial, from the second edition of the *Schilder-boeck* [Amsterdam 1616-1618], traduzione e introduzione a cura di Hessel Miedema, 6 voll., Doornspijk, Davaco, 1994-1999.
- H. TH. VAN VEEN, *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine art and culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- B. VARCHI, *Lezioni sul Dante e prose varie...la maggior parte inedite tratte ora in luce dagli originali della Biblioteca Rinucciniana*, per cura e opera di Giuseppe Aiazzi e Lelio Arbib, 2 voll., Firenze, Società Editrice delle storie del Nardi e del Varchi, 1841.
- *Opere di Benedetto Varchi ora per la prima volta raccolte*, con un discorso di A. Racheli intorno alla filologia del secolo XVI e alla vita e agli scritti dell'autore, aggiuntevi le lettere di Gio. Battista Busini, 2 voll., Trieste, Sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco, 1858-1859.
- *Lettere 1535-1565*, a cura di Vanni Bramanti, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2008.
- Benedetto Varchi (1503-1565)*, atti del convegno (Firenze 16-17 dicembre 2003), a cura di Vanni Bramanti, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007.
- G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Paola Barocchi e Rosanna Bettarini, 6 voll., Firenze, Sansoni-S.P.E.S., 1966-1987.
- *Der Literarische Nachlass Neue Briefe* [München 1930], a cura di Herman e Walther Frey, ristampa anastatica, 3 voll., Hildesheim-New York, 1982.
- Vasari, gli Uffizi e il Duca*, catalogo della mostra (Firenze, Uffizi 14 giugno-30 ottobre 2011) a cura di Claudia Conforti, Antonio Godoli e Francesca De Luca, Firenze, Giunti, 2011.
- Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 26 giugno-3 novembre 2002) a cura di Franca Falletti e Jonathan K. Nelson, Firenze, Giunti, 2002.
- A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, IX, Milano, Hoepli, 1933, pp. 1-73.
- R. H. VON GAERTRINGER, *Italienische Gemälde im Städels 1300-1500: Toskana und Umbrien*, Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, vol. 6, Mainz, Von Zabern, 2004, pp. 480-494.
- I. WALTER, R. ZAPPERI, *Il ritratto dell'amante*, Roma, Donzelli, 2006.

- J. WASSERMAN, *The 'St Matthew' tondo for the Capponi chapel in S. Felicita*, Florence, «The Burlington Magazine», CLII, 2010, pp. 12-17.
- Z. WAŻBIŃSKI, *L'accademia medicea del disegno a Firenze nel '500: idea e istituzione*, 2 voll., Firenze, Olschki Editore, 1987.
- H.E. WETHEY, *The Paintings of Titian. The portraits*, 3 voll., Londra, Phaidon, 1969.
- R. WILDMOSER, *Das Bildnis des Ugolino Martelli von Agnolo Bronzino*, «Jahrbuch der Berliner Museen», XXXI, 1989, pp. 181-213.
- E. H. WILKINS, *On Petrarch's Appreciation of Art*, in *Studies on Petrarch and Boccaccio*, Padova, Antenore, 1978, pp. 221-267.
- N. G. WILSON, *Greek inscriptions on Renaissance paintings*, «Italia medioevale e umanistica», XXXV, 1992, pp. 215-252.
- F. ZÖLLNER, *The "motions of the mind" in Renaissance portraits: the spiritual dimension of portraiture*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXVIII, 2005, p. 23-40.