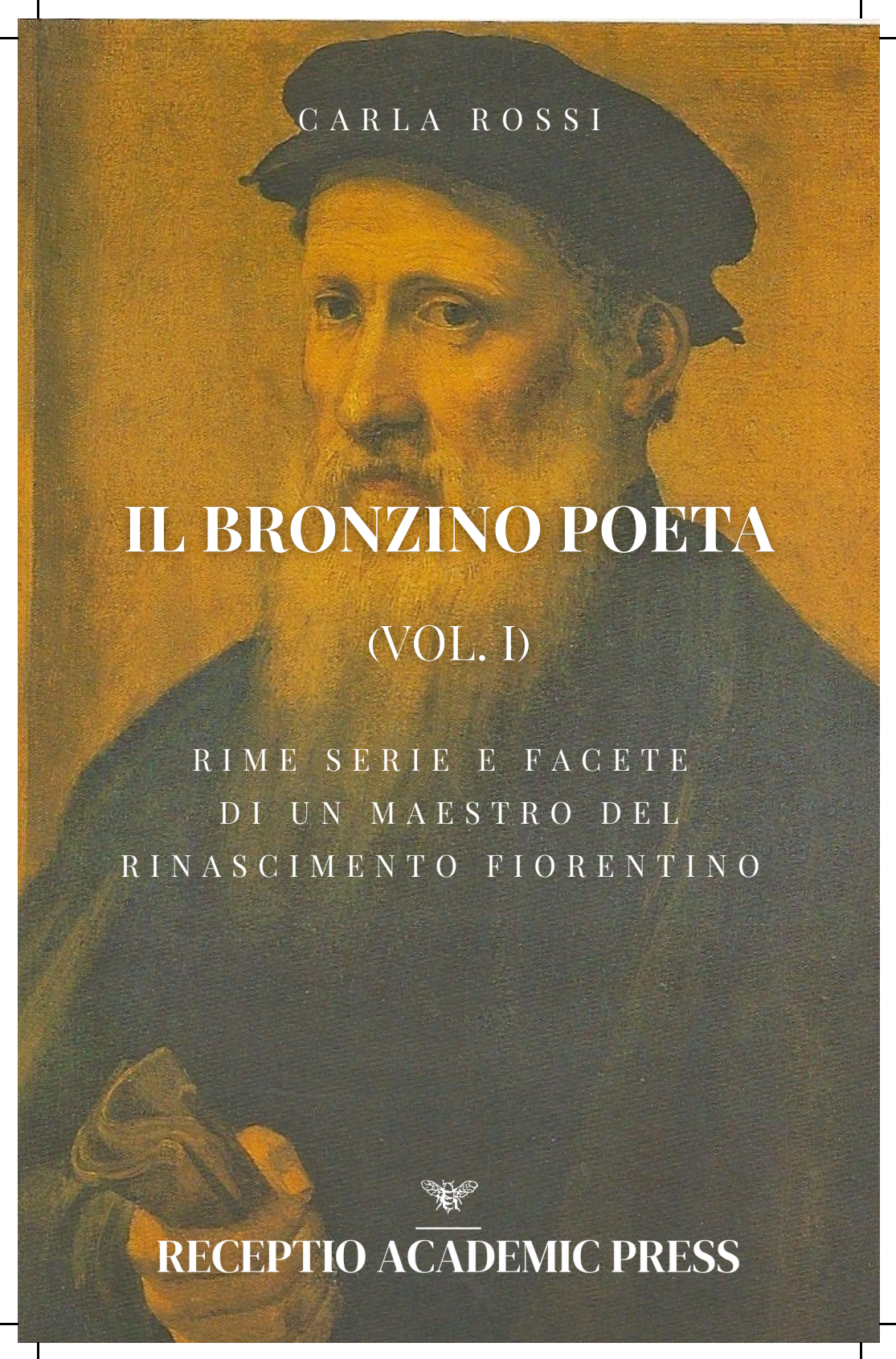


A portrait of a man with a long, light-colored beard and a dark cap, looking slightly to the left. The background is a warm, golden-brown color. The man is wearing a dark, textured garment.

CARLA ROSSI

IL BRONZINO POETA

(VOL. I)

RIME SERIE E FACETE
DI UN MAESTRO DEL
RINASCIMENTO FIORENTINO



RECEPTIO ACADEMIC PRESS



ISBN: 978-1-716-00005-8

DOI: 10.55456/bronzino



Licenza: CC BY -NC -ND è permesso scaricare quest 'opera e condividerla gratuitamente purché venga citata la fonte che non può in nessun modo essere utilizzata commercialmente.

Volume realizzato con il contributo del Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica.

Parte dei costi di pubblicazione sono stati coperti dal Fondo di pubblicazione per le scienze umane e sociali della Biblioteca Universitaria di Zurigo.

RECEPTIO Academic Press Ltd. Sede legale: 20-22, Wenlock Road, Islington, London, N1 7GU United Kingdom Sede operativa: Via Rolino 13, 6963 Lugano, Svizzera



Edizione edita in Gold Open Access (GOA)

© 2022 Carla Rossi

© 2022 RECEPTIO Academic Press per la tutela legale della presente edizione

Copertina: rielaborazione grafica di Andrew Pritchard

Thanks to a Swiss National Science Foundation publication grant, i.e. book processing charge BPC, this publication is available in Gold Open Access (GOA), electronically, and free of charge.

GOA makes the final version of an article/book freely and permanently accessible for everyone immediately after publication. Copyright for the publication is retained by the author and most of the permission barriers are removed

CARLA ROSSI

IL BRONZINO POETA
(VOL. I)

RIME SERIE E FACETE DI UN MAESTRO
DEL RINASCIMENTO FIORENTINO

SOMMARIO

Sigle	5
Introduzione	7

Ricostruzione archivistica delle vicende biografiche dell'artista

<i>La famiglia del Bronzino</i>	13
<i>La famiglia Allori</i>	23
<i>Il rapporto con Alessandro, allievo e “nipote”</i>	
<i>Il Dialogo sopra l'arte del disegnare le figure dell'Allori</i>	40
<i>Il matrimonio di Alessandra</i>	50
<i>Diamante</i>	58

Le Rime del Bronzino pittore, libro primo

<i>La bipartizione del Magliabechiano II. IX. 10 e la cronologia dei componimenti</i>	60
<i>Due muse, un solo nome, all'insegna del lauro</i>	79
<i>Il quadrato magico e Don Garzia</i>	94

<i>Bronzino, poeta faceto anche nelle rime gravi?</i>	139
<i>Il rapporto con Alfonso de' Pazzi</i>	149
La tradizione popolare e la Serenata	174
Le rime burlesche	
<i>I Romori</i>	196
<i>Il criptico Piato nel contesto di Gigantee e Nanee</i>	209
<i>L'idiografo Magl. VII. 115</i>	237
<i>Il Magliabechiano VII. 395</i>	241
Il copista del Bronzino	248
Alessandro Allori e l'eredità bronziniana	253
Conclusioni	256
Antologia poetica	259
Appendice, documenti d'archivio	294

SIGLE

AODF (Bat)

Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze, Registro dei battezzati al fonte di S. Giovanni, rimandi *ad annum*, Maschi/Femmine.

ASFi

Archivio di Stato di Firenze.

ASFi, NA

Notarile Anticosimiano

Moreni 1822

Rime inedite di Raffaello Borghini e di Angiolo Allori detto il Bronzino, a c. di D. Moreni, Firenze, Magheri, 1822.

Moreni 1823

Sonetti di Angiolo Allori detto il Bronzino ed altre rime inedite di più insigni poeti, a c. di D. Moreni, Firenze, Magheri, 1823.

TCLA

Theory and Criticism of Literature and Arts, RECEPTIO Academic Press, London.

Vasari 1550 e 1568

Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, a c. di P. Barocchi e R. Bettarini, 6 voll., Firenze, Sansoni, 1966-87.

INTRODUZIONE

Si è soliti suddividere la produzione poetica bronziniana in “rime burlesche” e “rime gravi”. Delle prime, tràdite dal codice della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze Magliabechiano VII.115, esiste un’edizione piuttosto discutibile, per via d’una *restitutio textus* estremamente deficitaria e di un’esegesi in sola chiave omoerotica, a cura di Franca Petrucci Nardelli, edita col titolo di *Rime in burla*.¹ Delle seconde, ad oggi, si ha un’edizione curata, due secoli fa, dal canonico di San Lorenzo Domenico Moreni, che raggruppò i componimenti petrarcheschi del pittore secondo il genere metrico, pubblicando senza commento, nel 1822, le canzoni e ogni altro metro che non fosse il sonetto e nel 1823 i

¹ Roma, Treccani, 1988. Nel 1998 ho dato alle stampe l’edizione critica di una silloge poetica burlesca del Bronzino, nata nell’ambito della disputa tra Annibal Caro e Lodovico Castelvetro, *I Salterelli dell’Abruzzia sopra i Mattacini di Ser Fedocco*, Roma, Salerno Editrice, in cui ho fornito un’interpretazione testuale differente da quella proposta da F. Petrucci Nardelli. Nel secondo volume di questo studio, mi occuperò più dettagliatamente della produzione faceta del Bronzino, fornendo un’edizione aggiornata dei *Salterelli*.

sonetti,² sovvertendo in entrambi i casi l'ordine del codice che li ha trasmessi, il Magliabechiano II. IX. 10.³

Nel 2019 è stata presentata, presso l'Università di Pisa, una tesi di dottorato interamente dedicata al *Libro primo*, per la redazione della quale il suo autore, Paolo Celi, mi ha consultata, ricevendo da me informazioni e materiale inedito, senza poi tenermi al corrente su ulteriori sviluppi del lavoro.

Fintanto che non verrà pubblicata un'edizione critica del *Libro primo*, esprimersi in merito alle rime serie del Bronzino senza consultare il manoscritto,⁴ per comprenderne la struttura, l'organizzazione tematica e cronologica e seguire la vicenda amorosa dell'Io lirico attorno alla quale esso si snoda, è praticamente impossibile.

Dal 2000, si è assistito al crescente interesse della critica per l'attività artistica, tanto pittorica quanto poetica, del Bronzino: si sono moltiplicati gli studi, sebbene, a livello filologico ed esegetico, gli esiti dei singoli contributi, specie

² *Rime inedite di Raffaello Borghini e di Angiolo Allori detto il Bronzino*, a c. di D. Moreni, Firenze, Magheri, 1822 e *Sonetti di Angiolo Allori detto il Bronzino ed altre rime inedite di più insigni poeti*, a c. di D. Moreni, Firenze, Magheri, 1823.

³ Cfr. G. Tantarli, *Formazione d'un codice e d'un canzoniere: «Delle rime del Bronzino pittore libro primo»*, in «Studi di filologia italiana», LXII, 2004, pp. 195-224.

⁴ Il quale è, in una lunga sezione, autografo e, nella restante, idiografo con correzioni di mano del Bronzino.

quelli in lingua inglese, siano spesso deludenti. In un articolo edito nel 2015,⁵ ricordavo come i danni a carico d'una corretta interpretazione dei testi del Bronzino siano ascrivibili soprattutto all'insistente lettura in chiave omoerotica delle sue rime facete nonché, di rimando, di quelle gravi e all'utilizzo indiscriminato, quale decodificatore unico di quei versi spesso criptici, legati a questioni per lo più cronachistiche, del *Carnaval du langage* di Toscan; aggiungerei, con amarezza, che a molti giovani ricercatori il sistema universitario impone troppa fretta nel pubblicare lavori che andrebbero sottoposti alla verifica di severi comitati editoriali ed è così che vengono stampati, senza alcuna revisione, tesi ed altri scritti utili non all'avanzamento degli studi su un autore, quanto piuttosto ad un possibile avanzamento di carriera degli scriventi.

La porta che immette in quel mondo per noi ermetico (perché autoreferenziale) dell'elitaria cultura fiorentina cui il Bronzino appartenne, a cavallo tra gli anni Trenta e Sessanta del Cinquecento, è serrata con almeno quattro chiavistelli.

Una solida formazione in storia dell'arte rinascimentale, in letteratura italiana del medesimo periodo ed in filologia testuale non sono che grimaldelli. Episodi e volti, ritratti dal

⁵ Cfr. C. Rossi, «*Il mio compagno s'è posto ad iacere*». *L'attività poetica del Bronzino e la passività interpretativa della critica*, in RELI, 43, 2014, pp. 33-58.

Bronzino in versi e col pennello, appartengono per lo più alla cronaca minuta, per la decrittazione dei quali è necessaria anche una tenacia da agente investigativo, tra archivi, biblioteche e libri di memorie.

Come tenterò di dimostrare in questo studio, se è ormai assodato che l'interpretazione delle rime burlesche in chiave omosessuale è puramente fine a se stessa,⁶ sono soprattutto le rime amorose del pittore che necessitano di un'esegesi differente da quella attualmente in voga, che inevitabilmente esclude che il Bronzino possa essere mai stato ispirato da una donna reale e tenta, per altro senza successo, di rintracciare nelle rime petrarchesche l'immagine quasi ossessiva dell'Accademia Fiorentina.

Una ricostruzione biografica puntuale, grazie a nuove indagini presso gli archivi fiorentini, iniziata con successo da E. Pilliod⁷ e messa a punto da me nel volumetto *Doppio*

⁶ A tale proposito, mi permetto di rimandare al mio articolo «*Il mio compagno s'è posto ad iacere*». *L'attività poetica del Bronzino e la passività interpretativa della critica*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», Volume 43, 2014, pp. 33-58.

⁷ E. Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori, A Genealogy of Florentine Art*, Yale University Press, New Haven and London 2001, in cui corregge alcune notizie date nell'articolo *Bronzino's Household*, in «The Burlington Magazine», 134 (1992). Pur rappresentando una prima indagine archivistica, il lavoro non è stato ulteriormente sviluppato: molti gli aspetti biografici del Bronzino e di alcuni

tributo ad un sol nome pago. La musa delle rime d'amore del Bronzino, edito nel 2018 per i tipi di TheCLA Academic Press di Londra, i cui risultati verranno ripresi in questo saggio, permette di leggere le rime “petrarchesche”, redatte tra il 1543 e il 1566, tra espedienti retorici e nel pieno rispetto delle regole amorose cortesi, come allusive ad una vicenda il cui svolgimento val la pena di seguire, soprattutto perché il suo *fil rouge* permette finalmente di chiarire legami, familiari ed artistici, importanti nella Firenze del tardo Cinquecento.

Una volta aggiornata la biografia del pittore, in questo primo volume dedicato al Bronzino poeta, renderò più diffusamente conto della tradizione manoscritta delle rime bronziniane e del ritrovamento, durante una mia ricognizione nel 2020, di un codice, il Vitt.Em.9 della Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma, che ho provveduto a segnalare in TCLA 2021.⁸ Il codice risulta importante per meglio

membri della famiglia Allori rimasti nell'ombra, molte le interpretazioni superficiali dei documenti ritrovati, soprattutto per motivi linguistici. Nello studio qui condotto non ho tenuto conto dei documenti segnalati dalla studiosa, ma ho seguito un percorso differente, dettato dai testi del *Libro primo*; pur pervenendo, a volte, allo stesso materiale archivistico, l'uso dei documenti per me è funzionale all'esegesi delle rime.

⁸ Cfr. Carla Rossi, *Il manoscritto Vitt.Em.9, latore del capitolo del Bronzino De' Romori a Messer Luca Martini, di un inedito sonetto*

comprendere la circolazione dei testi di Agnolo quando questi era ancora in vita.

Affronterò poi la questione ancora aperta sull'esegesi di una delle composizioni più criptiche tra quelle considerate burlesche del Bronzino, ossia *Il Piato*, di cui proporrò una lettura differente rispetto a quella suggerita sino ad oggi.

Il volume offre inoltre l'occasione per riprendere anche ipotesi interpretative di rime ecfrasticamente legate ad alcuni dipinti e per presentare documenti d'archivio sino ad oggi sconosciuti alla critica.

di Luca Martini, di rime del Fiamminghi e di autografi del Lasca,
TCLA 5/1 (2021), pp. 8-13.

La famiglia del Bronzino

Agnolo di Cosimo di Mariano nacque venerdì 17 novembre 1503, a Firenze, nella casa paterna, oggi al numero 64 della via a lui intitolata, nel popolo di San Piero a Monticelli, secondogenito di Cosimo *beccaio* e di monna Felice.⁹

Il padre apparteneva ad una famiglia originaria di San Gimignano giunta a Firenze attorno alla metà del Quattrocento. Del bisavolo, infatti, omonimo del pittore, trasferitosi insieme al fratello Giovanni, si hanno notizie attraverso i catasti del 1457 e del 1470: «Agnolo e Giovanni d'Antonio d'Agnolo di Toro da Sangimignano, sarti».¹⁰ Il patronimico *Tori* segnalato da Ferdinando Leopoldo Del Migliore nello *Zibaldone di Genealogie*, trådito dal codice

⁹ Cfr. AODF (*Bat*), Maschi, 1503, domenica 19 novembre, c. 33: *Agnolo Chimenti et Romulo di Cosimo di Mariano Becchaio, popolo di San Piero a Monticelli, nato adì 17 hore 12*. Poco o nulla si sa della madre. Le uniche informazioni attendibili sono quelle fornite dal pittore stesso nel proprio testamento. Inesatte, invece, le notizie date da A. Furno (*La vita e le rime di Agnolo Bronzino*, Pistoia, 1902) che, consultando le Decime per il 1534 e trovando tale *Monna Dianora, donna fu di Cosimo da San Gimignano* (presso Santa Maria Novella, Lion Rosso) pensa di aver ritracciato la madre del pittore.

¹⁰ Tutti i documenti sono conservati presso l'ASF, Decime di Santo Spirito, Gonfalone della Ferza.

Magliabechiano XXVI, 143, cc. 208r e 326r (*Agnolo di Cosimo di Mariano Tori alias Bronzino pittore*) altro non è che il genitivo latino con cui si indicava la discendenza da Toro e può, a giusto titolo, considerarsi alla stregua di un cognome, come testimonia lo stemma araldico (su cui avremo modo di tornare, per via dell'importanza che esso assume in una composizione bronziniana) scelto da Alessandro Allori per omaggiare il proprio maestro, che si prese cura di lui come d'un figlio: un toro «coricato, di nero, attraversante un monte di tre cime d'oro, sostenente un albero [di alloro] al naturale» (fig. 1).



Fig. 1 ASFi, Stemma della famiglia Allori del Bronzino, fascicolo 97 Ceramelli Papiani: blasoni delle famiglie toscane descritte nella Raccolta Ceramelli Papiani (tratto dal Ms 471 A81 *Armi di Firenze, Città, terre e Castelli, e Famiglie fiorentine*, sec. XVIII)

Come tutti gli artigiani che in quegli anni giungevano in città dal contado, anche gli avi del Bronzino si stanziarono

Oltrarno, nel quartiere di Santo Spirito, abitato prevalentemente da *ciompi* ed artieri.¹¹

Quale secondogenito del sarto Mariano di Agnolo, il padre del pittore non ereditò la bottega paterna e svolse la professione di beccaio, mestiere trasmesso poi al proprio primogenito, chiamato anch'egli Mariano, nato due anni prima del pittore, il 30 gennaio del 1501.¹²

Agnolo, secondo la testimonianza, assai attendibile, del Borghini: «Avendo nella prima età appreso a leggere ed a scrivere, veggendolo il padre molto inchinato al disegno, il pose a stare con un pittore, che dipingeva cose grosse, col quale stette due anni; poscia si pose a lavorare con Raffaellino del Garbo, ed ultimamente si acconciò con Jacopo da Puntormo».¹³

Nel Capitolo *Del Dappoco* (vv. 277-279), il Bronzino ringrazia il proprio padre per non averlo costretto a svolgere il mestiere di sarto:

¹¹ Cfr. V. Balzanetti, G. Artusi, L. Poli, J. Orgera, *Firenze. Il quartiere di Santo Spirito dai gonfalon ai rioni*, Alinea 2000.

¹² Ne ho reperita la fede di battesimo, cfr. AODF (*Bat*), Maschi, 1501: *Mariano Domenico et Romolo di Cosimo di Mariano Becchaio, popolo di S. Piero a Monticelli, nato adì 30 h 18*.

¹³ Cfr. R. Borghini, *Il Riposo di R. B. in cui della pittura e della scultura si favella, de' più illustri pittori e scultori e delle più famose opere loro si fa mentione, e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, Firenze, 1584, p. 430.

E lodo lui, ch'alla lana, allo spago.
Non diemmi, anzi a sì vaga e nobil arte,
Che può far un par mio contento e pago.

Secondo un'altra testimonianza in versi di Agnolo, in un toccante sonetto che è una preghiera a San Francesco affinché il *Divo* interceda presso Dio perché l'anima del padre assurga dal Purgatorio al Paradiso, Cosimo di Mariano morì il 4 ottobre (giorno in cui si ricorda, appunto, il santo d'Assisi) del 1523:

Anima eletta, or alta e ricca in cielo
Quanto fosti quaggiù povera e umile
Oggi salisti al tuo Gesù simile,
Nel vivo sempre in vera pace e zelo. 4

Ed oggi l'alma dal paterno velo
Mio si disciolse e so che'l 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 gio,
Credo, ov'al suo Fattor si monda e purga. 11

Divo Francesco, onde pietà le guance
Mi bagna, e prego pe' tuoi preghi surga

[Anima eletta, oggi sei salita nobile e ricca in cielo, quanto qui in Terra fosti povera e umile, simile al tuo Gesù che da vivo hai sempre amato. Ed oggi l'anima si separò dal corpo di mio padre ed io so che il mondo vile lascia andarne pochi direttamente in Paradiso per via della natura umana imperfetta e dell'istinto che li fa allontanare dalla dritta via. Sono trascorsi già trent'anni da quando l'anima s'è involata, penso, in Purgatorio, ed il Sole è entrato dal segno della Vergine nella Bilancia. San Francesco, invoco la tua pietà e prego affinché interceda per lei, che si innalzi in Paradiso, se ancora non fosse ascesa a Dio]

Attorno al 1515, dunque appena dodicenne, il pittore passò alla bottega del Pontormo, al quale rimase legato per tutta la vita da un affetto filiale e presso il quale lo troviamo quale testimone di un contratto di locazione di una casa di famiglia

¹⁴ A. Geremicca, cit., p. 38, di questo sonetto scrive: «[...] come se Bronzino tentasse di trovare conforto alle sue delusioni accademiche [...]. Dallo stesso afflato religioso è permeato *Anima eletta or alta e ricca in cielo* (c. 31v), che a questo gruppo segue ma che è dedicata alla morte di un tale Francesco, personaggio non ancora individuato». Il commento relativo a San Francesco (*personaggio non ancora individuato*) è esemplificativo di quanto testé notato in merito agli improvvisati esegeti delle rime del Bronzino: qui il commentatore ignora l'etimo e il primo significato dell'agg. *divo* [dal lat. *divus*], ossia *divino, santo*.

ereditata dal Carucci nella cittadina natale, nel dicembre del 1528, come risulta dalle carte dell'ASFi, Notarile Antecosimiano, 8841, 98r e 98v.

Dai documenti da me rinvenuti parrebbe che il fratello del pittore, Mariano, il quale il 12 agosto del 1527 aveva avuto una figlia, Diamante,¹⁵ fosse morto insieme alla propria moglie durante l'epidemia di peste che aveva colpito Firenze dopo l'assedio: non vi è infatti più traccia di lui nella Decima del 1534. Nel 1543 Diamante risulta abitare presso lo zio Agnolo, insieme alla nonna paterna, mentre tre anni dopo, nel '46, il Bronzino si farà carico della sua dote.

Il pittore fu lontano da Firenze per un breve periodo, trascorso, dal 1530 al 1533, a Pesaro presso la corte di Guidubaldo II Della Rovere, dove ebbe modo, stando al Vasari,¹⁶ di effettuare, tra gli altri, un ritratto della figlia del fiorentino Matteo Sofferoni, funzionario di Dogana nel 1528 e *amicissimo*¹⁷ sia di Franciabigio, che lo ritrasse nel 1522, sia del Pontormo:¹⁸ il rientro a Firenze di Agnolo parrebbe esser

¹⁵ Cfr. AODF (Bat), Femmine, 1527: *Diamante et Romula, di Mariano di Cosimo beccaio, popolo di San Piero a Monticelli, nata adì 12, hore 6.*

¹⁶ Vasari 1568, VI, p. 232.

¹⁷ Così il Vasari, p. 197.

¹⁸ Un documento del notaio Carlo Gherardi, tra l'altro molto amico del Bronzino, il cui faldone conserva atti importanti per la ricostruzione della biografia del Nostro, oggi ASFi, NA, 8841, ser

dovuto proprio alla morte del fratello e alle nuove responsabilità familiari, non solo alle sollecitazioni del Pontormo, cui si riferisce ancora il Vasari: «Iacopo dunque scrisse tante volte e tanti mezzi adoperò, che finalmente fece tornare il Bronzino».¹⁹

Il marzo del 1533 può essere considerato *terminus ad quem* del soggiorno pesarese (a quella data Mariano doveva essere già deceduto).²⁰

Va notato, per inciso, come Matteo Sofferoni (fig. 2),²¹ figlio di Francesco Sofferoni e di Tita d'Ardingo d'Agabito de'

Carlo Gherardi, ff. 82v-83r (31 ottobre 1528), documenta l'amicizia tra Matteo Sofferoni e Pontormo, che appare tra i testimoni di un atto col quale il Sofferoni intende lasciare il posto presso la Dogana.

¹⁹ Vasari 1568, V, p. 326.

²⁰ Cfr. A. Del Vita, *Libro delle Ricordanze di G. Vasari*, Arezzo, 1927, p. 20.

²¹ Il quale compare sia come corrispondente, nel 1548, dell'Aretino, poi a Lione, come *maître des postes* nel 1551 (si cfr. *Lettere scritte all'Aretino*, Scelta di curiosità letterarie inedite e rare, Bologna 1875, Volume 2, Parte 2, lettera CCCLXXIII di Giovanni de Vauzelles, Prior de Montrottier, al signor Pietro Aretino: «Messer Matteo Sufferone mercante fiorentino m'ha detto che mi portate [affezione], essendo lui venuto a visitarmi in nome vostro». Lo stesso Matteo compare spesso negli anni Sessanta del Cinquecento come corrispondente di Cosimo I de' Medici da Venezia, cfr. ASFi, *Carteggio universale di Cosimo I de Medici* Inventario XI (1560 – 1564), Mediceo del Principato, Filze 489-499. Su di lui, cfr. anche

Ricci,²² fosse il fratello maggiore di quella Dianora, nata nel 1504,²³ che nel 1527 sposò Cristofano Allori, destinato a divenire grande amico del Bronzino e a condizionarne, con la propria morte, l'esistenza.

L'idea che il dipinto *d'una figliuola di Matteo Sofferoni, che fu veramente bellissima e molto lodata pittura* possa essere identificato con la cosiddetta *Dama in verde* (Hampton Court, Royal Collection), come proposto dalla critica, è inammissibile per ragioni cronologiche.

Nel 1530-33, infatti, la figlia di Matteo Sofferoni, il quale era nato nel 1499, doveva essere una bambina (non per nulla Vasari parla d'una *figliuola*)²⁴ e non la donna di circa

F. Sricchia Santoro, *Per il Franciabigio*, in «Paragone», XIV (1963), 163, pp. 3-23, p. 41.

²² Sposatisi nel 1494: ASFi, Manoscritti, 357, Carte dell' Ancisa II, fol. 793r. Penso che Matteo fosse il primogenito della coppia e che si riferisca a lui la seguente fede di battesimo: *Matteo Agnolo e Romulo di Francesco di ser Matteo, popolo di Santa Maria Alberighi, nato addì 17 agosto 1499*, perché si sa che il nonno era notaio (qui infatti indicato come *ser Matteo*).

²³ Morta, secondo il *Libro di Ricordi* di Alessandro Allori, a c. di I. B. Supino, Firenze, Barbèra 1908, p. 9: «addì 4 agosto 1580, di età d'anni 76 [...] Dio li habbi perdonato et a noi dia gratia di riconoscer l'obbligo grande che li habbiamo».

²⁴ Ancora oggi in Toscana, come riportato da più vocabolari (si veda, ad es., il Vocabolario Treccani, da cui cito) il termine è:

trent'anni (età, all'epoca, dello stesso Matteo), quale appare l'effigiata della collezione britannica (fig. 3).²⁵

Matteo Sofferoni figura, com'è noto, anche in un dialogo dei *Marmi* del Doni, in cui si accenna alla Compagnia della Cicilia di Fiesole.²⁶

«parola più affettuosa, e perciò preferita nel parlare dei figli propri, o alludendo a bambini».

²⁵ Attraverso le lettere del Busini al Varchi, inoltre, si ha notizia di un Lorenzo di Matteo Sofferoni attivo a Firenze nel 1548 e ho reperito un Alessandro Sofferoni a Pesaro (il che conferma che il nome, scelto anche da Dianora e Cristofano per ben due dei propri figli, apparteneva alla tradizione familiare dei Sofferoni), nel 1588 (per ragioni cronologiche il personaggio potrebbe dunque essere sia un figlio sessantenne, sia un giovane nipote di Matteo): il codice 443, n. 895 della Biblioteca Oliveriana conserva le carte di un processo di disconoscimento di diritti da parte dalla corte ducale a questo Alessandro.

²⁶ Per l'importanza della Compagnia nella biografia del Bronzino mi permetto di rimandare a due miei articoli: «*Il mio compagno s'è posto ad iacere*». *L'attività poetica del Bronzino e la passività interpretativa della critica*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», Volume 43, 2014, pp. 33-58 e *Musica Senza Note: Alfonso de' Pazzi e il Giovane con liuto del Bronzino*, in *Miscellanea di Studi in onore di A. Lanza*, a c. di M. Ceci e M. Troncarelli, LIA, Roma, 2020, pp. 383-396.



Fig. 2
 Franciabigio, *ante* 1525
 Ritratto di Matteo Sofferoni,
 Gemäldegalerie Staatliche
 Museen, Berlin

Fig. 3
Dama in verde, Hampton Court, Royal Collection, ritratto
 attribuito al Bronzino, ma più verosimilmente di fattura veneta.



La famiglia Allori

Numerosi documenti d'archivio, così come vari componimenti in versi del pittore, confermano l'amicizia con Cristofano Allori, alla precoce morte del quale il Bronzino divenne, com'egli stesso scrisse, *nuovo pastor d'abbandonato ovile*, prendendosi amorevolmente cura, per il resto della vita, dell'intera famiglia dell'amico scomparso.

XII, c. 10 v

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 dal cielo i lumi spenti
Poss'io pur, che d'ardente voglia e ferma
C'ho di trarlo indi, e'n securtà ridurlo. 14

Cristofano di Lorenzo di Cristofano di Andrea di Lorenzo (da cui il padronimico *de Lori*, poi corrotto in Allori) era di tre anni più anziano del Nostro, essendo nato il 16 maggio del 1500. Ho rintracciato la sua fede di battesimo nell'*AODF (Bat)*, ad annum:

Cristofano Andrea et Romulo di Lorenzo di Cristofano d'Andrea vaiaro, popolo di San Niccolò Oltrarno, nato addì 16 (maggio) ore 4.

Il nonno, omonimo di Cristofano, aveva avuto due figli: Lorenzo (padre dell'amico del Bronzino) e Francesco, che ebbe a sua volta Raffaello, di cui si conservano vari documenti²⁷ e si hanno notizie sia tramite le Decime, sia grazie agli atti della Compagnia di San Niccolò al Ceppo Oltrarno (ASFi, Notarile Antecosimiano, C 54, c. 470r) di cui venne eletto guardiano il 20 maggio del 1543, oltre che in virtù di documenti dell'Archivio Mediceo, Guardaroba, filza 18 (1549),²⁸ in cui si accenna più volte al cugino, il giovane pittore Alessandro Allori, quale *Sandrino di Tofano spadaio*.

²⁷ Il suo testamento fu redatto da Ser Michele di Gasparri della Pieve il 5 febbraio 1547, per cui cfr. il relativo faldone a fol. 11.

²⁸ Carte 31-49.

Cristofano, la cui morte finì col segnare il destino di ben tre generazioni di pittori fiorentini, di professione fu fabbro armaiolo; trascorse la prima giovinezza, come il Bronzino, Oltrarno, dove lo ritroviamo, presso il popolo di Santo Spirito Maggiore, nel 1528.

Venerdì 24 marzo, nacque infatti la primogenita di Cristofano e Dianora: *Alexandra Maria et Romula di Xristophano di Lorenzo spadaio, popolo di Santo Spirito Maggiore, nata addì 24 hore 9*.²⁹

Gli altri figli della coppia furono: Bastiano (*Bastiano Lorenzo et Romulo di Cristofano di Lorenzo spadaio, popolo di Santo Spirito Maggiore, nato adì 7 agosto 1529 hore 1 ½*), Lorenzo (*Lorenzo Domenico et Romolo di Christofano di Lorenzo di spadaio, popolo di San Xtofano, nato adì 8 [ottobre 1531], hore 1*) ed Alessandro (*Alexandro et Lorenzo di Cristofano di Lorenzo spadaio, p. di San Cristofano, nato adì 31 maggio [1535], hore 12 ½*). Quest'ultimo sarebbe divenuto «an excellent and highly intellectualizing painter, and the most prolific master of the late Cinquecento».³⁰

Bastiano, da quel che risulta dalla Decima granducale 3587, ff. 333r-v e 570r-v, San Giovanni, Gonfalone del Bue, aggiornata per gli anni 1549, 1570, 1572, 1574, 1607 e 1613,

²⁹ RBOD, *ad annum*, battezzata il 27.

³⁰ E. Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori*, cit., p. 1.

ereditò sia i beni, sia i debiti del padre, che il Bronzino prese a saldare molto presto, per venire incontro alla famiglia Allori.

Dal popolo di Santo Spirito Maggiore, gli Allori si trasferirono, per un breve periodo, in una casa presa in affitto dalla vedova del Perugino a Borgo Pinti,³¹ prima dell'acquisto di un'abitazione più consona alla famiglia che andava crescendo, con annessa bottega (per la quale si veda la Decima granducale 3587, ff. 444v-45r), in corso Adimari.³²

L'acquisto di questa *chasa*, provvista di *palchi, sale, camere e loggia con androne*, oltre che d'una bottega, per 357 fiorini, è registrato in un documento presso l'ASFi, NA, 18359, ser Clemente Ruffoli, fols. 463r-64v e 478r, dal quale si apprende come il fratello di Dianora, Matteo Sofferoni, fosse intervenuto economicamente in soccorso della coppia.

³¹ ASFi, NA, 8842, ser Carlo Gherardi, fols.15v-16v.

³² Nel testamento del primogenito maschio degli Allori, Bastiano, stilato l'8 luglio del 1602 (ASFi, Notarile Moderno, notaio Domenico Laschi, 2560, c. 19r), di questa casa si legge: «la casa sua e dei suoi passati» è posta di fronte alla chiesa di San Cristofano (*tra le torri*, nell'attuale vicolo degli Adimari). Ancora nella Decima Granducale del 1607, Bastiano Allori (ancora in vita, nonostante cinque anni prima avesse fatto testamento, mentre Alessandro era morto il 22 settembre dello stesso anno) ed i nipoti, figli di Alessandro, posseggono *una casa nel popolo di San Cristofano fra la torre, una bottega di spadaio nella via del corso degli Adimari e una casa nel corso degli Adimari* (ASFi, Decima Granducale, Arroto dell'anno 1607, Santa Croce, filza 2365, c. 387).

Dagli atti di battesimo appena citati, sino ad oggi sconosciuti alla critica,³³ apprendiamo che gli Allori si trasferirono nella casa di corso Adimari, prossima al battistero e al Duomo, nel 1531.³⁴

Il contratto di locazione della casa di Borgo Pinti, infatti, era di tre anni a partire dal 10 settembre 1529 (va ricordato come il secondogenito, Bastiano, fosse nato ancora Oltrarno, il 7 agosto del '29). È dunque assai verosimile che l'amicizia tra il Bronzino e gli Allori, mediata dalla frequentazione del Pontormo da parte di Matteo Sofferoni, sia iniziata prima del trasferimento del pittore a Pesaro.

Una volta rientrato dalle Marche, troviamo il Nostro non come ipotizzato da E. Pilliod, già in casa Allori, ma, come risulta dalla Decima 3616, presso Santa Maria Novella, Leon Rosso, c. 95r-v (fig. 4), dove rimase dal 1534 sino al novembre del 1546, quando decise di prendere in affitto, per cinque anni, da Monna Leonarda Monti, una soffitta (fig. 5): quello che oggi definiremmo il suo *atelier* (giacché non ebbe una bottega vera e propria), contigua alla casa degli Allori, *prope*

³³ In particolare quello dei primi figli degli Allori, su cui ancora si interrogava E. Pilliod, *Bronzino's Household*, cit., pp. 92-100 e eadem, *Pontormo, Bronzino, Allori*, cit., p. 75.

³⁴ Per cui si vedano anche ASFi, NA, ser Carlo Gherardi, 8843, ff. 273r-v (15 febbraio 1542); NA, 8845, ff. 294v-96v (26 e 27 giugno 1551).

domum heredum Tofani spadarii,³⁵ cui si appoggiò per tutte le altre necessità. Com'è noto, il Pontormo nel suo *Diario*³⁶ riferisce di svariati pranzi e cene *a casa del Bronzino*, sempre col resto della famiglia Allori.

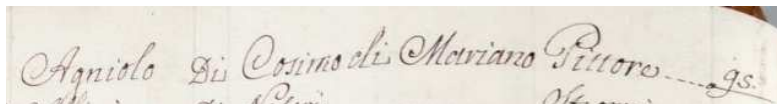


Fig. 4 Campione della Decima 3616, del 1534, S. Maria Novella, Leon Rosso. Indice.

Il contratto d'affitto della soffitta, per 11 scudi, venne rinnovato più volte, sino alla morte del pittore.

Della propria *stanza*, molto piccola, il Bronzino scrisse dettagliatamente nel capitolo dei *Romori* ed è irritante come un testo evidentemente burlesco e che fornisce uno spaccato della vita dell'artista venga interpretato da Franca Petrucci Nardelli come «un animoso rapporto sessuale contro natura».³⁷

[...] io sto in una stanza di tre braccia,
sottile e gnuda e questo sol liono

³⁵ ASFi, NA, 8844, ser Carlo Gherardi, ff. 262v-63r.

³⁶ E. Cecchi (a cura di), *"Diario" di Pontormo*, Abscondita, Milano 2005.

³⁷ Petrucci Nardelli, *Rime in burla*, cit., p. 402.

la scalda, anzi arde, acciò con lei mi sfaccia.
 Intorno intorno ho quasi un bastione 25
 di case, in tal maniera situate,
 che di maggior ardor mi son cagione.
 In vicinanza ho le più sciagurate
 arti del mondo: non voglion far fiato
 s'elle non son percosse e bastonate. 30
 E perché me intendiate, i' ho dal lato
 sinistro la cucina del Capello,
 cioè d'uno spezial così chiamato,
 ch'ogni mattina a nov'ore, in su quello
 che, stanco dall'ardore e dall'affanno, 35
 mi godarei con pace un sonnerello,
 ei pesta e trita; io non so che malanno
 ei si tempesti, che sei quarti d'ora
 ogni mattina mi fa questo danno.
 Passato questo tempo, chi lavora 40
 vien'a bottega, e fra gl'altri l'Aglietto
 (e pur a ripensarvi m'addolora),
 ch'ha tolto a far che nel mondo un aghetto,
 né una stringa, resti senza punta
 e picchia tutto dì senza rispetto. 45
 [...]

Al dirimpetto ho certi calzolai, 55
 [...]

E s'e' non fanno romore a cucire
e' batton quel bussetto tanto spesso,
ch'e' si può quasi a ogn'otta sentire. 60

[...]

Noi siam qua presso ai Marmi, dove fuori
si stan la maggior parte di que' tali
che serbano il dormir dopo gl'albori. 90

Di qui l'urla e i romor si senton quali
serien troppi in inferno e cantar forte
canzone da disdirsi ai manovali.

Oh, che fastidio grande! O Dio, che morte
prova un povero infermo che gli sente! 95

e non gli val serrar finestre o porte!

[...]

Nel testo, di cui ho trascritto qui un estratto (ma del quale poco oltre in questo studio fornisco l'edizione completa), compaiono personaggi che si ritrovano anche nelle carte delle Decime, vissuti realmente accanto al Bronzino. Nei primi versi, il poeta accenna alla *cucina* del Capello, *spetiale* (ASFi, Decima Granducale del 1561, 3782, f. 218v), mentre al v. 41 parla dell'Aglietto, un fabbro che viene *a bottega* in corso Adimari, alludendo all'officina di un nipote di Cosimo Allori (il testo è databile agli anni Sessanta), Andrea, il quale aveva ereditato dal proprio padre la bottega avita di corazzaio (tra

corso Adimari e il canto della Neghittosa, ASFi, Decima Granducale del 1561, 3782, f. 218v); al v. 55 allude ai *calzolari* e non stupisce di ritrovare, nello stesso foglio 218v della Decima, Antonio di Persiano, calzolaio, ed infine parla chiaramente, quasi a fugare ogni dubbio sull'ubicazione della sua *stanza*, della vicinanza ai Marmi, ossia alla scalinata del Duomo.

È possibile ricostruire, sulla base di più documenti, da quante persone fosse composta la *famiglia* del Bronzino già dal primo momento in cui il Nostro si occupò delle sorti degli Allori, in virtù di una reciproca promessa scambiata con Tofano.

Il 21 gennaio del 1549 Alessandro Davanzati,³⁸ noto col soprannome di Fiandrone, e Guglielmo Bartoldi appaiono quali testimoni di un compromesso stipulato tra il Bronzino e gli Allori³⁹ dal quale apprendiamo che dal 17 ottobre del 1543, sino al 22 maggio del 1545, il Nostro aveva tenuto conto delle spese affrontate per il sostentamento del numeroso clan di cui

³⁸ Personaggio ritenuto immaginario da F. Petrucci Nardelli che, interpretando in chiave omosessuale un sonetto in forma di scritta (ossia di accordo) tra il Davanzati e Bronzino per la commissione di un dipinto, finisce col travisare il senso del testo, per il cui commento cfr. C. Rossi, «*Il mio compagno*», cit.

³⁹ ASFi, NA, 223, ser Benedetto Albizzi, ff. 202r-203v.

si era fatto carico: *nel qual tempo vivono a una medesima spesa lui, la madre, una sua nipote et di loro madonna Dianora, Bastiano, Lorenzo et Alessandro sua figliuoli et così in tutto bocche 7 e cioè 3 per conto d'Agnolo e 4 per conto loro.* Nel 1546 il pittore era inoltre stato costretto a chiedere 300 scudi al maggiordomo di Cosimo I, il Riccio, quale anticipo sui dipinti futuri per i Medici per poter provvedere alla dote della propria nipote Diamante, che da lì a poco sarebbe andata in sposa ad Alessandro di Lionardo: «il Bronzino pittore supplica per maritare una sua nepote ottenere d'avere scudi 300 a conto di suo servitio».⁴⁰

⁴⁰ ASFi, Mediceo del principato 613, 2, fol. 13r.

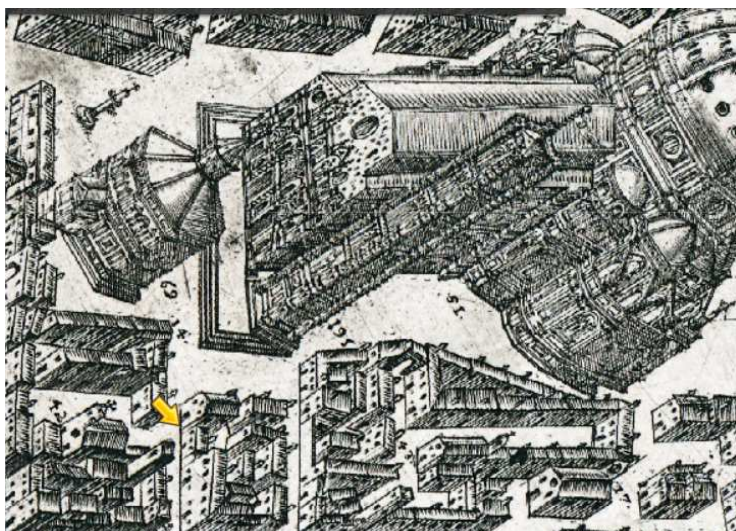


Fig. 5 Mappa della città di Firenze realizzata nel 1584 da Stefano Buonsignori ed utilizzata all'interno del progetto DECIMA - The Digitally Encoded Census Information and Mapping Archive dell'Università di Toronto, consultabile online all'indirizzo: <http://decima-map.net>. La freccia in giallo, in basso a sx, indica l'abitazione del Bronzino e degli Allori.

Dalla testimonianza di Antonio di Filippo Giannetti, che per Cosimo I, nel 1551, stilò una diligentissima enumerazione delle case di Firenze apprendiamo inoltre che il 25 febbraio dello stesso anno: «Bronzino pittore [vive] in una casa in

corso degli Adimari composta di un fuoco, abitata da quattro maschi, due femmine e una serva».⁴¹

I *quattro maschi* sono certamente, ancora a quest'altezza cronologica, il pittore stesso con i tre figli dell'amico defunto: Bastiano, Lorenzo ed Alessandro.

Bastiano resterà in famiglia più a lungo rispetto a Lorenzo, il quale sposò Maria Montanini il 19 aprile del 1554⁴² e nel 1555 ebbe un figlio, Cristofano, morto in fasce il 14 di luglio e «riposto in Santo Michele visdomini».⁴³

Le *due femmine* sono Dianora e Monna Felice, madre del pittore (che, stando alla testimonianza del testamento del Bronzino, morì alcuni mesi prima del 18 gennaio 1560). Della serva conosciamo il nome attraverso un *sonetto in forma di*

⁴¹ *Fuochi et anime descritte nel 1551 per ordine dell'eccellentissimo duca Cosimo de' Medici [...] per mezzo d'Antonio [...] Giannetti*, Firenze, Biblioteca Moreniana, Acq. Div. 60/2, unità codicologica 2, cc. 211v-255v.

⁴² Per il matrimonio si veda ASFi, NA, 8846, f. 220 v.

⁴³ ASFi, Medici e Speciali, Morti dal 1544 al 1560, fol. 38v. A. Furno, a causa dell'omonimia, pensando che si trattasse del marito di Dianora, diede l'informazione scorretta della morte di Tofano, ancor oggi ripetuta da molti storici dell'arte.

scritta dello stesso Agnolo datato 1554, ma che si riferisce ad eventi occorsi tempo prima: Antonia.⁴⁴

Una breve osservazione merita la notizia della sepoltura di Monna Lucrezia, personaggio cui accenna anche il Pontormo, nel suo *Diario*, come parente del Bronzino.⁴⁵

Presso l'Archivio di Stato di Firenze, *Morti della Grascia*, 191, c. 518v., l'8 febbraio 1555 viene registrata, in maniera molto approssimativa, la morte di Monna Lucrezia «donna fu del Bronzino dipintore, riposta in Santa Maria Novella». L'espressione *donna fu* equivale sempre, nei documenti coevi, a *vedova*; noi sappiamo però per certo che a quella data il Bronzino era ancora vivo e che non era sposato, dunque bisogna escludere l'ipotesi che questa Lucrezia fosse stata sua moglie.

Più precisa l'indicazione della sepoltura fornita dal *Registro dei Morti dell'Arte dei Medici e degli Speziali*, che per la stessa data riporta: «Lucrezia vedova zia di Bronzino pittore, morta

⁴⁴ Cfr. C. Rossi, «*Il mio compagno s'è posto ad iacere*», cit., p. 41.

⁴⁵ *Adì 26 [dicembre 1555] andammo a San Francesco e tornamo a desinare che v'era l'Alexandra con mona Lucretia e stemovi la sera e tornamo tucti a le 6 ore.*

adì 8 detto, riposta in Santa Maria Novella».⁴⁶ Evidentemente la donna era una sorella del padre o della madre del Nostro.

Si esclude pertanto anche l'ipotesi che si tratti di un'altra Lucrezia, che appare nella vita del pittore, ossia quella giovane alla cui dote il Bronzino provvede, per lascito testamentario: *Lucretia filia quondam Laurentii*, vale a dire la figlia di Lorenzo Allori, il terzogenito, come si è visto, di Cristofano e Dianora.

Torniamo a Cristofano Allori, il quale morì a soli 41 anni, verosimilmente di tubercolosi, il 13 luglio del 1541, esattamente un mese dopo aver fatto testamento.⁴⁷

Desumo la data di morte di *Tofano spadaio* dall'accordo prematrimoniale di Alessandra, stipulato tra Dianora, il cui rappresentante legale fu lo stesso Bronzino, e Daniello di Bartolomeo d'Antonio di Montecastelli di Volterra (ASFi, NA 18361, fol. 254v, data di morte del marito di Dianora: *XIII mensis Julii*).

⁴⁶ ASFi, Arte dei Medici e degli Speziali, Registro dei Morti, 251, fol. 127v.

⁴⁷ ASFi, NA 18361, ser Clemente Ruffoli, ff. 84r-85v. Il testamento è datato 13 giugno, tra i cui testimoni figura anche il Bronzino. La notizia che il testatore è molto malato da tempo farebbe pensare che la causa della sua morte sia stata la tubercolosi che imperversava in quegli anni a Firenze.

Anche un documento della Compagnia di San Sebastiano, alla quale Tofano appartenne, insieme al cognato Matteo Sofferoni, riporta alcune informazioni importanti in merito alla morte e alla sepoltura dello spadaio, ma con un errore relativo alla data del decesso: vi si legge infatti 13 giugno invece di 13 luglio.

«1541. Ricordo come addì 13 di giugno [sic] passò di questa vita come piachue a Dio Christophano di Lorenzo spadaio. Ebbe tutti i sacramenti della Santissima madre Chiesa e da noi per bene fussi a spechio. Ebbe la vesta e sepelimolo in nostra sepoltura della Nunziata. Pagò come si vede a l'entrata di nostro camarlingo a carte 44».⁴⁸

Il documento smentisce in ogni caso le notizie in merito ad una presunta sepoltura di Cristofano nella chiesa di San Cristofano degli Adimari, dove vennero invece inumati tanto il Bronzino, quanto, in seguito, Alessandro Allori e il figlio di questi (anch'egli pittore) Cristofano.

Tofano spadaio, designato in alcune carte genericamente come *armaiolo*, ebbe la sua sepoltura presso la SS. Annunziata (nella chiesetta dell'oratorio di San Sebastiano).

⁴⁸ ASFi, *Compagnie religiose soppresse*, Filza 2, *Ricordi*, fol. 123 v. Cristofano e Matteo erano entrati a far parte della Compagnia nel 1525 (si veda, per Matteo, la stessa Filza 2, *Ricordi*, fol. 37v e per Tofano, fol. 38r. Il Bronzino parrebbe essere subentrato a Tofano in data 8 settembre 1541, stessa filza, ff. 124r-138r.

Il giorno successivo la sua morte, esattamente il 14 luglio, il duca Cosimo I informava il maggiordomo Pierfrancesco Riccio che gli era «dispiaciuta la morte di Tofano per la virtù che aveva, e vuole che la Signoria Vostra [il Riccio] facci trovare dua o tre spade che aveva in mano delle sue».⁴⁹ Dai documenti superstiti risulta che soltanto tre anni più tardi, nel 1544, Dianora venne ripagata dei 30 fiorini per i lavori eseguiti dal marito per il Duca.⁵⁰

I debiti non saldati da Tofano, i crediti aperti persino con la Signoria, fecero sì che già a pochi mesi dalla scomparsa dell'amico, il 24 di ottobre del 1541, il Bronzino iniziasse a farsi carico delle questioni economiche degli Allori (ASFi, NA, 18361, ff.143r-v).

La critica ha più volte messo in discussione le affermazioni del Borghini e del Baldinucci che riferivano di un rapporto avuncolare tra il pittore ed il figlio minore degli Allori, Alessandro, messo a dipingere già all'età di cinque anni: «dopo la morte del padre, che lasciollo in età tenerissima, fu da Agnolo Bronzino, suo zio, accolto in sua stanza, e con si fatta cura nelle cose dell'arte».⁵¹

⁴⁹ ASFi, *Mediceo del Principato* 1170, n. 50.

⁵⁰ ASFi, Depositeria generale 573, fol. 37.

⁵¹ F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze [1681- 1728], ed. F. Ranalli [1845-47], ristampa, Firenze [1974], III, p.520.

In una sua stanza indica proprio la soffitta di cui il Bronzino si serviva come *atelier*, ma come abbiamo visto, il pittore si fece carico di tutta la famiglia Allori, non solo del piccolo Alessandro, il quale lo ricorderà con affetto nel *Dialogo sopra l'arte del disegnare le figure*, noto alla critica anche come *Ragionamenti delle regole del disegno*, redatto quando il pittore era ancora in vita:⁵²

«[...] il mio eccellente maestro Messer Agnolo Bronzino, il quale, come ben sapete, mi ha sempre insegnato tutto quello che secondo l'età, io gli pareva atto di poter imparare e da piccolo nutrito».

Penso che l'appellativo di *zio*, pur non dovuto ad una parentela di sangue tra il Bronzino e Alessandro, non sia errato: il pittore potrebbe essere stato il padrino di battesimo di Alessandro (purtroppo a Firenze all'epoca non si usava annotare nei registri il nome di coloro che accompagnavano il battezzando), ed ancor oggi, nel parlato, si è soliti apostrofare come *zio* una persona a cui si è particolarmente affezionati.

⁵² Il titolo dell'opera, nel codice BNCF, Palat. E. B. 16, 4 è *Il primo e secondo libro de' ragionamenti delle regole del disegno d'Alessandro Allori con Messer Agnolo Bronzino*.

Il rapporto con Alessandro, allievo e “nipote” e il Dialogo sopra l’arte del disegnare le figure dell’Allori

Tanto dai documenti d’archivio, quanto dalle rime del Bronzino, così come dal *Diario* del Pontormo, scritto tra il 1554 e il 1556, emerge un vero e proprio rapporto di filiazione artistica e un forte legame umano fra i tre pittori: Carucci, Bronzino e Allori.

Sandrino appare nel *Diario* meno sovente rispetto alla sorella Alessandra e ad altri membri della famiglia: solo due volte nel 1556, perché tra il 1554 e il 1560 aveva intrapreso un soggiorno di studio a Roma, rientrando a Firenze solo sporadicamente.

Anche intellettuali del calibro di Benedetto Varchi e di Luca Martini⁵³ ebbero modo di veder crescere Alessandro,

⁵³ Il Martini (1507-1561), com’è noto, fu uno dei fautori dell’Accademia degli Umidi (fondata il 1° nov. 1540), poi Fiorentina, di cui divenne membro nel dicembre; con la riforma dell’Accademia Fiorentina del 4 marzo 1547 fu tra gli esclusi, insieme con molti suoi amici: Grazzini, Geri, Visino, Cellini, Lenzi, il Bronzino. Fu il primo provveditore del *Magistrato et Ufficio dei fossi* voluto da Cosimo per dare avvio a una vasta opera di risanamento e valorizzazione del territorio pisano.

Due suoi capitoli sono stampati nel *Secondo libro delle opere burlesche di m. Francesco Berni, del Molza, di m. Bino*, 1555.

incontrandolo presso la casa in Corso degli Adimari, dove si tenevano riunioni serali per discutere dell'arte del disegno, oltre che di Dante e Petrarca, ricordate poi da Alessandro nel suo *Dialogo*: «BRONZINO: [...] E tu questa sera torna il più presto che puoi, ch  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 s  nobilissimo concetto nell'attendere al disegno, come gi  fecero essi nella giovent  loro, e sentirai forse trattare di alcuni passi sopra il nostro stupendissimo poeta Dante, il quale ancor egli si vede per le sue meravigliose opere che aveva inteso e dat'opera ancor egli al disegno». ⁵⁴

L'insistenza sull'arte del disegno, in questo passo, da parte del Bronzino, protagonista del travagliato *Dialogo* dell'Allori, ⁵⁵

⁵⁴ Cit. dai *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.

⁵⁵ Esistono, com'  noto, ben sei versioni del *Dialogo*, confluite tutte nel codice Pal.E.B.16.4, che fece il suo ingresso nella Biblioteca Palatina dopo il 1818. Si tratta di sei distinte unit  codicologiche:

- Ms. F (cc. 1r-20v)
- Ms. E (cc. 21r-32v)
- Ms. B (cc. 33r-55v)
- Ms. D (cc. 56r-65v)

non è fine a se stessa. La più grande innovazione in campo artistico nel Rinascimento fiorentino fu proprio il disegno, strumento progettuale primario dell'artista, cui non furono

-Ms. A (cc. 66r-79v)

-Ms. C (cc. 80r-93v)

Come ricorda M. Nava, in *Note in corso d'opera sugli autografi di Alessandro Allori*, TCLA 2021, cit., pp. 115-128, cit. p. 118: « – di formato diverso tra loro – rilegate insieme, senza tuttavia rispettare la loro cronologia di stesura, e dotate di una numerazione progressiva a lapis, probabilmente ottocentesca, dalla quale risultano complessivamente 93 cc., senza contare, tuttavia, un foglio bianco preposto alla carta incipitaria. Ciascuna unità presenta splendide illustrazioni, realizzate a matita o a penna, dall'Allori». Vanno ricordate poi tre tesi di dottorato che dedicano ampio, o esclusivo, spazio all'opera di Allori, tralasciando le numerosissime citazioni indirette della trascrizione Barocchi dei *Ragionamenti*, che costellano la recente bibliografia di ambito storico-artistico dedicata al pittore fiorentino. Cfr. P. Reilly, *Grand desings: Alessandro Allori's "Discussions on the Rules of Drawing"*, Giorgio Vasari's "Lives of the Artists" and the Florentine Visual Vernacular, PhD Dissertation discussed at the University of California, Berkeley, fall 1999; H. Barr, *Bronzino, Allori, Naldini: Studien zum Lehrer-Schüler-Verhältnis in der Florentiner Malerei des mittleren Cinquecento*, Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg, November 2006; M.J. Jonker, *The academization of art: A practice approach to the early histories of the Accademia del Disegno and the Accademia di San Luca*, PhD Thesis, University of Amsterdam, 21 December 2017.

estranei i vari manuali di anatomia che videro la luce in quegli anni. Gli esiti dell'invenzione figurativa fiorentina orientata a un controllato classicismo, ben noti anche fuori dalla città toscana, ma comunque legati *in primis* ad artisti fiorentini (si pensi alla cosiddetta *Accademia del Disegno*, fondata da Baccio Bandinelli a Roma nel 1530, sebbene non vi siano ad oggi prove documentarie della reale istituzione di un'accademia *stricto sensu*)⁵⁶ nel corso del Cinquecento furono alla base di quella che è stata definita come anatomia artistica.

Nel 1543 il medico e anatomista fiammingo Andreas van Wesel (1514-1564) aveva dato alle stampe a Venezia un'opera nella quale criticava gli artisti dell'antichità, proponendo un'anatomia sistematica, basata su dissezioni, col titolo di *Humani corporis fabrica*: un testo ricco di incisioni di pregevole fattura.

Ora, sebbene Marco Nava, nel già citato articolo per TCLA, affermi che il *Dialogo* dell'Allori non possa considerarsi «veramente compiuto nell'ambiziosa forma che l'autore avrebbe voluto conferirgli»,⁵⁷ ossia quella a stampa, ritengo che la presenza di un volume, in quarto, dal titolo *Dialogo d'Alessandro Allori Pittore fiorentino sopra l'arte del disegnare*

⁵⁶ Per cui cfr. Ben Thomas, *The Academy of Baccio Bandinelli*, in *Print Quarterly*, Vol. 22, No. 1 (March 2005), pp. 3-14.

⁵⁷ M. Nava, *Note in corso*, cit., p. 119.

le figure, principiando dalli muscoli, ossa, nervi, vene, membra, notomia e figura perfetta, edito a Firenze nel 1590, in vari cataloghi di libri rari,⁵⁸ vada indagata con maggiore convinzione di quanto Nava non abbia fatto.

In particolare, mi pare interessante notare come il *Dialogo* figuri nel *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal Conte Cicognara*,⁵⁹ mentre il *Trésor de livres rares et précieux*⁶⁰ lo dia come *très rare* e ne stabilisca il costo a dieci lire italiane dell'epoca. Si noti inoltre come una mano ottocentesca abbia inserito, nel foglio 4v del codice Palatino E.B.16.4 striscia 1415, un cartiglio con la seguente nota in inglese (figura 6):

⁵⁸ Cfr., ad es., Niccola Francesco Haym, *Biblioteca italiana o sia notizia de libri rari italiani divisa in quattro parti cioè Istoria, Poesia, Prose, Arti e Scienze*, appresso Giuseppe Galeazzi, in Milano 1771-1773.

⁵⁹ Cfr. tomo secondo, Pisa, presso Niccolò Capurro, 1821.

⁶⁰ Sottotitolo: *Nouveau dictionnaire bibliographique contenant plus de cent mille articles de livres rares, curieux et recherchés, d'ouvrage de luxe, etc. Avec les signes connus pour distinguer les éditions originales des contrefaçons qui en ont été faites, des notes sur la rareté et le mérite des livres cités et les prix que ces livres ont atteints dans les ventes les plus fameuses, et qu'ils conservent encore dans les magasins des bouquinistes les plus renommés de l'Europe*. Tomo 1, 1859.

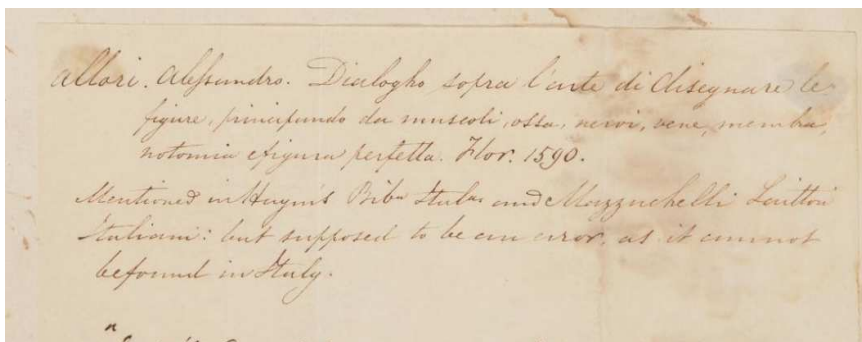


Fig. 6 Allori Alessandro, Dialogo sopra l'arte del disegnare le figure, principiando dalli muscoli, ossa, nervi, vene, membra, notomia e figura perfetta mentioned in Haym's *Bibl. Ital.* and Mazuchelli *Scrittori Italiani*, but supposed to be an error as it cannot be found in Italy.

Un'ulteriore nota, nello stesso cartiglio, in francese, precisa quanto segue (figura 7):

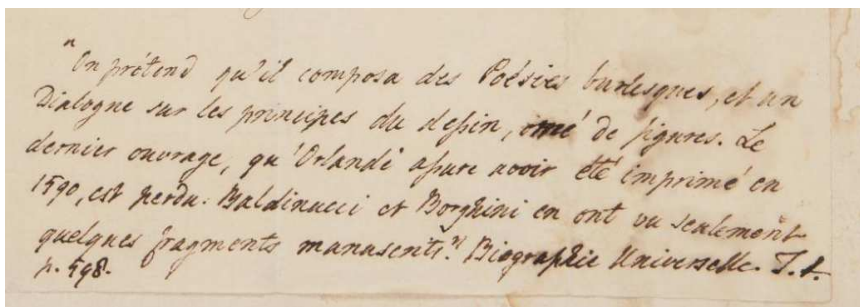


Fig. 7 On pretend qu'il composa des poésies burlesques et un Dialogue sur les principes du dessein orné de figures. Le dernier ouvrage, qu'Orlandi assure avoir été imprimé en 1590, est

perdu. Baldinucci et Borghini en ont vu seulement quelques fragments manuscrits. Bibliographie Universelle I t., p. 598

In effetti, la *Bibliografia dall'Abecedario Pittorico* dell'M. R. P. Pellegrino Antonio Orlandi, Bolognese, edita per la prima volta nel 1704, riporta l'indicazione della stampa del *Dialogo* dell'Allori, giudicata in seguito, specie nel Novecento, frutto di un errore del compilatore. Va notato, per inciso, come il Baldinucci,⁶¹ che attesta di aver letto solo alcuni frammenti manoscritti del *Dialogo*, risulti piuttosto sciatto nella parte che concerne l'Allori, fissandone la data di morte nel 1507.

Eppure, il titolo completo del *Dialogo*, così accurato, la data di pubblicazione, oltre alla precisazione, presente in più cataloghi, che il testo fosse stato stampato con un corredo iconografico (presente anche nella versione manoscritta) parrebbero confermare l'esistenza di un'edizione limitata a stampa, supervisionata dallo stesso Allori.

Questo spiegherebbe il motivo per cui le sei versioni manoscritte risultano una sorta di brogliacci di un lavoro *in fieri*, il cui testo definitivo è ipotizzabile sia stato consegnato allo stampatore.

⁶¹ In *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, 1681, p. 186 (liberamente consultabile online nel sito Gallica).

Non mi pare inverosimile che il *Dialogo*, la cui redazione venne iniziata, da quanto risulta da un accenno nel testo della versione B, attorno al 1565 (dunque ad un'altezza cronologica in cui non solo il Bronzino era ancora in vita, ma Alessandro era il tesoriere della neonata Accademia del Disegno di Firenze), sia stata data alle stampe venticinque anni più tardi, in un momento particolare per l'Accademia, sulla quale Ferdinando de' Medici aveva iniziato ad esercitare il suo potere molto di più rispetto a quanto non avesse fatto suo padre, Cosimo I.

In questo contesto di ricostruzione biografica del Bronzino, quello che mi preme maggiormente sottolineare è, però, la testimonianza dell'intensa collaborazione tra Agnolo e Alessandro: nelle versioni B ed E del *Dialogo*, i gentiluomini che frequentano i corsi di disegno dell'Allori si incontrano con Alessandro ogni domenica e discutono con lui di teoria del disegno, eseguendo prove pratiche su modelli che vengono forniti dal Bronzino stesso e da lui corretti.

Sarebbe dunque un errore considerare il testo alla stregua di un'opera letteraria: come esplicitato dal titolo stesso, si tratta piuttosto di un lavoro a cavallo tra la memorialistica artistica, che non inscena mai completamente una finzione e, in ultima analisi, l'autocelebrazione come maestro del disegno.

Infatti, la prima versione del testo (fascicoli A e B) fu verosimilmente redatta dall'Allori in vista dell'agognata

ammissione all'Accademia Fiorentina, di cui fu membro – come in passato lo era stato Bronzino e come sarebbe stato ancora una volta dal 1566 – a partire dal 26 settembre 1565.

L'Allori, per apprendere l'anatomia, si esercitò a lungo sui cadaveri. Nelle *Notizie dei professori del disegno*, Filippo Baldinucci in merito all'Allori ricorda: «Aveva egli fatti fin da fanciullo grandi studi nell'ignudo, e trovansi disegni di sua mano incominciati dall'ossatura, poi veduti dall'anatomia, e finalmente vestiti di carne e pelle; e non è maraviglia, che egli ciò potesse agevolmente fare; perchè trovasi in alcuni antichi e fedelissimi manuscritti, che egli teneva apposta per entro i chiostrì di S. Lorenzo alcune comode stanze per lo solo uso dello scorticare, che faceva del continuo, cadaveri, disegnare, e modellare da' medesimi [...]. Fu ad Alessandro un cotale esercizio non solamente di gran profitto per l'intelligenza de' muscoli, che e' mostrò sempre nelle sue pitture, ma eziandio occasione di giovare a molti col modellare, che e' fece dal vero, più notomie ; e finalmente diedesi a comporre un certo libro in forma di dialogo, del quale, non ha molto, vennero sotto l'occhio nostro alcuni frammenti di sua propria mano scritti, e volle in esso libro tutto pieno d'esemplari, disegnati pure di sua mano, diligentemente incominciarsi dall'occhio, e seguitare fino al rimanente delle partie delle membra, prima

mostrandolo in ischeletro, poi in notomia, e finalmente in carne e pelle».⁶²

⁶² F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno*, 6 voll., Firenze, V. Batelli e compagni, 1681-1728, III, p. 525

Il matrimonio di Alessandra con Daniello di Bartolomeo d'Antonio da Montecastelli di Volterra

La prima dote di cui il Nostro fu costretto a farsi carico fu quella di *Alexandra Maria et Romula di Xristophano di Lorenzo Spadaio*, nata, come abbiamo visto, presso il popolo di Santo Spirito Maggiore, il 24 marzo del 1528.

L'8 aprile del 1542, quando Alessandra era appena quattordicenne, in veste di *mundualdo* degli Allori, il Bronzino trattò con Daniello di Bartolomeo (a favore del quale intervenne Maria Salviati, madre di Cosimo I), una dote di 300 fiorini per il matrimonio che si sarebbe celebrato il 4 del mese successivo.

L'interesse della Signoria per quest'unione è da attribuire al fatto che il promesso sposo, Daniello di Baccio d'Antonio Maria da Montecastelli di Volterra,⁶³ all'epoca era uno dei dodici mazzieri di Palazzo impiegati durante le sfilate pubbliche e le cerimonie ufficiali.

⁶³ Oggi Montecastelli Pisano. Il nome completo appare nel testamento di Daniello.

Va notato come quella di *mazziere* fosse una carica onorifica piuttosto che un mestiere vero e proprio. Daniello la ricoprì per oltre vent'anni, sino al 1563.⁶⁴

Tra le carte del Magistrato Supremo si trovano documenti relativi allo stipendio dei dodici mazzieri (tra cui risulta anche il nome di Daniello): si trattava di una cifra simbolica di 16 lire mensili, equivalente a circa due fiorini, che non avrebbero certo permesso ai mazzieri di mantenere una famiglia.

Ho trovato che Daniello, più noto come *Maestro Daniello*, fu infatti ricamatore ed ebbe la sua bottega in Piazza del Duca.⁶⁵

Nato il 18 giugno del 1520,⁶⁶ lo sposo aveva otto anni più di Alessandra. Come l'armaiolo Tofano e lo stesso Bronzino, lavorò prevalentemente per i Medici: i documenti d'archivio attestano la collaborazione della sua bottega alla realizzazione dei costumi di varie sfilate in occasione del Carnevale, alle cui

⁶⁴ Per il già citato accordo, cfr. ASFi, ser Carlo Gherardi, 18361, ff. 254v-255v. Per i pagamenti a Daniello, di 16 lire al mese, sino al 1563, cfr. ASFi, Magistrato Supremo 837bis.

⁶⁵ Cfr. ASFi, Decima Granducale 3782, f. 22r.

⁶⁶ AODF (Bat), Maschi, *ad annum: Daniello et Romulo di Bartolomeo d'Antonio Maria, popolo di San Lorenzo, nato addì 18 [giugno, ore 19]*.

scenografie lavorarono anche il Bronzino (1543-1545),⁶⁷ ed Alessandro Allori (1562).

Si ha notizia, ad esempio, dell'allestimento dei costumi per la mascherata del 1546, in collaborazione col Bacchiacca.⁶⁸

A Daniello *ricamatore e bandieraio* si riferiscono molti documenti degli anni Sessanta del Cinquecento conservati presso l'Archivio Mediceo del Principato: nel settembre del 1560 fu l'artefice del baldacchino per l'entrata a Siena di Cosimo I ed Eleonora di Toledo,⁶⁹ due anni più tardi (1562) allestì i costumi per la cosiddetta *Mascherata degli ermafroditi* curata da Lionardo Salviati, della quale fornì in prima persona una descrizione molto interessante su richiesta dello stesso Salviati in risposta a Piero Martelli.⁷⁰

⁶⁷ «Fece anche [...] due anni alla fila, per Carnevale, due scene e prospettive per comedie, che furono tenute bellissime», Vasari, *Vite*, cit.

⁶⁸ Cfr. A. M. Testaverde, *Le "mascherate sono metafore rappresentanti un concetto". Iconologia e spettacolo prima del Ripa a Firenze (1545-1569)*, in *Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria. Atti del Convegno (Bergamo, 9-10 settembre 2009)*, a c. di S. Maffei, La Stanza delle Scritture, 2010, pp. 181-214, in particolare p. 206 per il riferimento a Daniello.

⁶⁹ Cfr. la lettera di Agnolo di Matteo Niccolini a Cosimo de' Medici in ASFi, Mediceo del principato, 1864, c. 581.

⁷⁰ L. Manzoni, *Prose inedite del cav. Leonardo Salviati*, Bologna, Romagnoli 1873, pp. 130-134. Il testo della lettera di Daniello è estremamente interessante, perché nella descrizione della maschera

Fu incaricato inoltre, insieme a maestro Agostino, della realizzazione dei costumi per la famosissima e ben documentata *Mascherata della Genealogia degli Dei*, che sfilò per le strade di Firenze il 21 febbraio 1565, nel contesto dei grandiosi festeggiamenti organizzati dal Duca Cosimo per il matrimonio di suo figlio Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria, alla preparazione dei quali parteciparono tutti i principali letterati ed artisti fiorentini.

I bozzetti originali dei costumi per questa *Mascherata* sono «eccezionalmente conservati sotto la segnatura del Palatino C.B.III.53, I, e [si devono] in primis ad Alessandro Allori, il cui ruolo di punta nel cantiere grafico della *Mascherata*, già riconosciuto su basi tecnico-stilistiche dagli storici dell'arte, è confermato a chiare lettere dal mandato di pagamento recentemente ritrovato nell'Archivio di Stato di Firenze, che gli attribuisce ufficialmente l'esecuzione di ben due serie di

della Frode precisa: «Fraude in forma di donna che finisce in serpente e ha coda di scorpione e ramucello di spino in mano»: pare di vedere la frode rappresentata dal Bronzino nell'*Allegoria del Trionfo di Venere*, mentre laddove della Sincerità precisa: «vestita di bianco tutta lucida e risplendente in forma di donna ornata semplicemente e che mostra il seno», non si può far a meno di pensare alla figura in primo piano nella *Discesa di Cristo al Limbo*.

disegni – una sciolta e una in volume, si direbbe – per i carri e per le maschere della *Genealogia*».⁷¹

I disegni corredati dall'espressa assegnazione a «maestro Daniello» sono quelli che appaiono alle c. 11 («Hyade», ma Pleiadi), c. 79 (Manturna), c. 82 (Dea Virginense), c. 101 (Virtù), c. 102 (Onore), c. 103 (Vittoria), c. 104 (Fama buona), c. 105 (Fede), c. 109 (Speranza), c. 110 (Occasione) e c. 111 (Pellonia).

«Ripartiti i disegni tra i due maestri, si giunge a constatare che Daniello si vide affidati i costumi per i trionfi di Cielo, Sole, Marte, Venere, Minerva e Diana».⁷²

Dall'elaborato testamento di Daniello, stilato già nel 1554, quando il testatore era trentaquattrenne, in perfetta salute mentale e fisica, risulta che la coppia, sino a quella data, non aveva avuto figli,⁷³ né il *Diario* del Pontormo, che si arresta al

⁷¹ Cfr. L. Degl'Innocenti, *Gli appunti a margine. Il cantiere della «Mascherata» nei disegni palatini C.B.III.53, I*, in *Atti della giornata di studi, La Mascherata della Genealogia degli Dei, Firenze, 2 dicembre 2011*, a c. di Luca Degl'Innocenti, Elisa Martini, Laura Riccò, Studi Italiani, vol. 25, Fiesole (Firenze), Edizioni Cadmo, ed. 2013, p. 75-97; cit. p. 75.

⁷² L. Degl'Innocenti, *Gli appunti a margine*, cit. p. 78.

⁷³ ASFi, Notarile Anticosimiano 2563, 193r-194r. Daniello allude ai propri eventuali futuri eredi che potrebbe avere sia dalla moglie attuale (Alessandra, appunto), sia da una futura consorte.

1556, nel quale tanto Alessandra quanto il marito sono presenti e attivi nel prendersi cura dell'anziano maestro, smentisce questo dato (ulteriormente confermato da carte del 1570 di cui riferirò tra breve).

Quel che del documento più interessa in questa sede è però il riferimento al fatto che la stessa Alessandra lavorasse con il marito come ricamatrice⁷⁴ e fosse attiva nella preparazione della merce e nell'acquisto delle stoffe e dei lini per la bottega di Daniello.

Ritrovo inoltre Daniello di Baccio da Montecastelli nella già citata Decima del 1561, presso *una casa contigua a Raffaello di Niccolò Triboli*, popolo di S. Piero Maggiore, in Via della Colonna,⁷⁵ a due soli isolati dalla famosa casa del Pontormo: dato interessante, che contribuisce a chiarire ancora meglio l'assidua frequentazione, soprattutto di Daniello,⁷⁶ da parte dell'anziano pittore. Ma quel che va tenuto a mente è un dettaglio, all'apparenza banale, che si rivelerà estremamente utile per la comprensione delle rime amorose del Bronzino: Daniello ed Alessandra risultano trasferirsi, dal 1543 al 1547, presso una proprietà a Camerata, sulla pendice meridionale del poggio di Fiesole sulla strada che dalla Porta a Pinti

⁷⁴ Daniello si riferisce al lavoro della moglie presso la bottega alludendo all'*ipsius sudoris* [di Alessandra] alla c. 193v.

⁷⁵ ASFi, Decima Granducale 3782, f. 128v.

⁷⁶ Che nel *Diario* appare più frequentemente di Alessandra.

conduceva al convento di San Domenico di Fiesole (oggi via di Camerata 22). Per la villa, già di proprietà della famiglia Alessandri nel 1427,⁷⁷ Daniello pagò un usufrutto a vita a Monna Polita d'Antonio di Bartolomeo muratore.⁷⁸

Ora, secondo la tradizione, «il nome di Camerata discenderebbe da quell'antico raggruppamento di case intorno al tempio di Marte»:⁷⁹ *Camartea*, o *domus Marte* era il nome della collina sotto Fiesole tra i torrenti Affrico e Mungnone.

Il fatto che Alessandra⁸⁰ (che morirà il 19 novembre 1603),⁸¹ nel 1575, prenda in affitto una casa dallo Spedale di Santa Maria Nuova nel popolo di Santa Maria in Campo, in via della

⁷⁷ Cfr. A. Lillie, *Fiesole: Locus amoenus or Penitential Landscape?*, in *I Tatti, Studies in the Italian Renaissance*, Vol. 11 (2007), pp. 11-55. Sulla villa si vedano anche G. Carocci, *Sulla destra dell'Arno*, I, 1906, pp. 82-83; G. C. Lensi Orlandi Cardini, *Le ville di Firenze di qua d'Arno*, Volume 1, 1965, pp. 147-148; L. Zangheri, *Ville della Provincia di Firenze*, 1989, p. 310.

⁷⁸ Questa proprietà era una *casa da lavoratore* (Decima granducale, 3079, c. 471, Arroto gonf. S. Giovanni Chiave), che Daniello finì di pagare nel 1570.

⁷⁹ F. Cesati, *Le strade di Firenze*, Newton Compton, 1994, p. 95.

⁸⁰ Nel 1602 è menzionata nel testamento del fratello Bastiano, cfr. ASFi, Notarile Moderno, notaio Domenico Laschi, 2560, c. 19r.

⁸¹ ASFi, Decima granducale, 3172, c. 233, Arroto gonf. S. Giovanni Chiave, arroto 294 del 1603.

Fogna,⁸² dove la troviamo ancora nel 1591: «Alessandra vedova et donna fu di Daniello ricamatore et figliola di Christofano Allori ha conducto a vita sua et durante la vita sua naturale et non più oltre una casa posta in Firenze, nella via propria del popolo di Santa Maria in Campo, contratto fatto il 16 dicembre 1591»,⁸³ porta a ipotizzare che Daniello dovette spegnersi più o meno nello stesso periodo in cui morì il Bronzino.

Queste informazioni preziose in merito al cognato di Alessandro Allori, amico e sorta di “genaro” del Bronzino, dovrebbero esser tenute in debito conto dagli storici dell’arte, per comprendere meglio quanto alcune commissioni medichee fossero un vero e proprio affare di famiglia per gli Allori-Tori: la stessa Alessandra, accanto a Bastiano, aiutò spesso (soprattutto alla morte del Bronzino) il fratello minore *Sandrino*, ormai pittore affermato, in questioni spicciole.⁸⁴

⁸² ASFi, Decime, Filza dei Conduttori dell’Aumento n. 13, c. 5509.

⁸³ Ospedale di Santa Maria Nuova 5760 c. 287r-v.

⁸⁴ Si veda a riguardo la monografia, spesso imprecisa per quanto riguarda informazioni d’archivio, dedicata ad Alessandro Allori curata da S. Lecchini Giovannoni, Allemandi & Co, Torni 1991.

Diamante

Come accennato, la seconda dote di cui si fece carico il Bronzino fu quella della nipote Diamante, sempre per 300 fiorini, nel 1546. Le informazioni fornite da E. Pilliod riguardo a Diamante sono scorrette, per via di una non totale comprensione dei testi degli atti. Non è vero che la ragazza fosse ancora in casa del Bronzino nel 1546: il documento già citato di cui fu testimone il Fiandrone⁸⁵ si riferisce ad un registro dei conti tenuto dal pittore dall'ottobre del 1543 al maggio del 1545, date per le quali è attestata la permanenza in casa Allori-Bronzino della madre del pittore e della nipote. Corretto invece ritenere, in base alla lettera del Bronzino al Varchi del 4 maggio 1546, che il matrimonio di Diamante fosse stato celebrato prima di quella data.⁸⁶

Il 4 maggio, come vedremo, in virtù di una precisa indicazione del pittore stesso nelle rime d'amore, è una data campale (coincide con la data di matrimonio di Alessandra Allori) e non bisognerà cercare troppo lontano per

⁸⁵ ASFi, NA, 223, ser Benedetto Albizzi, ff. 202r-203v.

⁸⁶ Cfr. G. Bottari e S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura*, Milano 1822, vol V, lettera XVII. Il Bronzino, come accennato, chiede i 300 fiorini della sua dote nel 1546, ASFi, Mediceo del principato 613, 2, fol. 13r.

comprendere a quale episodio faccia riferimento il poeta, per poter decrittare correttamente l'accenno.

Se la ricevuta del pagamento della dote di Diamante risale soltanto al 3 febbraio del 1561⁸⁷ è per via di un debito del pittore ancora pendente nei confronti della nipote nel 1560, per la somma di 50 fiorini, come risulta dal testamento del Bronzino stesso (e non come ritiene Pilliod perché la ragazza si trovasse ancora in casa Allori dopo il proprio matrimonio).⁸⁸

Il fatto che Diamante fosse certamente sposata e abitasse col marito nel 1559 è attestato da un testo di Pier Antonio dell'Ancisa, *Famiglie Fiorentine illustrate*, che per quella data riporta che vivono insieme: «Alessandro di Lionardo di Torre e Diamante di Mariano di Cosimo, fratello di Agnolo detto il Bronzino Pictore».⁸⁹

⁸⁷ ASFi, NA, 8848, fols. 140r-42v.

⁸⁸ Per cui si veda ASFi, NA 226, c. 199v: *Nam si dictos florinos 50 tunc temporis solvisset, aut alio modo ipsi de eis satisficisset ipsam Dominam Diamantem praesenti legato omnino privavit et privatam esse voluit.*

⁸⁹ ASFi, Vol K. K. 334, c. 664.

Le Rime del Bronzino pittore, libro primo

La bipartizione del Magliabechiano II. IX. 10 (fascioli A-F e G-R) e la cronologia dei componimenti

Il codice che ha trasmesso le rime amorose del pittore, di 17 fascicoli,⁹⁰ contiene un totale di 266 componimenti, non tutti del Nostro: 35 testi sono, infatti, di altri poeti del Sei e Settecento.

Fascicolo A

Nonostante il *Libro primo* si apra con un sonetto, *Quant'io d'amor nella fiorita etate*, modellato tanto sull'incipit del *Canzoniere* petrarchesco, quanto su raccolte più vicine al Bronzino (in particolare del Bembo e del Varchi), non è corretto affermare che l'autore voglia «introdurre versi che

⁹⁰ Per cui cfr. Tantarli, *Formazione*, cit. Questa in sintesi la struttura materiale del codice: 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. 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.

sostiene di aver scritto in età giovanile»,⁹¹ dal momento che già alla c. 3r appare un sonetto, che si riferisce ad un evento databile al 1541 (V *Se l'occhio non m'inganna e 'l ver mi dice*), in cui compare colei che sarà la musa ispiratrice di tutta la prima sezione del codice:

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 perch'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, or 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

Più ancora, dalla c. 10v (con XII *Amico, a cui non fu né fia simile*) hanno inizio i sonetti per la morte di Cristofano Allori,

⁹¹ Tantarli, *Formazione*, cit., p. 202.

che come si è visto è sicuramente riconducibile al 13 luglio del 1541.

Ritengo dunque corretto fissare la data del luglio 1541 come *terminus post quem* per l'inizio delle vicende narrate nel canzoniere delle rime gravi del pittore.

Altrettanto scorretto affermare, come fa A. Geremicca,⁹² che sebbene il Bronzino presenti come ragione stessa dei propri 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».⁹³

Certo, se si è convinti, come lo è lo storico dell'arte, che ogni riferimento all'amore vada ricondotto all'Accademia Fiorentina, allora il Nostro non scrisse mai d'amore; ma molti componimenti, come vedremo, non reggono alla prova esegetica cui li sottopone A. Geremicca.

In particolare, lo storico dell'arte ritiene che sia la canzone *In una vaga ed onorata spiaggia* (XXVIII), sia i sonetti *In questa selva, ove con dolci lai* (XXX), *Da così dotte e leggiadre mani* (LX), *Vago augeletto, che cercando vai* (LXI), *Ben mostra il tuo color, pietoso augello* (LXII), *Amoroso gentil vago augeletto*

⁹² Nella tesi di dottorato in Storia delle Arti Visive, presso l'Università di Pisa, A. A. 2010-2011, edita col titolo di *Agnolo Bronzino. «La dotta penna al pannel dotto pari»*, Universitalia, Roma 2013.

⁹³ A. Geremicca, *La dotta penna*, cit. p. 15.

(LXIII) e *A la dolc'ombra dell'amata pianta* (LXIV) si riferiscano tutti all'Accademia e non ad una donna concreta e per questo situa i componimenti dopo il 1547 (data dell'espulsione del Bronzino dalla stessa Accademia Fiorentina).⁹⁴

La datazione interna del codice parrebbe, invece, per quel che concerne la struttura originaria, senza le aggiunte successive, procedere ordinatamente riferendo di fatti occorsi dal 1541 al 1566.

Fascicolo B

Il secondo fascicolo si compone di nove testi, per la maggior parte sonetti, più una sestina ed una canzone, ed è strettamente connesso al precedente (inammissibile l'idea che ogni fascicolo tratti sempre un tema a sé stante): vi sono tre sonetti espressamente dedicati a Dianora Sofferoni-Allori (XVII-XIX), in cui si accenna ancora a Cristofano (nel XVII, si noti l'accento al v. 10 all'*alme piante*, con insistenza in tutto il sonetto sull'aggettivo *almo*, ossia *nobile*, a cui per omofonia viene accostato il sostantivo *almo* per *animo*: non è casuale che già dal Medioevo l'alloro fosse detto *laurus nobilis*).

⁹⁴ Ibidem, p. 96

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,
[...]
Pur d'ambo noi nel sincero almo spera,
Anzi per prova sa, ch'all'alme piante
Tenere sue daren fedele aita. 11

Nel sonetto XVIII (*Il portator di Cristo a riva omai / Giunto del largo e tempestoso flutto*) va notato il gioco etimologico col nome di Cristoforo/Cristofano, dal greco Χριστόφορος, ossia, *portatore di Cristo*. In tutto il canzoniere il Bronzino accennerà ad amici e persone care grazie a simili escamotages etimologici più o meno velati. Trattandosi di un sonetto in lode dell'operato di Dianora, non vi è accenno alcuno all'aiuto fornito in prima persona alla vedova, argomento, invece, del sonetto che segue (XIX, dove al v. 14 la vedova è apostrofata come *Costei, che 'l cielo onora, e 'l mondo adorna*). Il nome di Dianora (derivato probabilmente da Leonora/Lianora, *colei che ha pietà* composto con Diana *splendente*) è qui allusivamente nascosto dietro una paretimologia. La donna è detta *onorata*

dal cielo (con allusione, attraverso il verbo *onorare*, all'alloro simbolo di *onore*, del cognome Allori, per cui cfr. anche Petrarca *RvF*, LXXI, v. 1. *ch'oggi il cielo onora*), mentre *adorna* delle proprie virtù *il mondo*.

Seguono due sonetti strettamente connessi tra loro, di soggetto amoroso (XX, XXI), nei quali viene tracciato il percorso di un amore nobilitante per il poeta, che sta evidentemente ricordando gli eventi in un'epoca successiva al loro svolgimento narrato in versi. Il Bronzino ammette che, non avendo abbastanza fiducia nelle proprie forze (XX, v. 2), aveva inizialmente scambiato il proprio sentimento per ardore amoroso, mentre esso è evidentemente fiamma d'onestà e di valore, null'altro che un casto amore paterno. Chi non lo comprende, aggiunge il poeta, e non ha fede, potrebbe pensare si tratti di amore sensuale, ma a dieci anni di distanza (XXI, vv. 2-3) esso si rivela essere, invece, secondo la migliore tradizione stilnovista, un sentimento che permette al poeta di elevarsi dalle bassezze terrene.

In particolare, mi pare interessante come, nel ventunesimo sonetto, si ponga la nascita dell'amore a ridosso della scomparsa di Cristofano, tra il 1542 e il 1543 (datazione che si evince anche dalla canzone politica dedicata a Firenze, immediatamente successiva (XXII *Pietà mi stringe, e con sì giusti preghi*, da cui si comprende che le truppe imperiali, per ordine di Carlo V, si stavano ritirando da Firenze, inoltre, come

ricorda lo stesso Geremicca: «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».⁹⁵

Il sonetto successivo (XXIII, c. 21v), *Dura contesa ebb'io*, è fondamentale per dipanare la matassa della storia d'amore tracciata nel canzoniere. Non è di facile comprensione, Geremicca pensa che si tratti di una riflessione sulla morte, forse ancora di Tofano;⁹⁶ il poeta allude invece ad un'aspra battaglia che ha combattuto con se stesso a causa di una promessa fatta a qualcuno che di mestiere fu, evidentemente, fabbro (vv. 7-8: *quest'altro se mai ferro strinse / Sfavillante, candito, ardente, e fiero*) e dell'amore provato per una giovane inaccessibile proprio a causa della promessa pronunciata (v. 14, *per fede dura e severa*). Sul testo torneremo poco oltre. Seguono la sestina *Nell'ora terza del fatal mio giorno* (XXV) e il sonetto *Che gioverebbe aver con tanta cura* (XXVI), altrettanto importante, perché vi è un'esplicita allusione sia all'amore per la giovane *nobil pianta* (l'alloro, per cui si veda il confronto con il son. XVII, v. 10, *alme piante*), v. 2, che il poeta dice di aver provveduto a far crescere, sia all'obbligo, sempre per *fede* (v. 5),

⁹⁵ Geremicca, *La dotta penna*, cit., p. 17.

⁹⁶ Ibidem, p. 17.

che ha rispettato di *donarla ad altri* (v. 6). Su questo testo si chiude il fascicolo.

XXVII

Che gioverebbe aver 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

Fascicolo C

Il terzo fascicolo si compone di diciassette testi: una canzone in apertura, quindici sonetti e quella che A. Geremicca ritiene essere «un'ode saffica, l'unica presente in tutto il

manoscritto»,⁹⁷ ossia *Deh, come spesso di novello amico* (XXXVII, 32v-33r) che è, invece, evidentemente un testo strettamente legato al sonetto XXIII *Dura contesa*, da leggersi sempre all'interno della storia amorosa che via via il poeta va tracciando: *l'amico* cui il Bronzino allude, lungi dall'essere il destinatario di un amore omosessuale e che Geremicca identifica col Varchi, parrebbe non esser altri che lo stesso personaggio cui il poeta fa riferimento nel primo sonetto in cui parla del proprio amore "proibito" per una giovane donna che egli ha cresciuto e che andrà in moglie a questo *novello amico* (geloso del legame tra il pittore e la sua musa) Per l'esattezza sembra trattarsi di quello stesso *caro amico* che la giovane donna ha sedotto con le medesime armi con cui ha *colpito* il Nostro (per cui si veda *Dura contesa*, v. 3). In particolare si leggano la prima e l'ultima quartina di XXXVII, in cui il poeta nota:

Deh, come spesso di novello amico
 Falla la speme a chi soverchia pone,
 Né lascia il Tempo a la sua bella figlia
 Scoprire il velo?
 [...]
 Pur ne conforte l'innocenzia nostra

4

⁹⁷ Ibidem, p. 17.

Senza allentar dell'amicizia il nodo
S'ancor tornasse, il che non saldo spero,
Dolce l'amico.

32

[Deh, come può accadere che spesso venga meno la speranza di un novello amico, a chi troppa ne ripone nella nuova amicizia, né il Tempo lascia che la Verità, sua bella figlia, scopra il proprio velo? [...] Pure la nostra innocenza ci conforti, se tornasse (e non ne ho salda speranza), senza allentare il nodo dell'amicizia, dolce l'amico.]

Secondo A. Geremicca: «Al centro dei versi sembrano essere i conflitti sorti in seno all'Accademia Fiorentina a partire dal 1543, anno dell'ammissione di Benedetto Varchi».⁹⁸ Senza dubbio il fascicolo presenta testi riferiti ad eventi occorsi tra il 1543 ed 1547 (con effettivi riferimenti all'Accademia Fiorentina e alle battaglie intellettuali che la animavano), ma è sempre più evidente che non tutti gli episodi narrati in versi siano riferibili a questioni accademiche.

Fascicolo D

Si compone di 23 testi, tra sonetti, una ballata e una sestina ed è il fascicolo più interessante ai fini del presente studio. Scrive Geremicca: «Nuovamente il tema amoroso si mischia

⁹⁸ Ibidem, p. 17.

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», senza rendersi conto che è proprio nell'alloro il *senhals* della donna amata della quale, da qui in avanti, è possibile tracciare un ritratto dai contorni estremamente netti.

Contiene: (XLV) *In sì caldo martir' vostr'occhi m'hanno;* (XLVI) *L'alta speme ch'al cor gran tempo pria;* (XLVII) *Tre volte è ritornata ove col Tauro;* (XLVIII) *Poi ch'altri posseder quella ricchezza;* (XLIX) *Ben mi credea ch'Amor mi desse un giorno;* (L) *O sia negletto od irto;* (LI) *Cortese donna in vera alta onestade;* (LII) *Io non sento per voi, donna gentile;* (LIII) *Se per grazia d'Amor non più qual era;* (LIV) *Fiume, che ricco avventuroso a paro;* (LV) *Ricco il Tago e l'Ibero e larghi e alti;* (LVI) *Amai già folle, anzi pur arsi, colpa;* (LVII) *Deh, perché con voi, donna, venn'io;* (LVIII) *Mentre ch'io sto da voi, donna, lontano;* (LIX) *Con sì bell'arte e così dolcemente;* (LX) *Da così dotte e leggiadre mani;* (LXI) *Vago augeletto, che cerando vai;* (LXII) *Ben mostra il tuo color, pietoso augello;* (LXIII) *Amoroso gentil vago augelletto;* (LXIV) *A la dolc'ombra dell'amata pianta;* (LXV) *Stando fiso a mirar la bella fronde;* (LXVI) *L'alto avversario mio che già in Tessaglia;* (LXVII) *O sovr'ogn'altro avventuroso colle;* (LXVIII) *Che non*

*m'aggia il dolor più volte inciso; (LXIX) In umil seggio alta
bellezza onesta.*

Fascicolo E

Giunti a questa altezza, possiamo senz'altro bipartire il canzoniere del Nostro in rime redatte prima e dopo l'ingresso nel codice della poetessa Laura Battiferri: l'urbinate, moglie di Bartolomeo Ammannati, vi entra prepotentemente col proprio ritratto, con le proprie rime, con gli innegabili stimoli intellettuali che il suo stesso nome e la sua funzione di *donna dello schermo* forniscono al Bronzino. Abbondano, da qui in avanti, i sonetti pastorali e compaiono vari personaggi contraddistinti da soprannomi arcadici: Dafne (la Battiferri), Damone (Varchi), Alcone (Pier della Stufa), Tirsi (Luca Martini), Tirinto (Cesare Ercolani), Crisero (il Bronzino).

Si arriva dunque, quanto alla datazione interna del codice, al 1555, data della realizzazione del ritratto della Battiferri e dello scambio dei sonetti ecfrastici su di esso.

Fascicolo F

Si compone di trenta sonetti che si snodano principalmente attorno alla figura della Battiferri, sebbene il fascicolo si apra con un sonetto per la prima musa: *Grazie ti rendo Amor*

nuove, e divine (XCIV). Seguono tre componimenti di Annibal Caro rivolti all'urbinate: *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), con le risposte del Bronzino, per le rime: *Fronde alma a cui d'ogni altra il vanto ascrissi* (XCVIII), *Onde non pur quant'io parlai nè scrissi* (XCIX), *Che farò, dunque? Or 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).

Interessante e non ancora contestualizzata dalla critica, una lettera del marzo del 1556 del Bronzino al Varchi, in cui il pittore accenna ad un quinterno di suoi sonetti in risposta a questi tre del Caro:

«Arei caro che senza vostro scomodo, e se non ne aveste troppo a cercare, mi mandaste quel quinterno di quelli miei sonetti sopra gli tre del Cavaliere Caro, e di sapere, se ve ne dette mai risposta, cioè d'averli avuti; e con questa quanto posso mi vi raccomando, ricordandovi che chi ora sta sano, fa la maggiore e la più bell'opera che si possa fare».⁹⁹ Non sono riuscita a rintracciare la risposta del Varchi il quale, con ogni

⁹⁹ Cfr. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, vol. 1, Milano, Silvestri 1822, p. 118.

probabilità, suggerì al Nostro di redigere un sesto sonetto nelle *medesime consonanze* (come si diceva all'epoca).

Seguono ancora nel codice: *Breve è la vita e di travagli piena* (CIV), *Vaga certo e gentil, ma preda in breve* (CV). Questo testo rientra tra quelli ecfrastici, cui si possono ascrivere anche *Poi, ch'in terra odio, e 'n cielo Invidia e Ira* (CVI) *Bronzin, quella divin immagin viva* (CVII), con la risposta *Né l'un né l'altro stil mio frale arriva* (CVIII), sonetti di corrispondenza con Gherardo Spini.

Per l'analisi dettagliata dei restanti fascicoli G-R rimanda al già citato lavoro di Tanturli. Ne riassumo brevemente il contenuto, prima di riflettere concisamente sugli elementi a nostra disposizione, che permettono senz'altro di dare un nome alla donna cantata dal Bronzino prima della comparsa della Battiferri.

Fascicolo G

Da questo fascicolo in avanti si alternano componimenti petrarcheschi per Laura Battiferri, la cui identità è palesata dai nomi "Dafne", "Laura", "L'aura" e quelli per la prima musa a cui è sicuramente dedicato un sonetto importante, quale il CXXXII, *Dunque non son però dal cieco oblio* su cui mi riservo di tornare.

Fascicolo H

Si compone di 13 componimenti, tra cui una canzone, interamente dedicati all'elogio dei Duchi di Firenze, il che permette di seguire ancora la datazione interna del manoscritto: *O sovr'ogni altro avventuroso giorno* (CXLI) insieme a CXLIH e CXLIV celebrano la fine dei conflitti in Toscana (databile 1559 con il trattato di Cateau-Cambr sis che pose fine alle guerre d'Italia dopo 65 anni). Il Bronzino scrive anche in merito alla nomina cardinalizia di Giovanni de' Medici (31 gennaio 1560).

Fascicolo I

Contiene, come annuncia l'intestazione alla carta 98r, le «Tre canzoni Sorelle, sopra l'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Cosimo Medici Duca di Fiorenza e di Siena», che renderanno possibile la riammissione del Bronzino in seno all'Accademia Fiorentina, decretata ufficialmente il 26 maggio 1566. Alla carta 109v   posta infatti la nota di Giovambattista Adriani e di Leonardo Salviati, censore e console pro tempore.

Mi sembra assai verosimile che l'intero codice, cos  come appare sino a questo punto, sia stato assemblato dal Bronzino a partire da una data attorno al 1553 (come parrebbe testimoniare il son. XXI, vv. 2-3), ricordando eventi precedenti, quali la morte di Tofano, ordinatamente narrati cronologicamente in versi per una decina di anni ancora. La

confusione, a livello organizzativo del manoscritto, è riscontrabile dal fascicolo K.

Fascicolo K

Ha subito un'aggiunta di fogli che ne hanno condizionato la consistenza fisica oltre che la struttura tematica. Originariamente si trattava di un ternione (ff. 111-116) dedicato a tematiche malinconiche, come ben ricorda Geremicca, quasi che l'artista stia facendo «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)». ¹⁰⁰

Fascicolo L

Interamente dedicato alla morte del Pontormo.

¹⁰⁰ Geremicca, *La dotta penna*, cit. p. 33.

Fascicolo M

Inizialmente dedicato alla morte di Luca Martini e composto di 11 sonetti, di cui quattro di altri autori, e una sestina, il fascicolo ha subito vari rimaneggiamenti ed ampliamenti.

Fascicolo N

Come K ed M, anche questo fascicolo presenta delle aggiunte, sebbene di soli quattro fogli rispetto alla concezione originale. Vi sono sonetti di corrispondenza con Arsiccio Intronato (CCIX e CCX), uno in morte di Lucrezia de' Medici (CCXVI), per la scomparsa della Marchesa di Massa Elisabetta della Rovere e del nobile urbinato Giovanni Antonio Battiferri, padre di Laura.

Fascicolo O

Tematicamente fedele a quanto annunciato dall'intestazione posta alla 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».¹⁰¹

¹⁰¹ Per cui mi permetto di rimandare al mio articolo *Il quadrato magico del Bronzino e i ritratti di Tonino Lapi, Filippo Peruzzi ed un'effigie di Don Garzia mai consegnata a Cosimo I*, in *TCLA*, Vol. 3, No. 1, pp. 19-55, qui ripreso, p. 94sgg.

Fascicolo P

Come il precedente, anche questo fascicolo è fedele all'intestazione che ne annuncia il tema, posta al f. 166r: «Nell'infermità dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signore il Signor Duca di Fiorenza e Siena». I componimenti per il Duca figurano anche in una raccolta assemblata dal Varchi sul medesimo argomento, datata 28 ottobre 1563. La critica si è interrogata in merito a quale malattia avesse colto, in quella data, il Duca e mi pare che la questione possa essere facilmente chiarita dalle *Memorie di Bianca Cappello: granduchessa di Toscana*: «[COSIMO I] fino dal 1563 oltre ad esser molestato dalla podagra [...] era stato colpito da piccoli accidenti di apoplezia, i quali poi gli replicarono per tre volte fino al Novembre 1572».¹⁰²

Il fascicolo si chiude coi componimenti in morte di Michelangelo.

Fascicolo Q

Contiene solo due componimenti: i capitoli *Hor che voi siete, o mio Signore, andato* (CCLI) e *Quel geloso pensier, ch'al cor v'è nato* (CCLII) di argomento amoroso, in terza rima (forma solitamente usata dal Nostro per la poesia burlesca) per la propria prima musa, divenuta gelosa.

¹⁰² A c. di S. Ticozzi, Batelli, 1827, p. 186.

Fascicolo R

L'ultimo fascicolo del codice presenta in tutto quattordici sonetti, di cui quattro di altri autori.

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); *Tutta dentro di ferro e fuo di ghiaccio* (CCLVI) sono dedicati a Laura Battiferri, alla quale è esplicitamente indirizzato anche *Io giuro a voi per quella viva fronde* (CCLVIII). *Donna che nel mio cor seconda face* (CCLVII), che tratta nuovamente il tema delle due donne, affrontato, come si è accennato, in alcuni componimenti d'amore in cui le due muse coesistono. Seguono rime di corrispondenza tra il Nostro, Laura Battiferri, Benedetto Varchi e il prete dell'Asino.

Due muse, un solo nome, all'insegna del lauro

Da questo breve *excursus* risulta palese come la cifra dell'arte bronziniana sia il doppio: due le attività che Agnolo coltivò, tanto che raffigurandosi nella *Discesa di Cristo al Limbo* nei panni di re David, con una cetra ed una lama dentata, tenne ad evidenziare la propria doppia natura artistica: *Or voi, che nuovo Apelle e nuovo Apollo / con doppio onore ornate e doppio stile, / or di rime il bell'Arno, or di colori.*¹⁰³

Bipartita la sua produzione poetica, scrupolosamente suddivisa, anche dal punto di vista delle raccolte manoscritte, in seria e faceta e due le donne celebrate in versi. *Nel Libro primo* infatti, dopo la rapidissima apparizione d'una prima Angioletta, presto involatasi in cielo, secondo la migliore tradizione petrarchesca, appare una *Nuova Angioletta, in sì divino aspetto / Che nata appena, il petto / D'eterno, e santo amor ferimmi ed arse.*¹⁰⁴

Molto si sofferma il Bronzino nei sonetti della prima parte del canzoniere (val la pena insistere su come si possa agevolmente

¹⁰³ Cfr. il sonetto varchiano, in cui il letterato riprende la fortunata definizione coniata dal Berni per Michelangelo di «nuovo Apelle e nuovo Apollo», *Bronzino ove sì dolce ombreggia e suona*, Moreni 1823, p. 122.

¹⁰⁴ Cfr. La canzone *In una vaga, ed honorata spiaggia*, vv. 81-83.

bipartire il codice in rime precedenti e successive la comparsa di Laura Battiferri: quindi una prima parte è costituita dai fascicoli A-F ed una seconda da G-R) sulla tenera età della propria musa, di cui è possibile tracciare un ritratto ben definito:

1. Si tratta di una giovanissima: c. 6, sonetto *Se'l vago e sovr'ogn'altro eletto fiore*, vv. 12-14: *E se pur nata vince e cresce ogn'ora / Questa bellezza, le beltà più sole, / Che farà adulta? E che 'ntera e perfetta?* Alla c.14 del codice Magliabechiano, nel sonetto *Quel ch'io temea ch'esser d'amante ardore*, il Bronzino parla di un iniziale *cortese paterno e santo amore* (v. 8).

2. La ragazza, indicata col *senhals* di *nobil pianta* (l'alloro!) è stata allevata con cura dal poeta. Si leggano i primi versi del sonetto alla c. 24: *Che gioverebbe aver con tanta cura / Ornata e colta questa nobil pianta / cui perché fosse e gloriosa e santa / [...] donata ad altri.*

3. Il poeta è costretto a *farne ad altrui perfetto dono* (stesso sonetto appena citato, v. 9), insistendo sul fatto che proprio lui, che tanto l'ama, è obbligato a separarsi da lei: in *E pur sarà né morte a tanta doglia* (c. 22), al v. 11 precisa che il *parlar saggio e l'angelico riso* di lei *farò per sempre, oimé, da me diviso* e al v. 14 *tolta a me da me sì cara salma.*

4. Molto presto, già al fol. 7, col sonetto *Cresce la verde e valorosa pianta / In compagnia d'amore* e poi di nuovo al fol. 24, appare l'accenno all'alloro, simbolo della giovane amata, una pianta che il nostro ha, come s'è visto, *ornata e colta*. Il sonetto cui si è appena accennato è strettamente connesso a quello al fol. 12, scritto per Cristofano Allori *Tu che vedi dal cielo amico spirito*, nel quale il Bronzino parla dei figli dell'amico in questi termini *i tre rami e la novella / Fronda teneri ancor del chiaro tronco / Tuo stesso nati a me sì caro alloro / Con quanto studio io renda colti e svella / L'erbe nocive*.

5. Da qui in avanti nel canzoniere l'alloro simboleggerà definitivamente la giovane, tanto che nella canzone (c. 26) *In una vaga, ed onorata spiaggia*, il poeta, reiterando alcuni dei temi cui si è già accennato, scrive: *Tenera pianta al ciel diletta, e cara / La cui prim'ombra amore e fede accolse, / Ogni mio affetto volse / Per render colta, e d'ogn'onor perfetta / Vaga era tanto ancor novella, e schietta, / Che temend'io di mano immonda o avara, / Con cura onesta, e chiara / Arte, oprai sì, che mai non torse, o svolse, / Né fiore, o fronda colse / Di lei già mai se non Diana, e Giuno* (vv. 65-74). Avendo cura, pochi versi più avanti, di precisare quanto segue: *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*. Si tratta

di un'indicazione basilare per comprendere, accanto ad alcune paretimologie utilizzate dal poeta, l'identità della musa. Dettaglio sul quale mi riservo di tornare tra breve, dopo aver terminato di tracciare il profilo della donna che ha ispirato almeno la metà delle rime amorose del Bronzino.

6. La giovane è vissuta per un certo periodo assai vicina al pittore, tanto che il Bronzino al fol. 22, nel sonetto *Occhi miei lassi il vostro lume vero*, dopo essersi rivolto ai propri occhi e alle proprie orecchie, avvezzi alla presenza di lei, ricorda come (vv. 9-11): *Piè miei già franchi, e voi, ch'alla mia pace / Vicin di picciol giro eri contenti, / Stanchi ancor guerra e lungi cercarete.*

7. Ad una certa altezza cronologica, che dalla datazione interna delle rime parrebbe prossima al 1544, la giovane decide di *farsi il nido* lontano da Firenze, ma non così distante da non dare al poeta l'occasione di rivederla: va a vivere, infatti, per un certo periodo, su di un colle che *da Marte ha il nome*, come si deduce dal sonetto LXII (v. 9):

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.
Già ti nodristi in tenero arboscello

4

Ch'arbore, è oggi 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

Il colle cui il Bronzino allude (v. 9) è evidentemente quello di Camerata, come un tempo si chiamava tutta la collina compresa fra il torrente Affrico ed il Mugnone (entrambi cantati a più riprese dal Nostro), il cui nome, per etimologia popolare, deriverebbe da *Casa di Marte*, «limitato a tramontana dal piccolo altipiano sul quale sorge la chiesa di San Domenico ed al mezzogiorno dal piano attorno a Firenze. Donde quel nome avesse origine è dubbio, nonostante che gli antichi eruditi abbiano tentato di farlo derivare da Camarte». ¹⁰⁵

¹⁰⁵ G. Carocci, *I dintorni di Firenze: Sulla destra dell'Arno*, 1906, p. 78.

Nei *Discorsi di Monsignore D. Vincenzio Borghini*, al fol. 500, si legge una critica a quest'etimologia che voleva ricondurre il nome della collina tra Fiesole e Firenze alla *dimora di Marte*, ossia ad un antico tempio che in epoca romana vi sorgeva.

8. Segue una serie di sonetti e canzoni che potremmo definire “di lontananza dall'amata” (dal fol. 27, con *Tenera pianta al ciel diletta e cara*), la quale pare, per l'appunto, essersi trasferita per un certo periodo a Camerata e qui essere tenuta in poca considerazione dal marito. Si alternano anche testi religiosi, quasi di pentimento. Poi, al fol. 33, ecco che il pittore si rivolge a quell'amico che era stato colpito dal *fero colpo di lei*, evidentemente geloso del legame tra il poeta e la donna, nonostante il Bronzino lo rassicuri *dell'innocenza nostra* e spera di essere perdonato.

Seguono i versi per il Varchi. Ma, quasi a sorpresa, a fol. 39, con *Tre volte è ritornata* il Bronzino, che pare fin qui estremamente guardingo nel rivelare troppe informazioni sull'amata, fornisce l'indicazione del giorno del matrimonio di lei: il 4 maggio. Da qui in avanti fa il suo ingresso *L'aura seconda*: la Battiferri (fascicolo F).

9. Va notato come sino a questa altezza, il poeta non abbia mai chiamato la donna amata *Laura*, ma abbia usato per lei semplicemente il *senhals* dell'alloro. Proprio nel momento in

cui nel canzoniere fa il suo ingresso la Battiferri (*seconda* alla Laura del Petrarca, ma *seconda* anche all'*alloro* sin qui celebrato dal Nostro), al fol. 45, il Bronzino decide di “svelare” il nome della donna celebrata sino a questo momento.

Con sì bell'arte e così dolcemente (LIX) è il sonetto rivelatore e ritengo che, in base all'*identikit* sin qui tracciato, anche il lettore più svagato abbia ormai compreso chi fosse la musa ispiratrice del Bronzino che non può evidentemente essere l'Accademia Fiorentina:

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'or più stringa, e men s'allente. 4
Nome di libertà vano, e servente
A basse, oscure, e serve voglie, or finto
Ben ti conosco; e 'l doppio labirinto
In, che più chiudi, chi più aver 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

Il Bronzino sta qui giocando, come in altri testi, con le (par)etimologie. Come ricordato da Jacopo Galavotti: «La presenza di allusioni onomastiche, paronomasie e interpretazioni attorno ai nomi propri non è affatto rara nel petrarchismo cinquecentesco, eredità medievale e prassi ben petrarchesca, autorizzata dal filtro di Bembo, tutt'altro che insensibile alla finezza delle sfumature sonore».¹⁰⁶

Così, se l'amico Cristofano Allori era, in linea con la tradizione e non dovendo il poeta celarne il nome dietro ad un appellativo fittizio, *il portator di Cristo* XVIII (fol. 13v), *Dianora Costei, che 'l cielo onora, e 'l mondo adorna* (XIX, fol. 14r), in questo sonetto il Nostro insiste sul *nodo* (v. 2), sul *laccio* (v. 11), sul non voler essere *scinto* (v. 3) dai legami d'amore intessuti ad arte dalla giovane musa, non mancando di inserire un avverbio di tempo omofono dell'alloro (*allor*, v. 2).

Qual è dunque quel *nome di libertà vano* (v. 5) che lega e non lascia, non scioglie, non allenta?

¹⁰⁶ Cfr. *Interpretatio nominis e giochi onomastici nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*, in *L'onomastica tra ermeneutica, storia della lingua e comparatistica atti delle giornate di studio (Venezia 3-4 marzo 2016)*, Edizioni Ca' Foscari, pp. 131-146, cit. p. 131.

Onvviamente Λυσανδρά, composto da λύω (lŭō, all'infinito λύειν, lŭein, "liberare", "sciogliere") o λύσις (lŭsis, "liberazione") e ἀνδρός (andrós, genitivo di ἀνήρ, anér, "uomo", "maschio"). A-lessandra, dunque, con α privativa, è colei che non scioglie, che non lascia liberi. Il suo nome (*or finto*, v. 6, proprio perché da qui in avanti diverrà *la prima Laura*), insieme con il cognome Allori chiude in un *doppio labirinto* (v. 7): impossibile, infatti, per qualsiasi poeta non celebrare l'alloro (che come s'è detto appare anche qui, come inciso, al v. 2, con gioco semantico).

Il Bronzino tiene a ribadire che l'amore per colei che ha quel *nome di libertà vano* è puro e nobilitante, come nella miglior tradizione petrarchesca, ma il gioco onomastico risulta ancor più intrigante alla luce del mestiere svolto dalla giovane dopo il matrimonio con Daniello (1542): mestiere, come si è visto, di ricamatrice e sarta. Alle *dotte* (ossia sapienti, capaci di un'arte)¹⁰⁷ *mani* di lei il Nostro allude nel sonetto *Da così dotte e leggiadre mani* (LX), in cui parla dei legami d'amore *intesti* (intessuti) sapientemente dall'amata: *Di legami sì dolci e'n sì perfetto / Ordine intesti e sì d'arte sovrani*.

¹⁰⁷ *Dotte* sono sempre definite dai corrispondenti poetici le mani del Bronzino e qui il gioco con le capacità artistiche delle mani dell'amata è evidente.

Che Alessandra, anche dopo la morte del marito, avesse continuato ad occuparsi di tessiture e ricami è attestato da una committenza da parte dell'Ospedale di Santa Maria Nuova di lini e tessuti fini direttamente a suo nome per gli arredi della chiesa di Sant'Egidio.¹⁰⁸

Val dunque la pena tornare ora su un dettaglio che avevo espressamente lasciato in sospeso: nella canzone *In una vaga, ed onorata piaggia*, ai vv. 33-36 (*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*) appare esplicitamente lo stemma degli Allori, ossia quello stemma scelto da Alessandro quale propria insegna araldica nella chiesa di San Cristofano, all'ideazione del quale concorse con ogni verosimiglianza il Bronzino stesso (fig. 1), e che rappresenta un albero di alloro su un monte di tre colli, su di un toro.

Ancor più val la pena analizzare altri due testi, apparentemente criptici, ma il cui significato diviene palese nel momento in cui si chiarisce l'identità della donna amata, il primo dei quali è il seguente (CXXXII, fol. 83r):

¹⁰⁸ Cfr. *Alessandro Allori e la sua bottega per lo Spedale di Santa Maria Nuova*, in *Il patrimonio artistico dell'Ospedale di Santa Maria Nuova di Firenze, Episodi di committenza*, a c. di C. De Benedictis, Polistampa 2002, p. 173.

Dunque non son però dal cieco oblio
 Spenti, o Ninfa gentil quei giochi onesti,
 Ch'io di te vago, e tu di me prendesti
 Mentre tu acerba e non maturo er'io? 4
 Quanti dolci pensier, quanto desio,
 Tolti ne fur poi, che nel sen giacesti
 Di Batto? ohimè, da che più non potesti
 Salire al poggio, o scender meco al rio? 8
 Ben ti giur'io, che in quanti lochi e modi
 Piacer prendem, e puri e casti, vive
 Memoria in me, che non morrà già mai; 11
 E poi, che tu dei dolci onesti nodi
 Hai rimembranza, in cor par che m'arrive
 Diletto, aimè, che mi raddoppia i guai. 14

Al v. 4, il Bronzino ricorda come la propria musa fosse ancora *acerba* all'epoca dei *giochi onesti*, mentre lui era un uomo non ancora *maturo* (ma non *vecchio*, dunque all'incirca quarantenne). Se l'ipotesi appena formulata su Alessandra Allori quale musa del Bronzino è corretta, bisognerà ricordare che quando la ragazza era all'incirca dodicenne (*acerba*), il Bronzino aveva trentasette anni.

Ma è l'accento a Batto (v. 7) quel che più ci interessa. Sebbene quella del pastore così chiamato, mutato da Hermes in pietra di paragone, sia un personaggio della mitologia greca,

qui il Bronzino (come per altre figure che fanno capolino nel suo canzoniere)¹⁰⁹ si serve di un nome parlante: il pastore Batto, che guida il gregge nelle selve, infatti, è sempre rappresentato con un bastone di rami in mano e per questo, ancora nel Cinquecento, era detto *mazziero*.¹¹⁰

Ritengo che *Batto pastore-mazziere* altri non sia che Daniello, il marito di Alessandra il quale, oltre ad essere ricamatore, era, come s'è visto, mazziere della Signoria.

Parrebbe che queste allusioni, spesso velate, altre volte più esplicite, ma sempre costrette in un ambito poetico molto controllato, siano accessibili oggi, come all'epoca in cui il Bronzino scrisse il canzoniere, solo conoscendo nel dettaglio la biografia dell'autore e dei personaggi che gli gravitarono intorno.

Egli si dice certo che il *Mondo, empio nimico / D'amistate, e di fede* (vv. 6-7 del son. XVII) e che il volgo *D'ogni honestà, d'ogni dover nimico* (v. 6 del son. XIV) non avrebbe compreso

¹⁰⁹ Penso ad esempio a Ronchio, nome che compare nel sonetto LXXXVIII che ho avuto modo di analizzare in *La Milvia bronziniana*, in *TCLA*, April 2018, vol 3, no. 1, pp. 56-65.

¹¹⁰ Ad es., il *Dizionario della lingua italiana*, pubblicato da L. Carrer nel 1822, registrava come voce ormai poco usata *mazziero* nel senso di *colui che porta rami* e citava un testo settecentesco del Salvini (*Gli Inni d'Orfeo*) in cui il termine mazziere appariva ancora in quest'accezione: *Ninfe sonore che tra sassi ne scorrete, mazziere che pascete per la selva*.

le ragioni del suo gesto magnanimo verso gli Allori. Forse ancor più chiaro alla luce di un doppio affetto: quello per Cristofano, da una parte, e quello per la giovane figlia di costui, Alessandra, dall'altra.

Indicativo di questa battaglia interiore sembrerebbe il sonetto XXIII (fol. 21v):

Dura contesa ebb'io per fin, che 'l fero
Colpo di lei, che me medesmo 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'uomo 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

[Ho combattuto un forte conflitto interiore, sino a quando il fiero colpo di lei, che mi aveva sconfitto, trafisse il caro amico che vinse su di me, e forse io non avrei potuto avere la meglio così facilmente. Ma colei che mi sfida a questa battaglia è quella

passione d'amore che la mia mano ha dipinto e quest'altro che ha stretto il ferro sfavillante, bianco, ardente e fiero. Né vi sia chi paragoni me ad un padre che perde il figlio a causa della morte inflitta dalla mano crudele di un uomo empio o da una bestia, per i quali non è utile aiuto o consiglio. Io, che ne muoia, mi sforzo di vincere il mio istinto d'amore e, vinto, mi pongo da solo in crudele esilio da lei, a causa della fede data, dura e severa].

Penso che ancora a quest'altezza cronologica, all'inizio del canzoniere (siamo attorno al 1542) non ci si debba lasciar fuoriviare dall'insistenza su *fero* e *fera*, che a prima vista parrebbero rimandare alla Battiferri: è il contenuto stesso del sonetto a non permettere una simile interpretazione. Il *caro amico* del v. 3 altri non è che il mazziere Daniello, cui il poeta torna ad alludere in *Deh, come spesso di novello amico* (XXXVII).

I dubbi sull'identità della musa sono ulteriormente fugati, poi, sia da *Tre volte è ritornata*, dove il poeta allude al 4 maggio (v. 2), data del matrimonio dell'amata e da *Ben mostra il tuo color pietoso augello* (LXII), col riferimento a Camerata del v. 9, località in cui Alessandra e Daniello si trasferirono per un certo periodo dopo il matrimonio.

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'aggio,	
Fin, che sol oggi di pietade un raggio	
Scorsi, ove perderia, la fiamma, e l'auro;	8
Che sendo, col desio vivace, e leve,	
Dianzi, ove cadde ogn'or l'inferma speme,	
Condotto a riprovar sì gran nemica,	11
Quando mi scorse, e qual chi morte teme	
In vista, salutommi, or foco, or neve,	
Lasso, e s'io tacqui, Amor per che le dica.	14

Il quadrato magico e Don Garzia

Dal 1904, la Gemäldegalerie di Berlino ospita una tavola del Bronzino¹¹¹ inventariata, sotto la sigla S 2, semplicemente come *Bildnis eines Jünglings* (*Ritratto di un giovane*, fig. 8).

Realizzato su legno di pioppo di piccole dimensioni (58 x 47cm), il dipinto raffigura un adolescente: l'incarnato del viso e delle mani affusolate è chiarissimo, appena tinto dallo smunto rosato delle guance, gli occhi grigio-verdi appaiono, grazie alla luce diretta sul volto, lievemente infossati e segnati da rughe precoci, le labbra esangui sono strettamente serrate, il naso piccolo e dritto è ben modellato dal chiaroscuro. Il giovane, sebbene guardi nella direzione di chi lo osserva, è sfingeo, mentre stringe tra le mani un taccuino su cui è tracciato un quadrato magico di ordine 3x3.

¹¹¹ L'autografia del Bronzino è stata confermata da Berenson (1909), Schulze (1911), Tinti (1920, con ubicazione errata), Venturi (1933) e McComb (1928). Si veda, inoltre, il *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser Friedrich Museum*, Berlino, 1931, p. 68 e il catalogo generale *Gemäldegalerie Berlin, Gesamtverzeichnis*, a c. di H. Boch et al, Berlino, 1996, p. 23. In merito alla provenienza della tavola, cfr. E. Fahy (a cura di), *L'archivio storico fotografico di Stefano Bardini. Dipinti, disegni, miniature e stampe*, Alberto Bruschi editore, Firenze 2000, n. 365, pp. 45 e 223 (foto).

In virtù dell'inafferrabilità di quello sguardo e dell'aspetto malaticcio del ragazzo, il dialogo tra effigiato e spettatore risulta ipnotico per chiunque voglia sondare l'enigma dell'adolescente che emerge dallo sfondo scuro con la stessa leggerezza e secondo la stessa tipologia (che si distingue per il taglio del busto «a volte precisato fino a includere una o ambo le mani e per la spiccata frontalità»)¹¹² espressamente elaborata dal pittore per i duchi di Firenze, a partire dagli anni Cinquanta, col *Ritratto di Eleonora di Toledo*,¹¹³ ripresa in tutte le effigi dei giovani Medici. In egual modo, le particolari dimensioni della tavola richiamano quelle scelte dal Bronzino per i ritratti medicei ufficiali, tutti in media sui 58 x 46 cm.

Nel *Bildnis eines Jünglings*, come nel ritratto di Luca Martini, in quello del Lenzi, del Martelli, della Panciatichi o di Pierino da Vinci, l'inserimento di un dettaglio è finalizzato ad evocare l'identità dell'effigiato. Qui l'anomalia del quadrato magico, data dalla presenza di numeri romani anziché arabi, si configura come un palese segnale distintivo.

Al riscontro delle tavole cabalistiche dell'epoca, il quadrato riprodotto dal Bronzino di ordine 3 (il più piccolo possibile),

¹¹² A. Geremicca, scheda del *Ritratto di giovinetta con libro*, in *Bronzino, pittore e poeta alla corte dei Medici*. Catalogo della mostra (Firenze, 24 settembre 2010-23 gennaio 2011), edizione illustrata di C. Falciani, A. Natali, 2010, p. 136.

¹¹³ Oggi a Praga, presso la Národní Galerie.

si riferisce a Saturno, sesto pianeta del sistema solare (sommando i numeri della costante magica 15, si ha infatti 6), connesso al ciclo della vita, alla morte e alla rinascita. Se lo si esamina attentamente (fig. 2), si nota poi come i numeri romani siano scritti in maniera piuttosto singolare: il quattro, sia da solo, sia a comporre il numero nove (VIII), è contraddistinto sempre da altrettante linee verticali: IIII. Sebbene il Bronzino fosse solito scrivere il numero in questa foggia, come attesta anche il *Ritratto di Stefano Colonna*, la serie che appare nel quadrato della tavola berlinesa risulta particolare:

VI I VIII	ovvero	6 1 8
VII V III		7 5 3
II VIII IIII		2 9 4

In più, trascritte fuori dai singoli quadrati che le contengono, le prime due serie numeriche, a livello grafico, sono identiche, ossia VIIVIII | VIIVIII. Sempre graficamente, si nota come il segno V appaia tre volte diagonalmente, a sinistra e a destra:

VI I VIII
 VII V III
 II VIII IIII

Non sarà peregrino osservare come la tripla V, nelle sigle latine, stia per *Vale, vale, vale!*: il saluto rivolto dai vivi ai morti. Il dettaglio potrebbe forse spiegare il motivo per il quale anziché i numeri arabi, come nei consueti quadrati magici,¹¹⁴ il Bronzino utilizzi i numeri romani.

Evidentemente, questi minimi elementi bastavano ai contemporanei per riconoscere l'identità dell'adolescente. Un'identificazione che, a distanza di secoli, non risulta altrettanto immediata.

¹¹⁴ Uno dei più celebri quadrati magici appare alle spalle dell'angelo nell'incisione *Melancolia I* di Albrecht Dürer, del 1514: in quest'incisione, il pittore ha giocato con la data di composizione, giacché 1514 è il numero che compare nella riga in basso del quadrato di ordine 4.



Fig. 8 Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Bronzino (1560 ca), Ritratto di un giovane (particolare)

La provenienza della tavola berlinese

La storia del dipinto può essere documentata ufficialmente solo dalla fine dell'Ottocento: già di proprietà del mercante fiorentino Stefano Bardini, che nel 1889 aveva tentato di venderlo, attraverso Wilhelm Bode, alla pinacoteca berlinese, ottenendo il rifiuto della *Sachverständigen-Kommission* (la commissione tecnica di esperti, solitamente restia a nuove

acquisizioni), il quadro venne acquistato dall'imprenditore tessile e collezionista berlinese James Simon, insieme con una predella di Antoniazio Romano raffigurante *Salomé che mostra a Erode la testa del Battista*.

Ricco mecenate dei musei berlinesi, nel 1896 Simon partecipò alla fondazione del Kaiser Friedrich-Museums-Verein, per l'inaugurazione del quale, nel 1904, donò un importante complesso di opere d'arte: ben 450 pezzi (tra cui la tavola bronziniana), esposti in un vano a lui intitolato, il Simon-Kabinett.

Com'è noto, nel 1878 la pinacoteca berlinese aveva acquisito, tramite la mediazione dello stesso Bardini, dalla collezione Strozzi di Firenze, il *Ritratto di Ugolino Martelli* del Bronzino. La provenienza delle tavole procurate da Bardini non è, però, sempre limpida: dal carteggio superstiti del mercante d'arte¹¹⁵ emerge il frequente tentativo di cancellare ogni sorta di traccia che potesse rivelare il vero luogo di origine dei pezzi, forse per evitare trattative private tra proprietari ed acquirenti.

Poco o nulla ci aiuta sapere che il cugino di James Simon, Eduard, per la sua villa berlinese sulla Viktoriastrasse, avesse acquistato da un collaboratore di Bardini, Elia Volpi, un altro

¹¹⁵ *Stefano Bardini e Wilhelm Bode: mercanti e connaisseur fra Ottocento e Novecento*, Polistampa, 2009, p. 96.

quadro del Bronzino, il *Ritratto di gentiluomo*, oggi ad Ottawa, proveniente da Palazzo Giugni.

Come testimoniano vari componimenti in versi (italiani e latini) e missive private, il Varchi, il Lasca e Luca Martini, in differenti periodi della propria esistenza, si invaghirono di alcuni adolescenti (di Lorenzo Lenzi e Giulio della Stufa il Varchi, di Filippo Peruzzi il Lasca e di Antonio Lapi il Martini): giovanissimi di cui il Bronzino e il suo allievo Alessandro Allori eseguirono altrettanti ritratti.

Tentiamo quindi di comprendere se il giovane col quadrato magico della pinacoteca berlinese possa essere stato l'oggetto di uno di questi amori.

Il *Ritratto di Lorenzo Lenzi*, eseguito dal Bronzino non oltre il 1528, è oggi custodito a Milano, presso le Civiche Raccolte d'arte del Castello Sforzesco; mancano ancora all'appello i ritratti del Peruzzi e del Lapi.



Fig. 8bis Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Bronzino (1560 ca), *Ritratto di un giovane*.



Fig. 9. Dettaglio del quadrato magico nella tavola berlinese

Tonino Lapi e Filippo Peruzzi

Andrà notato, solo per inciso, come le passioni, a volte strazianti, cui ho appena accennato rientrassero in un ambito non semplicemente omosessuale ma, specie nel caso del Varchi, di vera e propria pederastia: basti pensare che il legame tra Messer Benedetto e Lorenzo Lenzi ebbe inizio quando il primo era ventiquattrenne e il secondo aveva solo dieci anni.

Dal punto di vista strettamente iconografico, ciò significa che, almeno nel caso del ritratto del Lenzi e di Giulio della

Stufa, gli effigiati furono poco più che bambini. Lo stesso Giulio, in una lettera al Varchi datata 8 marzo 1554, accennava, leggermente sorpreso, alle intenzioni del diciannovenne Alessandro Allori di ritrarlo nudo, probabilmente su sollecitazione dello stesso Varchi:

«Sandrino ci fu hier sera et gli dissi che venissi sabato che mi potrebbe di di ritrarre et vedere un po' meglio. Et dice che mi vuol fare ignudo: di questo ne lascio il pensiero a lei et a lui, et va per rima».¹¹⁶ Questo ritratto è da cercare, a mio avviso, tra i molti *San Giovanni nel deserto* eseguiti dall'Allori: il soggetto del giovane Battista avrebbe infatti permesso di ritrarre Giulio coperto solo da un panno. Lo si potrebbe identificare, penso, in quel *San Giovanni* andato all'asta da Sotheby's New York, l'11 gennaio 1990 (n. 31 nel catalogo).

Per passare ad Antonio Lapi, va notato come il giovane, in base ad una lettera inviata da Pisa al Varchi da Francesco Robortello in data 7 maggio 1544¹¹⁷ (con la quale il mittente salutava gli amici fiorentini, tra cui *Messer Tonino Lapi*), dovette essere, in virtù del titolo di dignità adoperato dall'umanista, circa ventenne quando si legò sentimentalmente al Martini. Al ritratto eseguito dal Bronzino

¹¹⁶ *Lettere a Benedetto Varchi (1530-1563)*, a c. di V. Bramanti, Manziiana, Vecchiarelli Editore, 2012, pp. 313-315: 314, n° 167

¹¹⁷ BNCF, ms. Varchi II/76.

accenna il Lasca in una lettera a Giovanbattista della Fonte.¹¹⁸ Ad un'altezza cronologica assai vicina alla precedente, il 10 maggio 1544, così scrive il Grazzini:

«Lucone è più bello che mai e va sempre crescendo coll'amore e coll'amicizia di Tonin Lapi [...] e ha fatto fare al Bronzino un ritratto sì bello del suo Antonio che il Tasso dice che è la più bella testa ch'egli facessi mai».

Lasca allude ancora al giovane amante del Martini nel sonetto LXXI¹¹⁹ (*Non so, Lucon, se pur la malattia*), dove ai vv. 19-20 scrive: *voi e 'l vostro Antonio/ mi sfuggite a guisa di demonio*.

Mi pare verosimile che *Messer Tonino Lapi* fosse un congiunto (figlio o nipote) di Cosimo di Giuliano Lapi (Firenze, 1486 - notizie sino al 1524), fratello di Maddalena, moglie di Andrea del Sarto, il quale effettuò un ritratto del cognato (secondo la testimonianza del Vasari: «E Cosimo Lapi ritrasse [poco prima del 1523] di naturale tanto bene, che pare vivissimo»). Del dipinto di Andrea del Sarto si sono

¹¹⁸ Cfr. V. Bramanti, *Il Lasca e la famiglia della Fonte (da alcune lettere inedite)*, in «Schede Umanistiche», XVIII, 2004, 1, pp. 19-40: 31. Altri accenni (ibidem: 33) a Lucone e Tonin: «Lucone è di maniera inlamorato [sic] di Tonin Lapi, che fuori di lui tutte le cose gli piacciono a un modo».

¹¹⁹ *Le rime burlesche edite e inedite di Antonfrancesco Grazzini*, a cura di C. Verzone, 1882: 58 (il sonetto, del 1547, è tratto dal codice Magliabechiano 1194).

perse le tracce, sebbene si abbia notizia di un'effigie di gentiluomo in costume nero con decorazioni dorate molto ossidate e un grande colletto bianco del tipo a lattuga, che reca in mano un cartiglio con la scritta *Monsignor Cosimo Lapi in Firenze* (il dipinto si trovava un tempo nella collezione Ferroni e passò poi forse in Inghilterra).

Teniamo a mente che l'insegna araldica dei Lapi, secondo la *Raccolta Caramelli Papiani*,¹²⁰ era una figurina antropomorfa, putto o fauno, che stringeva in una mano una falce e nell'altra un fascio di spighe.

Quanto al ritratto realizzato dal Bronzino, l'accento alla *testa* nella lettera del Lasca lascia intendere che si trattava di un dipinto a mezzo busto.

Proporrei di identificare Tonin Lapi nel ritratto oggi conservato presso il Nelson-Atkins Museum of Art (Kansas City, Missouri, USA), schedato come *Portrait of a Young Man* e più noto in italiano come *Ritratto di giovane con cappello piumato* (fig. 3). Il motivo per cui suggerisco questa identificazione è dato dalla presenza di una piccola figura intagliata nell'elsa della spada.

¹²⁰ Archivio di Stato di Firenze, fasc. 2698.



Fig. 10 Nelson-Atkins Museum of Art, *Portrait of a Young Man*.

Dal momento che nel dipinto non appaiono altri dettagli distintivi se non il cappello piumato (solitamente indossato dai cortigiani) e la spada, di cui è visibile solo una porzione dell'elsa, volutamente posta in evidenza tra le dita del giovane, proporrei di analizzare con attenzione il particolare.

La foto dell'ingrandimento del dettaglio parrebbe infatti mostrare un putto, di cui non sono percepibili le gambe, ma ben visibili le braccia: l'una è sollevata sul capo e risulta in

ombra, l'altra è abbassata e la mano stringe quella che parrebbe una cornucopia, simbolo araldico di abbondanza, al pari del fascio di spighe. Va notato come le insegne araldiche in cui compare una figura antropomorfa, in Toscana, fossero davvero esigue: solo ventuno. Del ritratto di Kansas City mi pare di poter identificare un disegno preparatorio, oggi al J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Fig. 10 *bis*. Dettaglio dell'elsa della spada che figura nel dipinto precedente



Fig. 11 In alto, disegno preparatorio del Bronzino, Getty Museum, L. A., a destra il dettaglio della testa del *Portrait of a Young Man*, Nelson-Atkins Museum of Art. La fisionomia è identica.

Il ritratto di Filippo Peruzzi, *Idol mio novello*, è ricordato dal Lasca in *Bronzin, che col giudizio, e col Pennello* (CCXIII);¹²¹

¹²¹ Bronzin, che col giudizio, e col Pennello / Benigne avendo sì le Stelle, e l'Arte, / Questo vil secol nostro a parte, a parte / Rendete più d'ogni 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; /

lo stesso Peruzzi è stato proposto come il destinatario di un sonetto di Benedetto Varchi, trádito da una delle Filze Rinuccini, inedito sino al 2011, quando A. Geremicca lo ha dato alle stampe, purtroppo così sciattamente da inficiarne la comprensione, nella sua tesi di specializzazione in Storia delle Arti visive, edita poi come libro.¹²²

Il sonetto, in una versione filologicamente più sorvegliata, così recita:¹²³

Leggiadro spirto, se dell'onde bige
l'oblio temete, ad uno esser di loro
bramate, ché per palma, o per alloro
nulla non temon del nocchier di Stige;
L'onor de' vostri antichi alto instige
non disio di terren, né brama d'oro;
ché l'pregio sol di quei, cui doppi onoro
rami, mai sempre verdi, eterno vige.
Ogni cosa mortal tempo disgombra:

Che mentre sì bell'opra al Mondo dura, / Sarete sempre mai chiari,
e lodati.

¹²² A. Geremicca, «La dotta penna al pennel dotto pari», *Universitalia*, Roma 2013, p. 89; il sonetto è reso più volte inutilmente ipermetro, con arbitrarie aggiunte di vocali; segnalo inoltre la confusione tra una nota tironiana e l'*ad* del verso 2.

¹²³ BNCF, Filza 3, fascicolo 5, c. 335r.

la beltà nostra e i fioriti anni insieme
cadran, qual rosa, e spariran, com'ombra.

Filippo, mio Signor, chi pon sua speme
quaggiù, ben ha d'error la mente ingombra,
ché se rid'una, mille volte geme.

L'intertesto è il canto VII dell'*Inferno*, con il riferimento alle *onde bige*, al *nocchiero* e alla *palude stigia*, in cui sono immersi gli iracondi e sommersi gli accidiosi.

Se realmente il destinatario dei versi è il Peruzzi e non, come pare francamente più probabile, Filippo Martini, l'autore parrebbe consigliare al giovane di desiderare di essere una di quelle anime che meritano la palma o l'alloro (artisti e poeti, con allusione al Virgilio del canto VII), che nell'oltretomba non hanno motivo di temere Flegias, il nocchiero della palude dello Stige. In verità, questo dettaglio, accanto all'uso del termine *spirto*, indurrebbe a ritenere che il sonetto fosse indirizzato ad un defunto e vada posto ad un'altezza cronologica attorno al 1539 (data di morte di Filippo Martini,¹²⁴ cugino di Luca), il cui *spirto*, nella finzione poetica,

¹²⁴ Come attesta una lettera dello stesso Benedetto Varchi a Ugolino Martelli (BNCF, Magl. VII.730, cc. 38v-40r), accanto al sonetto varchiano CXXXVI, indirizzato a Luca Martini, dove per inciso torna il termine *spirto* (v. 8): Deh! non turbate più, Luca, col vostro/Pianto, che giorno e notte un lago face/Del Martin vostro e

avrebbe ben avuto motivo (più del vivo e vegeto Peruzzi) di temere di essere dimenticato e di venire travolto dalle torbide acque infernali.

Ma volendo comprendere se accettare la proposta di Geremicca, leggiamo il seguito del sonetto nell'ottica di un destinatario ancora in vita e giovane a cui il Varchi ricorda che perdura in eterno il pregio dei doppiamente onorati rami della sua casata.

Due erano sia i rami della famiglia Martini (imparentata con i Bracciolini, nipoti di Poggio),¹²⁵ sia quelli della famiglia fiorentina dei Peruzzi, documentata dal XIII secolo, da cui si

mio l'eterna pace,/Che 'n sì pochi anni tal virtute ha
mostro:/Duolvi tanto però, che d'esto chiostro/Mortal, da questo
rio secol fallace/Fuggito sia? se 'l corpo in terra giace,/Lo spirto è 'n
ciel, che dee sol dirsi nostro./Ben piansi anch'io quando l'aspra
novella/Mi percosse l'orecchia, e piansi in guisa,/Che 'l Tebro altero
del mio pianto crebbe,/E 'l Vatican, cui di me forse increbbe,/Gridò
mesto: O Filippo, o alma bella/Chi t'ha sì tosto, oimè, da noi
divisa?

¹²⁵ Fra i registri battesimali dell'Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze troviamo «Filippo Taddeo et Romolo di Zanobi di Guglielmo Martini» del popolo di S. Marco, nato il 28 ottobre 1503 (Archivio dell'Opera di S. Maria del Fiore, Registri battesimali, Maschi, 7, c. 32r), mentre Luca era figlio di Angelo di Guglielmo e di Elena Bracciolini.

dipartirono quello di Filippo (estintosi nel XVII sec.) e quello di Arnolfo.¹²⁶

Geremicca, non riuscendo a reperire informazioni d'archivio sul giovane Filippo, si arrende a definirlo un possibile discendente dell'artista senese Baldassarre Peruzzi.

Il Varchi termina il sonetto rammentando come ogni cosa mortale (bellezza e giovinezza) venga cancellata dal tempo e chi spera di raggiungere gloria in terra compie un errore, poiché se gioisce dei propri successi una volta, finisce col pagarne lo scotto altre mille.

Si tratta, pressappoco, dello stesso concetto espresso dal Bronzino nel sonetto di risposta a quello del Lasca in lode del ritratto del Peruzzi, in cui il Bronzino reitera non solo il *tòpos* dell'*humilitas*, ma, in un sottile gioco di rimandi, il motivo dei sonetti petrarcheschi in lode del ritratto di Laura per mano del pittore Simone Martini:¹²⁷

¹²⁶ I Peruzzi, che una tradizione poco documentata vorrebbe discendenti dalla stirpe dei Della Pera ricordata da Dante nel XVI canto del *Paradiso*, furono una delle più influenti famiglie della Repubblica fiorentina. Discendenti da un Ubaldino di Peruzzo vissuto alla metà del XII secolo, nella seconda metà del Trecento si divisero in due rami i cui capostipiti erano Arnolfo e Filippo figli di Amideo. La discendenza del primogenito Arnolfo fu la più longeva, mentre quella derivante da Filippo si estinse alla metà del Settecento.

¹²⁷ LXXVII e LXXVIII del *Canzoniere*.

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
 Ché 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 or 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
 Proprizî, e di Simone alta ventura,
 Cui fur tai versi, o veri, o no, cantati. 14

Secondo il Bronzino sopravvivono solo gli scritti, mentre i fati propizi sono passeggeri e persino l'opera di Simone Martini finisce col venire cancellata dal tempo, lasciando così intendere che anche l'effigie di quella creatura divina che spezza il cuore al Grazzini (il Peruzzi, appunto) finirà con l'essere dimenticata.

Oggi, pare che non sia avvenuto quanto pronosticato dal Bronzino, dato che ancora ci si interroga e si indaga su chi fosse Filippo Peruzzi e su quale sia il suo ritratto.

Grazie al *Libro di Ricordi*¹²⁸ di Alessandro Allori, riusciamo ad avere qualche notizia su questo personaggio che, nel 1579, per l'esattezza il 23 dicembre, pagò all'Allori *lire centonovantasei* per un quadro di *Maria Vergine con il Bambino, san Giovanni e sant'Anna*, eseguito da Alessandro utilizzando un costoso blu fornitogli dal Peruzzi stesso, quadro che il committente avrebbe voluto donare a Papa Gregorio XIII. Per inciso, penso che il dato relativo all'utilizzo del costoso blu dovrebbe mettere in allarme gli storici dell'arte sull'autografia bronziniana della *Madonna con bambino, Sant'Anna e san Giovannino*, oggi al Museo Capodimonte di Napoli, che pare ben rispondere in realtà alla descrizione del dipinto eseguito da Alessandro.

L'indicazione relativa ai rapporti tra il Peruzzi ed il Papa mi ha spinto a ricercare sia in Vaticano, sia presso l'Archivio di Stato di Roma, tracce del personaggio amato in gioventù dal Lasca: ho così trovato che, nel 1583, Gregorio XIII acquistò per la camera apostolica, dagli eredi di Filippo Peruzzi *fiorentino, per 80,000 scudi, i territori delle Paludi delle Chiane a confini della Toscana*.¹²⁹

¹²⁸ Cfr. *I ricordi di Alessandro Allori*, a cura di I. B. Supino, Firenze, Tip. Barbèra, 1908, p. 11.

¹²⁹ Archivio di Stato di Roma, Congregatio pro viis pontibus et aquis curandis, ossia Congregazione delle acque, b. 63. "disseccare le Chiane". A.C.V.C., Sezione B, filza 34, lettera del cardinale

È emerso in tal modo che il Peruzzi, morto all'inizio degli anni Ottanta del Cinquecento, si era occupato, tra il 1571 e il 79, in veste di "ingegnere delle acque" della bonifica del territorio della Chiana (al confine tra Lazio e Toscana) e che aveva la propria base operativa in un edificio chiamato in suo onore *il Peruzzo*, vicino a Città della Pieve.¹³⁰ Un ulteriore documento conservato presso l'Archivio della Curia Vescovile di Chiusi, datato 30 giugno 1571, documenta una richiesta al vescovo di Chiusi di mettere a disposizione un suo terreno, detto Puntone di Bagnaiola, per costruirvi alloggi per gli operai che sarebbero dovuti giungere in zona con l'ingegnere Filippo Peruzzi a *disseccare le Chiane*.

Il Peruzzi, dunque, oggetto da adolescente delle attenzioni del Lasca, dovette nascere verosimilmente negli anni Trenta del Cinquecento e, nonostante le frequentazioni giovanili, non divenne né artista, né poeta, bensì ingegnere; appare assai verosimile che, in base alla legge medicea del 10 luglio 1543, che sanciva la riapertura dell'università pisana (dopo la

Ferdinando de' Medici al vescovo di Chiusi Salvatore Pacini del 30 Giugno 1571. I Romani Pontefici immaginarono per primi il prosciugamento delle vaste paludi cagionate dalle acque della Chiana, e ne appaltarono i lavori ad un Filippo Peruzzi, e l'elenco delle concessioni fu compilato per comando di Gregorio XIII da Tideo De Marchis notaio di Camera, e Custode degli Archivi.

¹³⁰ Archivio di Stato di Orvieto, notarile Orvieto 454, 329r-331v.

ribellione della città a Firenze) e l'obbligo per gli studenti fiorentini di attendervi i propri studi, si fosse recato a Pisa a perfezionare la propria preparazione, come parrebbe testimoniare la madrigalezza XXXII del Lasca *Pur ve n'andrete a Pisa*,¹³¹ dove molto esplicitamente il poeta ammette la propria invidia nei confronti di chi accompagnerà e assisterà il giovane da lui amato:

Io spasmo, io crepo, io moro,
considerando come il ciel sia stato
lor sì cortese e grato!
Ma ben colui felice, anzi beato,
può solo esser chiamato
che da sera a mattino
vi sia sempre vicino
vivendo insieme a un pane e un vino
sotto un medesmo tetto;
lasciam questo parlare

La gelosia spinse il Lasca a ricordare altresì al giovane, senza ironia, come a Firenze vi fossero alcuni ottimi precettori come Frosin Lapini, ossia Eufrosinio Lapini, e Don Nasorre, ovvero Piero Cardì. La madrigalezza si conclude con un nuovo

¹³¹ *Le rime burlesche edite e inedite*, cit., pp. 270-271.

accenno a quel ritratto del giovane eseguito dal Bronzino che, verosimilmente, era rimasto in casa Peruzzi a Firenze:

[prego] che voi facciate in modo,
che quel che tanto bello ha il Bronzin fatto,
possiam talor veder vostro ritratto

Con questi elementi a disposizione, parrebbe piuttosto inverosimile che la tavola della pinacoteca berlinese, raffigurante un giovane infermiccio ed etereo, che serra tra le mani il taccuino col quadrato magico, possa essere il dipinto cui accenna due volte il Lasca. Mi domando, invece, se il ritratto del Peruzzi non vada identificato nel baldanzoso *Giovane con libro*, la cui fisionomia è identica a quella del *Ragazzo che scrive una lettera*, oggi al Fine Arts Museum di Boston.



Fig. 12. *Giovane con libro*, Metropolitan Museum, New York



Fig. 13. *Ragazzo che scrive una lettera*, Fine Arts Museum Boston

Un raffronto ravvicinato tra i due volti, ma soprattutto la riflettografia infrarossa del viso del *Giovane con libro* evidenzia come i tratti somatici del giovane nei due dipinti

siano identici. Ai raggi x la testa dell'effigiato del Metropolitan appare molto meno idealizzata rispetto al risultato finale: naso e mento erano, originariamente, notevolmente più carnosi (come quelli del giovane che scrive).

Parrebbe, inoltre, che lo stesso personaggio sia stato ritratto ad un'altezza cronologica diversa, ormai adulto e con la barba, da Alessandro Allori.



Fig. 14 *bis*. Pagina accanto, confronto tra la fisionomia del *Giovane con libro* (sx e riflettografia del volto) con quella del *Ragazzo che scrive* e con un ritratto di ignoto dell'Allori.



Fig. 15 Ritratto di ignoto, Alessandro Allori, collezione privata (per il quale Costamagna ha proposto un'arbitraria identificazione con Tommaso de' Bardi)

Del dipinto di Alessandro, firmato ALES. FLO. D (L ?), sino al 1936 presso la Galerie Neupert di Zurigo, poi in collezione

privata in Svizzera e battuto all'asta da Sotheby's il 29 gennaio del 2015, esiste uno studio a carboncino attribuito al Bronzino e conservato presso il British Museum.



Fig. 16 *bis*. Pagina accanto, studio a carboncino per ritratto di ignoto, British Museum

Mi pare, inoltre, che un dettaglio interessante nel dipinto dell'Allori possa collegare l'effigiato con la barba al *Giovane con libro* del Bronzino e al *Giovane che scrive una lettera*: il ragazzo seduto a scrivere ha alla cintura un gancio (il cui pendente – forse un portamonete, chiamato *saccoccia* – finisce sotto al tavolino) e l'uomo barbuto, in piedi, ha alla cintura un identico gancio che sorregge una strana maschera. I rapporti attestati dal pittore stesso tra l'Allori e il Peruzzi indurrebbero a ipotizzare che, sul modello del dipinto giovanile bronziniano, Alessandro abbia potuto realizzare un nuovo ritratto dell'ingegnere ormai maturo.

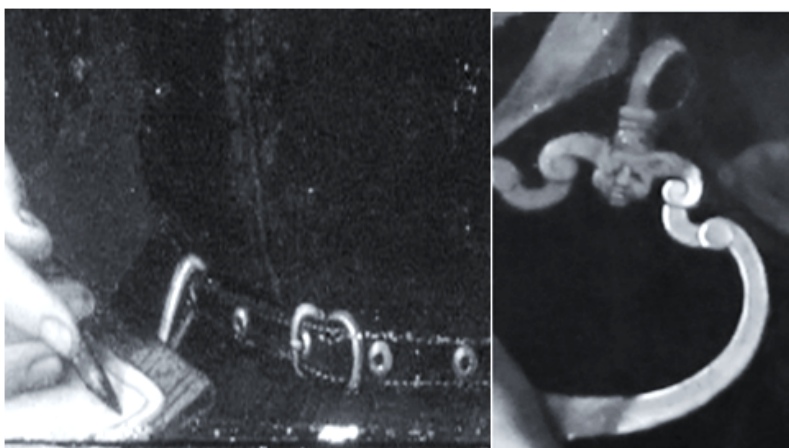


Fig. 17 e 17 bis. Dettagli delle cinture dei ritratti precedenti

Il quadrato magico intagliato nei quadranti orari

Sul tema dei quadrati magici esiste un'assai ampia letteratura, che esamina soprattutto la cultura magica rinascimentale, quando si torna a collegare strettamente la matematica alla magia e all'astronomia.

Questi furono associati all'influenza celeste, esercitata dalle stelle e dai pianeti.

Va segnalato inoltre come, presso il Museo Galilei di Firenze, siano conservati alcuni quadrati magici di epoca cosimiana, provenienti dalle collezioni medicee, intagliati su strumenti astronomici, ossia su quadranti orari (chiamati *quadranti* proprio per via della forma a quarto di cerchio: sorta di astrolabio ripiegato due volte su se stesso).

I quadranti orari servivano principalmente ad orientarsi in mare, in quanto, al pari di quello realizzato da Giovanni Battista Giusti per Cosimo I, ospitato presso lo stesso Museo Galilei, contenevano bussole, complete di ago magnetico, orologi solari, scala dei gradi, linee orarie per le ore italiane, la *Rota medii motus et quantitas diei*, che indicava i segni zodiacali, i mesi e gli otto venti principali.

Può apparire singolare che, tra i tanti strumenti utili in marina presenti in questi quadranti orari medicei, figurino dei quadrati magici 3x3, come quello del Bronzino (ma con numeri arabi, figg. 18-19).

La funzione dei quadrati magici non era pratica: la presenza di quella precisa serie di numeri 3x3 valeva come talismano per i navigatori, in quanto quelle cifre erano considerate espressione dell'ordine cosmico.

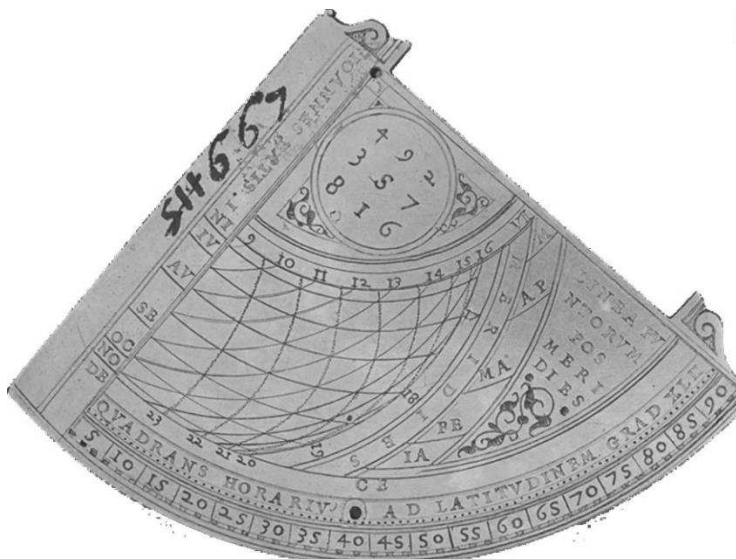


Fig. 18. Quadrante realizzato dal Giusti, su una faccia vi è la scala dei gradi, le linee orarie per le ore italiane, e un quadrato magico nell'angolo. Sull'altra faccia si trovano la rosa dei venti al cui interno è collocata una bussola, completa di ago magnetico, e un orologio solare a tazza con coperchio. Al vertice è posizionato un mascherone a rilievo. Lo strumento si trova registrato nell'inventario delle "robe" del Granduca Ferdinando I de' Medici.



Fig. 19 bis. Ingrandimento del quadrato magico che figura nel quadrate precedente

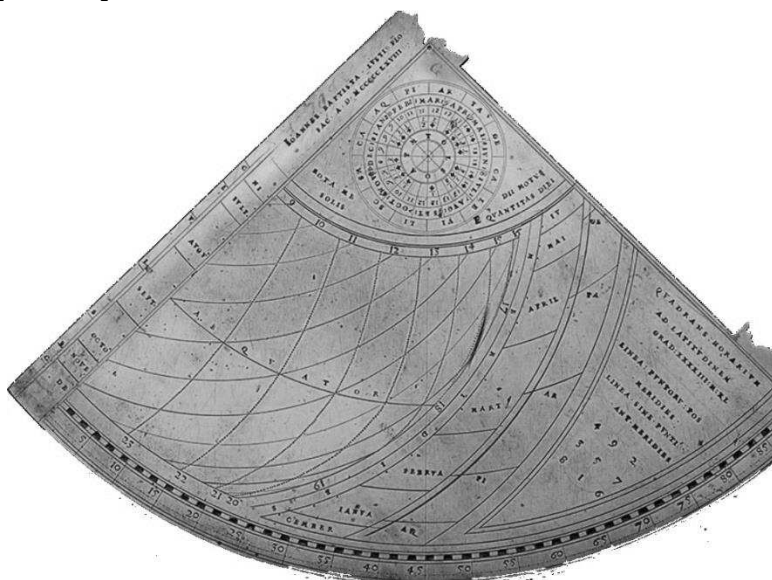


Fig. 20. Quadrante firmato da Giovanni Battista Giusti e tarato per la latitudine di $43^{\circ}40'$ (corrispondente a Firenze). Sul recto si trovano la scala dei gradi, le linee orarie per le ore italiane, un quadrato magico e la *Rota medii motus et quantitas diei* che indica i segni zodiacali, i mesi, le ore e gli otto venti principali. Sul verso è

tracciato il quadrato delle ombre. Proviene dalle collezioni medicee.

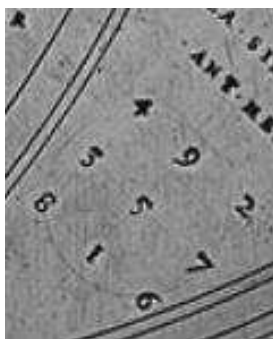


Fig. 20 bis. Ingrandimento del quadrato magico

Va altresì evidenziato come più di un poeta, tra cui il Bronzino stesso, avesse elaborato in versi più di un gioco onomastico tra il nome del Duca, più volte apostrofato come *il gran Cosmo*, e l'universo.

Chi è, dunque, il giovane effigiato nella tavola berlinese?

Gli occhi chiari del giovane della Gemäldegalerie e Don Garzía de' Medici

Se, all'inizio di questo articolo, abbiamo notato come sia le proporzioni del dipinto, sia la posa scelta dal Bronzino per il giovane col quadrato magico intrattengano stretti legami con i ritratti medicei, non possiamo fare a meno di sottolineare ora come un ulteriore dettaglio paia condurci in casa del Duca: gli occhi chiari del ragazzo dal pallido incarnato.

Due erano i figli maschi di Cosimo I con gli occhi chiari: Ferdinando, nato nel 1549, e Garzía, nato nel '47, per quale il padre aveva previsto una carriera militare in marina, ma il giovane morì a 15 anni, di malaria, nel 1562. A Firenze imperversava la tubercolosi, da cui tutti i giovani Medici erano stati colpiti, insieme con la loro madre; il morbo richiedeva soggiorni frequenti nelle zone costiere, dove si contraeva facilmente la malaria. Nel 1562 morirono precocemente prima Giovanni, destinato alla carriera ecclesiastica (investito cardinale, infatti, a soli diciassette anni), poi Garzía che, adolescente, era già comandante onorario delle galee pontificie e comandante supremo di quelle toscane; infine, consunta dal morbo e dal dolore per la perdita dei figli, la Duchessa Eleonora. Ferdinando (che non guarì mai completamente dalla tubercolosi) fu l'unico a sopravvivere e fu fatto cardinale nel 1562 all'età di 14 anni, subito dopo la morte del fratello Giovanni.

Una differente versione della storia della scomparsa dei due principi, alla quale non furono estranei i fuoriusciti fiorentini, racconta che durante una battuta di caccia, un colpo di archibugio sparato da Garzía uccise il fratello e che, in un

accesso d'ira per l'accaduto, Cosimo pugnalò a morte il figlio cadetto.¹³²

Dal Vasari apprendiamo che il Bronzino: «ritrasse, sì come piacque a lei [Eleonora di Toledo], un'altra volta la detta signora Duchessa, in vario modo dal primo, col signor don Giovanni suo figliuolo appresso. Ritrasse anche la Bia fanciulletta e figliuola naturale 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 Garzía e don Arnaldo in più quadri, che tutti sono in guardaroba di sua eccellenza insieme con ritratto di don Francesco di Tolledo, della signora Maria madre del Duca e d'Ercole Secondo, duca di Ferrara con altri molti».¹³³

Effettivamente, nell'*Inventario di Palazzo Vecchio*,¹³⁴ risulta, collocato nella Guardaroba di Cosimo I de' Medici, il *Ritratto di Garzía de' Medici bambino*: «Uno ritratto dell'Illustrissimo

¹³² G. E. Saltini, *Tragedie medicee, Il caso di don Giovanni e don Garzia*, in «Nuova Antologia», Terza serie, vol. XXXV, Roma, 1891, pp. 16-48.

¹³³ Vasari, *Vite dei più eccellenti pittori*, 1568. Degli accademici del disegno.

¹³⁴ Segnatura: ASF, GM 65, c. 162.

Signor Don Garzía, quando era piccolo, di mano del Bronzino».

Del nostro (che ne realizzò in doppia copia) sono giunti sino a noi almeno due ritratti dell'ottavo figlio di Cosimo: quello cui si accenna nell'*Inventario* lo raffigura sui due/tre anni, mentre stringe tra le mani un amuleto, l'altro sui cinque anni (oggi presso la pinacoteca comunale di Lucca, in deposito dalle Gallerie di Firenze e da cui venne tratta l'immagine per la serie delle miniature medicee su stagno).

Del piccolo duca esiste anche un dipinto del Vasari, che lo ritrae sui sei anni insieme al fratello Giovanni.

Dal momento che il piccolo, sebbene fosse nato il primo luglio del 1547, ebbe il battesimo tre anni più tardi, il 29 giugno del 1550, al fonte di San Giovanni, con una sontuosa cerimonia cui accennano più cronache, non mi pare azzardato proporre che il primo dipinto bronziniano fosse stato realizzato in quell'occasione.

Attraverso queste opere, apprendiamo che Garzía era di carnagione chiara, aveva i capelli biondi e gli occhi azzurro-verdi. Ma non sono esclusivamente motivi fisionomici a spingermi ad ipotizzare che il ragazzo con il quadrato magico di Berlino sia Don Garzía: è soprattutto, la testimonianza in versi del Bronzino stesso.

Negli ultimi mesi del 1562 (del calendario fiorentino, secondo il quale l'anno s'iniziava il 25 marzo), dopo essere stato colpito anch'egli da grave infermità, il pittore,¹³⁵ in risposta alla sollecitazione poetica del Varchi (*Esser morto più tosto che guarito*), scrisse dodici sonetti in morte dei tre esponenti delle famiglia de' Medici, tra cui il seguente, che nell'idiografo bronziniano viene dopo quello in morte di Giovanni (*Quand'io penso fra me*) ed è espressamente dedicato a Don Garzia, definito *Angioletto*, oltre che *nuovo Giasone*, in virtù della carriera navale scelta per lui da Cosimo:

E perch'io più m'impetre e 'l cor condenso

Per gli 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 forche e depredato e 'nfetto

Sperava aiuta, e' n cui tutte ricetto

¹³⁵ Che il 18 gennaio del 1561 aveva fatto testamento, rogato dal notaio Benedetto di Francesco Albizi nel monastero di Santa Maria degli Angeli a Firenze, con cui lasciava denari all'Opera del duomo di Firenze, alla nipote Diamante (figlia del defunto fratello Mariano), alla vedova di Cristoforo Allori, Diadora, e ad Alessandro Allori, suo allievo, tutti i dipinti, disegni e ciò che riguarda l'arte della pittura.

L'armi e le muse avien di par consenso. 8
 Or l'empio Scita incoronato il messo
 D'oliva attende e già rapir gli è avviso
 Quanto gli ha il caso orrendo nostro offerto. 11
 Pietà, Signore, omai, sebben l'eccesso
 Nostro il contende e baste al nostro merto
 Quant'or ne 'mpetra il cor ne riga il viso. 14

Quel che mi sembra interessante, è che in un altro sonetto della stessa silloge, il Bronzino alluda espressamente ad un suo ritratto di Garzía, definito ancora una volta *Angel*.¹³⁶

Da quanto traspare da questi versi, l'effigie era stata realizzata quando il ragazzo era ancora vivo, al contrario di quanto accadde per il quadro postumo della piccola Bia (con cui il giovane di Berlino pare condividere alcune caratteristiche somatiche), figlia primogenita e illegittima del Duca, realizzato dal Bronzino utilizzando una maschera funeraria. In seguito (probabilmente a causa della malattia del pittore – nella finzione poetica, infatti, il Varchi gli annuncia la morte dei tre, di cui il pittore non era a conoscenza per via della propria infermità) il dipinto, forse non ultimato, come

¹³⁶ In un sonetto per l'investitura cardinalizia di Giovanni, fu questi ad essere apostrofato come *Angel novello, anima eletta*, ma all'interno di questa silloge di 12 sonetti luttuosi, non v'è dubbio che l'epiteto si riferisca a Garzía.

parrebbe suggerire il v. 8, dovette restare come in attesa, presso il pittore, che nel sonetto si interroga, rivolgendosi al ritratto stesso, su come potrà egli consegnarlo a Cosimo, senza esacerbare il dolore per la perdita degli amati congiunti:

O del più bello e più nobile e santo
Angel più che mortal, sebben da umile
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 e lo stile
Ti porga? Or troppo al ver forse simile,
Ch'io tenea poco e Dio, non me, ne vanto; 8
Né mi spavente rinnovarli il duolo
Del tuo stinto esemplare e del buon frate
Morto e della sua spenta alma consorte? 11
Nol farò, dunque, ancor ch'io sappia solo
Egli aver tanto al Ciel l'ali innalzate
Che qui nol cangia o buona o trista sorte 14

[Immagine gentile, del più bello, nobile e santo Angelo così mortale, che tanto presto ogni gioia si è trasformata in pianto, sebbene tu sia dipinta da umile mano, come potrà mai avvenire che io ti porga al mio Duca, al quale ho consacrato i colori, l'arte e lo stile? Io ti consideravo di poco valore, ma se ora appari troppo simile al vero, è per merito di Dio, non mio. Non mi spaventa

rinnovare in lui il lutto per il tuo modello defunto, per il buon fratello di questi, e per l'anima estinta della sua consorte? Non lo farò, dunque, benché io sappia che Cosimo ha tanto innalzato le sue ali al Cielo che qui sulla terra non lo muta buona né cattiva sorte]

Interessante ancora come Don Garzía sia definito *Angelo* da Cosimo stesso, nella lettera inviata al figlio Francesco, che si trovava in Spagna al momento della morte dei familiari:

«El caso è questo, che doppo l'esser quel agnolo di don Garzia, tuo fratello, stato malato 20 giorni, con dir li medici che qualche volta pareva lor netto; e stando per uscir di letto, li cominciò una febbre veemente e assai ardente. [...] Crebbe sempre il male sino al settimo [giorno] e nell'ottavo, come fu volontà di Dio, andò al Cielo. Dico che andò al Cielo, perché con un animo constantissimo non sol ricevè la morte, ma come un San Paulino due dì innanzi chiese la confessione e comunione e predicava la gloria di Dio alli circostanti e un giorno innanzi che morissi, chiese l'estrema unzione, con parole che ogni padre doverrà desiderare d'aver di questi agnoli nella vita eterna quando Dio è servito [...] Di Pisa, li 18 di dicembre 1562.

Amorevol padre el Duca di Firenze».¹³⁷

Ora, giacché il Bronzino, nel sonetto, parla d'un ritratto di Garzía verosimilmente mai consegnato a Cosimo, dal momento che non ve n'è traccia nelle collezioni medicee, mi pare sia lecito chiedersi se quegli elementi distintivi della tavola berlinese (la costante magica 15, che potrebbe alludere all'età dell'effigiato, il quadrato magico, talismano dei naviganti, la scelta dei numeri romani disposti a richiamare il saluto rivolto, in latino, dai vivi ai morti) non alludano tutti allo sfortunato principe, morto quindicenne, destinato ad una carriera in mare, il cui cadavere riesumato nel 1857, venne così descritto:

«Il cadavere dell'infelice giovanetto [Garzía] trovammo ridotto in ossa, con un berretto di velluto nero sul teschio».¹³⁸

Anche il giovane della tavola di Berlino indossa il classico berretto di velluto nero dei giovani fiorentini.

¹³⁷ Archivio di Stato di Firenze, Mediceo, Carteggio di don Francesco, fol 1 (Carteggio Universale, Cosimo I e Francesco, principe reggente).

¹³⁸ G. Sommi Picenardi, *Esumazione e ricognizione delle Ceneri dei Principi Medicei fatta nell'anno 1857*. Processo verbale e note, Archivio Storico Italiano Serie V, Tomo I-II, M. Cellini & c., Firenze 1888 in D. Lippi, *Illacrimate Sepolture - Curiosità e ricerca scientifica nella storia della riesumazione dei Medici*, Firenze, 2006.

Nel maggio del 2004 sono state condotte ulteriori indagini paleopatologiche sui resti dei Medici, che hanno confermato la causa di morte per malaria di Don Garzía.¹³⁹

Interessante la testimonianza in versi di Francesco de' Medici, maggiore di Giovanni e Garzía e ventunenne all'epoca del lutto, che rimase fortemente turbato dalla perdita del giovane Garzía:

Occhi, deh, quanti ha il Cielo io tanti havessi
Et quanti ha fiori Aprile , Che mio Frate gentile
Morto, come io vorrei, pianger potessi.

(Madrigale I)¹⁴⁰

L'angoscia che il *Frate gentile* potesse esser morto a causa di una pugnalata di Cosimo parrebbe testimoniata dal terzo madrigale:

Tu per adra mortale onda sanguigna
Passi a porto di vita
Ove tranquillo posi ogni maligna

¹³⁹ Cfr. Donatella Lippi, *Illacrimate sepolture, curiosità e ricerca scientifica nella storia delle riesumazioni dei Medici*, 2006 Firenze University Press.

¹⁴⁰ Da *Poesie di don Francesco dei Medici a mad. Bianca Cappello, tratte da un codice della Torre al Gallo*, P. Galletti, Firenze, 1851.

Tempesta aura serena hora schernita.
Et di mia sbigottita
Navicella ben (credo) ancor sovvenienti.
Ella dietro pur tienti et di te guarda
Et giugnerti s'ingegna.
Et odia et sdegna ciò che la ritarda.

Ad oggi non sono state condotte indagini radioscopiche sulla tavola berlinese, ma non stupirebbe se si scoprisse che le mani e il taccuino sono stati elaborati dal pittore in un secondo momento, con l'inserimento di quei pochi dettagli tanto caratterizzanti.

Bronziona, poeta faceto anche nelle rime gravi?

LXXXVIII

S'io venni, Milvia, oimè, venn'io pur troppo,
Così non fosse, che poiché la terra
Battei col piede, e ch'acquattato in terra
M'era fra il muro e 'l tuo fronzuto pioppo
S'aperse il Ciel d'un tal baleno e doppio
D'un altro infino in tre, che Cielo e terra
Parea di foco, ond'io, sì terra terra,
Mi partì lento, un po' facendo il zoppo.
E per quel ch'io sentii cricchiar da basso
L'uscio di Ronchio, io temo che 'l patrigno
Suo mi vedesse e conoscesse al certo.
Stolto, che sempre soglio in mano un sasso
Portare, e non l'avea, vecchio maligno,
Ma forse anch'erro e fu dal vento aperto.

Ad una prima lettura, il sonetto appena riprodotto parrebbe appartenere alle rime burlesche, ma così non è. Esso figura invece tra le 'rime gravi', nel fascicolo E dell'idiografo fiorentino e, sebbene un po' *terra terra* nello stile (si noti quanto sul termine *terra* l'autore stesso insista), la composizione va analizzata nel contesto in cui è inserita, ossia tra i componimenti di ambientazione pastorale per quella

Donna, *nuovo incarco e nuova fiamma* che, nel nome, reca l'alloro.

A distanza di un solo sonetto da questo (XC *Se l'alma fronde tua, chiaro Peneo*), ecco apparire anche il padre di Dafne, a fugare ogni dubbio in merito all'identità della nuova musa del Bronzino che, con la precedente, presente in tutta la sezione iniziale del canzoniere, condivide il nome della pianta in cui Dafne venne mutata, come lo stesso poeta tiene a precisare al v. 8 del sonetto LXXXVII *Doppio tributo ad un sol nome pago* e a ribadire, nel sonetto a Peneo, laddove precisa che due sono gli allori ai quali ha consacrato il cuore:

Se l'alma fronde tua, chiaro Peneo,
Ch'Apollo invan seguio per le tue rive,
In due piante felici, e'ntere vive
Nel mio cor com'Amor volle e poteo.
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.

La scelta di risolvere il tema del panegirico amoroso nel gioco onomastico, attraverso l'uso di *senhals*, neppure così

velati,¹⁴¹ caratterizza la maggior parte della produzione petrarchesca del Bronzino. E se la prima musa dovette avere, forse, l'alloro nel cognome, la nuova è senza dubbio, come la critica ha appurato da tempo, Dafne-Laura Battiferri Ammannati e Peneo, suo padre, l'illustre Giovanni Antonio, la cui morte venne ricordata in vari componimenti dai corrispondenti poetici della rimatrice, tra cui lo stesso Bronzino. In tutto il fascicolo, d'altronde, signoreggia la Battiferri.

Ma chi è quest'inattesa e inopportuna Milvia che si fa largo tra i sonetti dedicati alla poetessa urbinata?

Nel contesto delle rime intrecciate quale *tributo* al lauro, il sonetto per Milvia non stona se non per lo stile umile, ma anche qui vi è l'accento ad una pianta, un *fronzuto pioppo*.

Non è mancato chi¹⁴² ha proposto di ravvisare in Milvia quella Milla Capraia, descritta come *bellissima e gentilissima a meraviglia*,¹⁴³ che figura, più volte e non sempre come donna dabbene, nelle *Rime* del Lasca: una cortigiana al seguito di Bianca Cappello, amata, tra gli altri, da Filippo Angeni.

¹⁴¹ Specie laddove *Laura* nasconde il nome della prima musa, oltre ad esser quello di battesimo della Battiferri.

¹⁴² A. Geremicca, «La dotta penna al pennel dotto pari», Universitalia, Roma 2013, p. 66.

¹⁴³ *Ducento nouelle del signor Celio Malespini*, cfr. *Curiosità storico-artistiche fiorentine*, scritti [di] Luigi Passerini, Volume 1.

Si noti però come Milla sia diminutivo di Camilla, mentre quello usato dal Bronzino è senza dubbio un nome latino di matrice classica.

Il *milvus* o anche *milvius* è infatti lo sparpiero, ben più adatto di una cortigiana ad apparire in un contesto ‘pastorale’ come questo, tanto più che il volatile, secondo una tradizione cui si rifà anche Eliano, era consacrato ad Apollo ed associato al Sole, di cui era il messaggero (e in questa sezione del canzoniere è tutto uno sfolgorare di raggi solari e di omaggi ad Apollo). Ne abbiamo conferma consultando lo studio di Paolo Marpicati, *Sull’Onomastica femminile nella letteratura latina*,¹⁴⁴ che sottolinea come il nome Milva a Roma fosse associato alla femmina del nibbio reale e quanto nota fosse la Milva di Petronio.

Viene da chiedersi, però, se con questo sonetto siamo realmente in un contesto pastorale.

Il tono è infatti apertamente giocoso, data la presenza del nome parlante di Ronchio, derivato dal lat. **runcus*, indicante una sporgenza, una protuberanza nella roccia: *levando me sù ver’ la cima/D’un ronchione, avvisava un’altra scheggia* (Dante, *Inf.* XXIV, 27-28).

¹⁴⁴ In *L’onomastica di Roma, Ventotto secoli di nomi*, QUIRON 2 (2009), pp. 245-260, in particolare p. 258.

Chi è Ronchio?

Conoscendo la produzione burlesca del Bronzino, è lecito pensare ad un soprannome à *double entendre*: il verbo *roncare* vale infatti, come seconda accezione, *sarchiare*: Ronchio potrebbe essere così chiamato perché *ronca* il *fronzuto pioppo* di Milvia.

Ma se si considera la prima accezione del termine, potremmo identificare Ronchio con qualcuno che, invece, *ronca la roccia*, ossia la *sbozza*, *spezza il marmo*: uno scultore, ad esempio.

Che il verbo *roncare* possa essere associato ai *bianchi marmi* di Carrara lo conferma un verso dantesco, *Inf.* XX, 46-47: [...] *dove ronca/lo Carrarese che di sotto alberga,/ebbe tra i bianchi marmi la spelonca*. Il Vellutello così interpreta il passo: *Ne' quali moti rompe e spezza lo Carrarese, che alberga di sotto in Carrara, perché molti di costoro non attendono ad altro exercitio che a rompere e trar fuori marmi di questi monti*.¹⁴⁵

Se il nome Milvia vale dunque *sparviera*, come non pensare a quella tavola carica di vertiginosi riferimenti letterari che è il *Ritratto di Laura Battiferri*, realizzato dal Bronzino attorno al 1560?

¹⁴⁵ *Dante Con L'Espositioni Di Christoforo Landino, Et D'Alessandro Vellutello*, per Francesco Sansovino fiorentino, in Venetia, 1596, p. 104.

Si tratta del secondo ritratto di profilo eseguito dal pittore, sul cui sproporzionato naso aquilino sono stati versati i proverbiali fiumi d'inchiostro.¹⁴⁶ Nel dipinto (fig. 1), tutta la parte superiore del corpo della poetessa, con il lunghissimo collo, le spalle basse e strette, la testa piccola, è sproporzionata rispetto al naso, espediente richiesto espressamente dalla stessa modella e utilizzato dall'artista proprio per mettere in evidenza il paragone fisico tra Laura ed il sommo Dante, del quale il Bronzino stesso nel 1532 aveva realizzato la celebre effigie allegorica: il suo primo profilo.

Nel *Primo libro dell'opere toscane*, dato alle stampe dalla Battiferri nel 1560 per i tipi di Giunti, a Firenze, e dedicato a Eleonora da Toledo, più volte la poetessa si paragona a diversi uccelli: il cigno, la fenice, la garrula cornacchia.¹⁴⁷ Nel

¹⁴⁶ Amedeo Quondam, *Il naso di Laura: Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara, 1991.

¹⁴⁷ Si era paragonata alla fenice scrivendo al Lasca, nel son. *Del più pregiato e glorioso lauro*, vv. 12-14: *Ed io con rime incolte e diseguali/Mirando voi, m'orno e risciaro come/l'augel d'Arabia al gran calor del sole*.

Al capitano Paolo Casale aveva scritto: *Ei sol di roco augel cigno canoro può farmi* (vv.12-14). A M. Lucio Oradini, vv. 10-11 [...] *io sembro vile augel ch'apprender voglia/Voce di cigno glorioso*.

A Lattanzio Benuccio: *Et io su l'Arno quasi augello in rete/Garrirò mesta o pur non si disperga/ La voce mia mentre si lagna e plora* (vv. 12-14). A Silvio Antoniano, v. 4: *come cieco augel m'inantro e'n bosco*.

frontespizio dell'edizione campeggia, inoltre, sullo stemma araldico della duchessa Eleonora, proprio un rapace di profilo, nella stessa posizione nella quale il Bronzino ha ritratto la poetessa.

Qual è dunque la funzione di questo sonetto, in cui pare che tutto si metamorfizzi, dal lauro ai nomi dei protagonisti?

Qualora Milvia-sparviera fosse realmente la Battiferri, Ronchio-scultore non potrebbe essere altri che il marito della poetessa, Bartolomeo Ammannati, ed il suo *patrigno/vecchio maligno* l'insopportabile Baccio Bandinelli. L'Ammannati, infatti, orfano in tenera età, entrò a 12 anni a bottega da Baccio che lo prese sotto la propria protezione, prima che il giovane lasciasse Firenze per Venezia.

Personalmente, tenderei a leggere il sonetto come contraltare a tutti quelli in lode del ritratto della Battiferri e a situarlo alla stessa altezza cronologica della realizzazione del dipinto, oltre a precedere di poco il 7 febbraio del 1560 (data di morte del Bandinelli).

Se ogni elemento, infatti, nel testo, pare subire una metamorfosi, anche la *dotta mano* del Bronzino, cui accenna il Varchi in uno di quei sonetti in lode dell'effigie della

Al Bronzino, nel son. *Se fermo è nel destin*, ai vv. 5-6: *Io, che fuor mal mio malgrado talhor mando/Qual roco augel, voce imperfetta e lenta [...]*; e vv. 9-10: *Vi prego humil che l'honorate piume/Seguiate [...]*.

poetessa, si tramuta qui in mano armata: il riferimento al *sasso* che il locutore porta sempre con sé (*soglio sempre in mano un sasso*) richiama fortemente l'immagine di David e proprio come David il Bronzino si era rappresentato nel 1552 nella *Discesa di Cristo al limbo*.

Perché colpire il Bandinelli con il sasso di David? È noto quanto il confronto tra l'*Ercole e Caco*, in Piazza della Signoria, con il *David* michelangiolesco fosse un tormento per Baccio.¹⁴⁸ Il Vasari, nelle *Vite*, scrisse: «E nel vero il Davitte di Michelagnolo toglie assai di lode all'Ercole di Baccio», altri scrittori furono molto meno clementi dell'aretino.

È un dato di fatto che, a pochissimi metri dal goffo gruppo scultoreo dell'*Ercole e Caco*, il *David* pare guardare il suo dirimpettaio con disprezzo ed essere in procinto di scagliargli contro il suo sasso. E si sa quanto il Bandinelli fosse in viso ai colleghi artisti: evidentemente anche i suoi rapporti col Bronzino non furono dei più semplici.¹⁴⁹

Se si considera poi che, nel 1559, al concorso indetto per la fontana nella stessa Piazza della Signoria avevano partecipato lo stesso Bandinelli, Cellini, Giambologna, il Danti e su tutti ebbe la meglio il marito della Battiferri, al quale venne

¹⁴⁸ Cfr. D. Heikamp, B. Paolozzi Strozzi, *Baccio Bandinelli. Scultore e maestro*, Firenze, Giunti, 2014, pp. 45, 85, 158, 163.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 104.

concesso uno studio sotto la loggia, dove iniziò a lavorare dal 1560, sfruttando anche i disegni di Baccio, ma rovinando da subito un bel marmo, forse comprendiamo meglio l'ironia del Nostro.

«Si ribadivano nella libellistica vernacolare il biasimo e il cruccio per la dilapidazione di una meraviglia naturale, e la materia prima guastata dalla mano dell'artista incompetente dava vita a un altro *topos* che stavolta affondava le proprie radici nella storia dei giganti del Bandinelli, in quel marmo che nei motteggi popolari, quasi presentando il proprio destino, come se avesse un'anima, arrivato a Firenze era colato a picco in Arno ed era stato con tanta fatica ripescato».¹⁵⁰

Non Crisero (nome pastorale del Bronzino), non Dafne, non Fidia (nome con cui l'urbinate apostrofò il proprio marito nelle rime e ripreso anche dal Bronzino nelle proprie – *Che troppo Fidia in ritrovarti avolse/Quand'Arno allegro il tuo ritorno udì*), non allori qui, ma ironiche allusioni a frondosi pioppi,¹⁵¹ a rostri adunchi, a goffi sbizzaristi di marmi e frustrati David.

Tutto, nel sonetto, rimane irrealizzato, dal lancio della pietra contro *il maligno patrigno*, all'incontro clandestino con

¹⁵⁰ Ibidem, p. 45.

¹⁵¹ In araldica simbolo del tempo e dell'eternità e forse proprio per questo scelto dal Bronzino a sottolineare come la sua passione per la poetessa non potrà che essere eternamente platonica.

Milvia, perché ben tre lampi (tanti quanti sono i personaggi che il Bronzino nasconde sotto altrettanti nomignoli) rischiarano la notte (una notte che potremmo definire *lincéa* – che permette di vedere distintamente – quanto quella del sonetto bronziniano *Non ti vid'io l'altr'ier godere in seno*).

Cielo e terra appaiono infocati (al pari del poeta), per cui il protagonista, rischiando di essere scoperto, è costretto ad allontanarsi, facendo lo *zoppo*. La scelta di questa parola in rima non mi pare casuale: si tratta di un altro di quegli elementi à *double entendre* presenti nel sonetto. Ad una prima lettura, il claudicare può essere interpretato come simbolo di imperfetto distacco dall'amata (si pensi all'imperfetto distacco di Dante dal mondo, prima di entrare nell'Inferno, quando attraversa un *alto passo* e, zoppo, si trascina un *piè fermo*); non avendo, però, potuto intrattenersi con Milvia, i problemi deambulatori dell'inappagato amante, come in molta poesia giocosa, sono presto spiegati.

Che il Bronzino, tra tanti versi gravi, si sia qui concesso un *clin d'œil* alla propria vena burlesca?

Il rapporto con Alfonso de' Pazzi e il Ritratto di giovane con liuto

Esemplificativo di quanto inizialmente osservato in merito a quelle questioni di cui, nei secoli, s'è persa memoria e che, in parte, possono essere ricostruite grazie all'aiuto di missive, note diaristiche e sonetti d'occasione, è il caso dell'identità del *Giovane con liuto* degli Uffizi.

Se la critica è concorde, per motivi stilistici, nel datare la tavola tra il 1532 e il 1534 (ascrivendola dunque ad un periodo successivo al soggiorno pesarese del pittore), assoluta incertezza regna attorno all'identità dell'effigiato.

Lo sguardo e la postura dell'uomo, oltre che alle michelangiolesche tombe medicee in San Lorenzo, paiono ispirarsi al *Suonatore di liuto* del Pontormo, sebbene età e fisionomia dei due siano molto differenti.

Il personaggio raffigurato dal Bronzino è avvolto da una calda sorgente di luce da sinistra, ha un'espressione tra il corruciato e il beffardo, è sbarbato, ma ha un accenno di baffi e pare avere un'età compresa tra i venticinque ed i trent'anni.

Del dipinto si ha uno studio preparatorio, conservato presso la Devonshire Collection di Chatsworth, nel quale evidentemente il pittore ha voluto solo abbozzare le fattezze del suo personaggio: sono infatti assenti gli elementi distintivi che compaiono nella tavola definitiva, ossia l'armadio, il liuto,

la penna d'oca ed il calamaio raffigurante una singolare Afrodite al bagno.

Si è molto insistito sulla presenza dello strumento musicale, il liuto, per quanto esso sia in gran parte nascosto al disotto del tavolo.

C'è stato chi, in linea con la lettura in chiave allusivamente erotica di tutta la produzione bronziniana, ha pensato che l'estremità visibile dello strumento simboleggi il fallo e che questa sottesa sensualità rinvii alla statuetta della dea nuda e chi, più candidamente, come Philippe Costamagna,¹⁵² ha voluto semplicemente riconoscere nel giovane un musicista,¹⁵³ nello specifico il madrigalista fiorentino Giovan Battista Strozzi il Vecchio (1503-1571), trentenne all'epoca approssimativa del dipinto.

¹⁵² Ph. Costamagna, *Study for the Portrait of a Young Man with a Lute*, in *The Drawings of Bronzino Metropolitan Museum of Art*, 2010, p. 104.

¹⁵³ Si veda, ad esempio, 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 c. di K. Bergdolt e G. Bonsanti, Venezia, Marsilio, 2001.

Il quarto elemento

L'ipotesi di Costamagna non tiene, a mio avviso, in debita considerazione un quarto e fondamentale elemento, quella sorta di figura assente e per questo tanto più distintiva che è la *musica scritta*: sul tavolo non vi è, infatti, alcun foglio.¹⁵⁴

Ritengo che non si tratti di una svista da parte di un pittore che non solo, secondo la testimonianza di Paolo Pino (*Dialogo di pittura*, 1548) «si diletta molto de lettere, di poesia e musica»,¹⁵⁵ sarebbe stato dunque perfettamente in grado di raffigurare uno spartito musicale, ma era solito inserire oggetti altamente caratterizzanti nei propri dipinti (si pensi alle statue sul fondo di alcune tavole, che hanno permesso di riconoscere nei personaggi raffigurati Pierino da Vinci e Ugolino Martelli, oppure ai versi trascritti all'interno dei manoscritti sorretti da Laura Battiferri o da Lorenzo Lenzi, che hanno portato all'identificazione degli effigiati).

Viene da domandarsi, infatti, quale madrigalista avrebbe mai apprezzato un proprio ritratto in cui non vi fosse almeno

¹⁵⁴ Presente, invece, ad esempio alle spalle del *Giovane uomo con liuto* di anonimo fiorentino presso la Wallace Collection di Londra (datato tra il 1540 e il 1560).

¹⁵⁵ A parer mio, come propongo nella mia edizione, gli stessi *Salterelli* sono stati composti dal Bronzino tenendo a mente un'aria-tipo.

una pergamena raffigurante una delle sue composizioni, soprattutto alla luce dell'acceso dibattito di cui oggi s'è quasi del tutto persa memoria, ma che stava infiammando gli animi in quegli anni a Firenze attorno alla supremazia dei madrigali (che comportavano l'annotazione della musica) sulle poesie ed i canti *senza note*, vale a dire improvvisati su arie-tipo dell'antica tradizione fiorentina.

Quel calamaio, da cui Afrodite solleva il piede, quasi ritraendosi, ed in cui si vede l'inchiostro nero ancora debordante; l'assenza di fogli sul tavolo coperto dal classico panno verde; lo sguardo sarcastico di chi è sicuro della propria superiorità intellettuale, col sopracciglio sinistro leggermente sollevato, secondo me rappresentano un chiaro segno distintivo per riconoscere nell'effigiato *qualcuno* esplicitamente contro l'annotazione della musica e a favore dell'improvvisazione.

Soffermiamoci, rapidamente, sull'elemento assente, eppure così emblematico, nella tavola bronziniana.

Poesia in musica annotata versus poesia in musica senza note

La breve forchetta temporale indicata dalla critica per l'esecuzione del ritratto ci introduce in un contesto fiorentino particolare: siamo nel momento che precedette di poco la nascita dell'Accademia degli Umidi (1540), cui il Bronzino

appartenne. Anni in cui, nel dibattito sulla poesia in musica, gli uomini di lettere fiorentini iniziano a schierarsi su opposte fazioni: da una parte i tradizionalisti, a cui stavano a cuore i sani costumi autoctoni ed erano a favore dell'improvvisazione contro ogni trascrizione musicale d'accompagnamento ai versi, dall'altra coloro che espressero il proprio apprezzamento per la musica annotata, vedendo di buon occhio le nuovissime tendenze nate dalla prassi polifonica francese che, importate in Italia da Josquin des Prez, Gombert e Verdelot, andavano raccogliendo sempre maggiori consensi presso la corte medicea ed i nobili.

Sulla pratica dell'esecuzione "da salotto" di talune composizioni volgari *colla musica nuova*, si legga ad esempio la lettera del Lasca, datata 29 marzo 1544 al della Fonte: «A messer Migliore per amor vostro si son fatte tutte quelle amorevolezze e carezze che sono state possibili e giovedì sera lo convitò Lionardo e feceli passar tempo allegramente colla musica nuova delle lamentazioni in volgare di Carlo Lenzoni e del Corteccia, cantate da Filippo Cambi vostro e dal Moschino e da messer Giovanbatista de' Bracci, che secondo le sue parole gli parvero cosa maravigliosa».¹⁵⁶

¹⁵⁶ V. Bramanti, *Il Lasca e la famiglia della Fonte*, in SchU, 28, 1, 2004, p. 32

Vi fu una netta opposizione tra i difensori della *fiorentinità* della poesia in *musica senza note*, e coloro che apprezzarono la *musica scritta*, rappresentata dai madrigali giunti dall'estero: si trattò di uno scontro che, nel tempo, si fece sempre più acceso e finì col degenerare nel contrasto, in rima e col coltello, tra Benedetto Varchi ed Alfonso de' Pazzi, detto l'Etrusco, paladino della tradizione monodica, basata sulla musica non scritta. Proprio con un pugnale pare che il Varchi, esausto e straziato dai sonetti dell'avversario, avesse assalito l'Etrusco, che però non gli dette alcuna soddisfazione, promettendogli inesauribile fastidio: «Rimettete pure, Messer Benedetto, l'arme al suo luogo, ché io non pretendo vincervi per assalto, ma per assedio».¹⁵⁷

Si deve al musicologo Robert Nosow¹⁵⁸ la più interessante ricostruzione del ruolo dell'Etrusco in ambito musicale.

La figura eccentrica di questo personaggio *di gran nascita e di non ordinarie lettere*¹⁵⁹ (di un'estrosità che si riflette anche nell'arruffata organizzazione manoscritta delle sue opere, inedite fino al Settecento, oltre che nella sua quasi indecifrabile grafia), di cui si hanno più di cinquecento fra

¹⁵⁷ D. M. Manni, *Le veglie piacevoli ovvero notizie de' più bizzarri e stravaganti uomini toscani*, Volume 5, 1774, p. 51

¹⁵⁸ R. Nosow, *The debate on song in the Accademia Fiorentina*, in *Early music history*, XXI, 2002, pp. 175-221.

¹⁵⁹ Ivi, p. 38.

sonetti, epigrammi, canti carnascialeschi e capitoli di argomento vario, ma principalmente satirico-burleschi, è stata recentemente fatta riemergere da secoli di oblio, se si esclude un contributo nel 1902,¹⁶⁰ da Giorgio Masi¹⁶¹ e da Aldo Castellani.¹⁶²

Nato il 19 ottobre 1509, da Luigi di Giovanfrancesco, antimediceo e repubblicano appartenente al ramo fiorentino della famiglia de' Pazzi, e da Lucrezia di Berardo Berardi, quarto di cinque figli, ereditò le grandi fortune familiari e fu podestà di Fiesole nel 1548; morì, a quarantasei anni, il 3 novembre 1555.

¹⁶⁰ G. Pedrotti, *A. de' P. accademico e poeta*, Pescia 1902, recensione di G. Secchi in *GSLI*, XLI, 1903, pp. 394-401.

¹⁶¹ Si veda, in particolare, di G. Masi, *Politica, arte e religione nella poesia dell'Etrusco*, in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*. Atti del seminario internazionale di studi, Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006, a c. di A. Corsaro - P. Procaccioli, Manziana 2007, pp. 301-358; Id., *Simboli e vicende tipografiche doniane (1546-1549)*, in *Dissonanze concordi. Temi, questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*, a c. di G. Rizzarelli, Bologna 2013, pp. 71-98; Id., *A. de' P. (l'Etrusco) (Firenze 1509-1555)*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, II, a c. di M. Motolese et al., Roma 2014, pp. 271-280. E *ad vocem*, *DBI*, 82, 2015.

¹⁶² A. Castellani, *Nuovi canti carnascialeschi di Firenze Le «canzone» e mascherate di Alfonso de' Pazzi*, Olschki, Firenze 2006.

La sua attività poetica, di cui come sottolinea Masi «è conosciuta e studiata solo la punta dell'*iceberg*»,¹⁶³ fu intensa, ma ad interessare i contemporanei furono soprattutto le sue *rime in ghiri*,¹⁶⁴ che gli valsero l'appellativo di *ghiribizzosissimo*. Si trattava di rime accompagnate da *musica senza note*, vale a dire improvvisate su modelli preesistenti appartenenti alla tradizione fiorentina. «I *ghiri*, dunque, sono gli effetti visibili di una fantasia libera e sbrigliata: lo stesso Etrusco li contrappone, innumerevoli volte, come propri, ai caratteri costitutivi dell'erudizione».¹⁶⁵ Spirito quanto mai bizzarro, nobile e nel contempo artista impiegato per le mascherate popolari, il de' Pazzi, sebbene si esprimesse in forma originalissima, fu uno zelante ortodosso su più fronti, anche in difesa delle tradizioni religiose cattoliche messe pericolosamente in discussione in quegli anni a Firenze dai nicodemisti, tra cui si annovera il Bronzino stesso.

Come risulta da una lettera del Martelli e dai ricordi di Antonio da Sangallo, al de' Pazzi venne affidata dal Duca Cosimo l'organizzazione della grandiosa mascherata del

¹⁶³ Masi, 2007, cit. p. 312.

¹⁶⁴ Diminutivo di *ghiribizzo*, termine adottato dallo stesso Alfonso, per definire i propri «ghiribizzosi capricci» (cfr. Doni, *La libreria*, Firenze, 1555, p. 342), sorta di tropi peculiari della versificazione burlesca.

¹⁶⁵ Masi, 2007, cit. p. 324.

Carnevale del 1545,¹⁶⁶ detta del *Trionfo della Pazzia*: a quella data, all'età di trentasei anni, l'Etrusco doveva dunque essere già famoso a Palazzo. La ricostruzione della sua giovinezza risulta complicata, per la scarsità di documenti d'archivio, quelli superstiti si riferiscono soprattutto agli ultimi dieci anni della sua breve vita. Risale al 1542 la morte del padre, Luigi, in occasione della quale Alfonso scrisse un sonetto; il suo ingresso nell'Accademia Fiorentina è del 7 settembre del 1543, anno in cui sposò Camilla di Piero del Giocondo, da cui ebbe quattro figli. Il primogenito, Luigi, tentò, insieme a Girolamo Amelonghi,¹⁶⁷ più noto come il Gobbo da Pisa, su richiesta del Duca Cosimo, un primo ordinamento delle sue ingarbugliatissime rime, nel 1557.

Proprio l'Amelonghi, nel 1547, nella *Gigantea* (sul cui modello il Bronzino compose *Il Piato*) rammentava al de' Pazzi: «Voi, se vi ricorda, foste il primiero che apprendere mi feste con tanta facilità la dolce *musica senza note* [...] m'insegnaste provisare a catafascio e comporre nel modo che

¹⁶⁶ Firenze, Biblioteca Marucelliana, cod. B III 54,2, A. da Sangallo, *Alcuni ricordi dal 1537 al 1555*; N. Martelli, *Il primo libro delle lettere*, Firenze, 1546, p. 88.

¹⁶⁷ Ricordato per la *Gigantea*, scritta nel 1547, ma edita nel 1566. *La Gigantea insieme con la Nanea nuovamente mandata in luce Firenze*, Eredi di Lorenzo Torrentino, ad istanza di Antonio Ceccherelli, 1566.

volete, giurandomi che un sonetto avea a esser cominciato coi terzetti e finito co' e quaternali, mostrandomi con ragion filosofiche che il poetare a ghiri [...] è bramato da ognuno per non esser sottoposto a gravità di sentenze».

Si deve sempre all'Amelonghi un sonetto in nome di Alfonso (BNCF, II.IV.252, c. 162r) che s'inizia: *Senza note la musica trovai/ e contr'al Varchi fei molti sonetti*. Troppi sonetti, avrebbe detto il Lasca, infastidito dalla quantità di componimenti, tutti sullo stesso tema, con cui il de' Pazzi fu, dai primissimi anni Quaranta, il più acceso paladino dell'ancoraggio dell'arte poetica in musica alla tradizione autoctona.

Quanto l'Etrusco detestasse la musica annotata risulta palese proprio dai numerosissimi sonetti contro il Varchi, accusato spesso di non essere in grado di apprezzare le sane abitudini toscane, come nel sonetto XLV:¹⁶⁸

A mensa messo non volea mangiare
d'Etruria i cibi, aborrendo il licore
e tutto il coro volea riformare
(vv. 9-11)

¹⁶⁸ *Terzo libro dell'opere burlesche di m. Francesco Berni, di m. Gio. della Casa, dell'Aretino [...], Firenze, 1555*

«La tradizione culturale autoctona in quel momento è messa in discussione su più fronti: la risposta dell'Etrusco è un'orgogliosa esaltazione municipalista».¹⁶⁹

Quando ormai l'Etrusco era prossimo a perdere la sua personale battaglia contro la musica scritta, nel 1552, il Doni ricordò nostalgicamente, nei *Marmi*, l'antica usanza fiorentina di improvvisare rime in musica: «Ho caro d'esser qua, perché so certo che a questi Marmi si soleva talvolta cantare all'improvviso su la lira, e d'ogni sorte rime, che pareva che le piovestin giù da quella cupola».

Tra i *Sonetti contro il Varchi* si legga il seguente, in cui l'autore accusa l'avversario di cantar *con le note*:¹⁷⁰

Tu canti con le note, et con gl'occhiale,	
Varchi, e vedi il riflesso, e non la luce;	
Fai come quel che con le nocche sdruce	
Al lume della Luna gli Aiuali.	4
Tu se' uno Strion da carnovali	
Immitator di Castor e Polluce;	
Noi ti darem' un caval' con le muce	
A te, et tutti gli altri manovali.	8
Tu canti per B quadro, et per B molle,	

¹⁶⁹ Masi, 2007, cit., p. 347.

¹⁷⁰ Le citazioni sono tratte dal *Terzo libro*, per cui cfr. nota 22.

Et usi di dì chiaro la lanterna
Come altre volte ho detto alla fraterna. 11

La coltricie è tua vita e la taverna
E vorresti i responsi nell'ampolle
E non credi che Argo ciò discerna 14

E ancora, nel sonetto à *double entendre* XXXV, Varchi, *tu canti per natura grave*, così è esemplificata la diversa posizione dei due:

Tu batti a croma, e io a semibreve,
Tu per tempo imperfetto, io circolare,
Tu colle note ed io per aria in ghiri
(vv. 9-11)

In occasione dell'ammissione di Alfonso nell'Accademia fiorentina (1543), il Lasca, in un sonetto satirico indirizzato allo Stradino, così ironizzò:

Dell'Accademia or ben sperar si puote
Cose di fuoco, di ghiaccio e di vento,
Poi ch'Alfonso pazzissimo vi è drento
Che la musica vuol senza le note. 4

Queste, padre Stradin, son le carote
Che vi son fitte dietro a tradimento:
L'Accademia basisce, e voi contento

Ne state a boca chiusa, ed a man vote. 8
 Gridate ad alta voce, o Consagrata,
 Poi che gli Scribi iniqui, e ' Farisei
 L'hanno sì stranamente profanata. 11
 Gridate e dite: o cari Umidi miei,
 Or l'Accademia vostra è doventata
 La burla, e '1 passatempo de' plebei 14

Eppure, il Lasca, dopo aver osteggiato e deriso il de' Pazzi per aver osato farsi beffe del Varchi, quando Alfonso morì, nel 1555, lo commemorò, schierandosi apertamente dalla sua parte per quel che concerneva il fare musica *senza note*.¹⁷¹

Nella quinta ottava di *Sopra il compor canti moderni*, il Grazzini scrisse:

Io mi ricordo già quando gli andava
 Un canto, prima che fusse riposto,
 Che tutto quanto a mente s'imparava,

¹⁷¹ In merito all'ambigua posizione del Lasca riguardo al de' Pazzi, così scrive Masi (2007: 301): «ora semplicemente citato, ora – in una lunga serie di componimenti – oggetto di feroce derisione, ora di apprezzamento per la satira da lui indirizzata contro nemici condivisi, ora imitato (o parodiato) nei versi che il Lasca scrisse in suo nome». Il *corpus* dei componimenti dedicati dal Grazzini al de' Pazzi è estremamente ricco. Per una panoramica completa, vedere: Masi (2007: 302).

Tant'era bello e chiaro e ben composto;
Ma or non pure un vero se ne cava,
E non s'intende il nome che gli è posto,
Che quei madrigaluzzi ai lor soggetti
Tropo stitici sono e troppo gretti.

Quell'allegra brigata che, dal 1540 col nome di Accademia degli Umidi, iniziò a riunirsi in via san Gallo a casa del Mazzuoli, detto lo Stradino, il cui *armadiaccio* divenne leggendario nelle composizioni del Lasca e del Bronzino,¹⁷² sempre attorno agli anni Quaranta,¹⁷³ era solita prender parte alle attività della *Compagnia della Cicilia*,¹⁷⁴ che aveva la propria sede principale nel chiostro di S. Maria Novella (sotto il titolo di S. Lorenzo in Palco), ma che per festeggiare il Carnevale e altre feste, sia sacre, sia profane, si riuniva in

¹⁷² Cui appartennero, tra gli altri, Gismondo Martelli, il merciaio Miglior Visino, Luca Martini, gli stessi Alfonso de' Pazzi e Anton Francesco Grazzini, Niccolò di Giovanni Martelli, Filippo Salvetti, Simone della Volta, Piero Fabbrini, Bartolomeo Benci, Michelagnolo Vivaldi, Baccio Baccelli.

¹⁷³ Codice BNCF II. IV, 1, cc. 81v, del Lasca: *oratione exortatoria recitata per un romito nella compagnia della Cicilia di Fiesole*, l'anno 1540.

¹⁷⁴ Secondo un capitolo del de' Pazzi, la Compagnia di Santa Cecilia era stata istituita nel 1400, quando alcuni uomini decisero di unirsi ad un eremita.

quell'oratorio di Fiesole, il cui frontone sulla porta d'ingresso era stato affrescato dal maestro del Bronzino, il Pontormo.¹⁷⁵ Nel *Canto dei contadini*, scritto da Alfonso proprio per la *Cicilia*,¹⁷⁶ leggiamo (vv. 20-21): *Non sono vostre scienze quassù note,/ il canto nostro è antico e senza note.*

Dunque, non è casuale che gli interlocutori, nel passo dei *Marmi* che abbiamo riportato, siano alcuni ex-Umidi, come il Martelli e lo Stradino, che si stupiscono fortemente dell'esecuzione di Miglior Visino di un madrigale che definiscono *bizzarro componimento di musica*, in cui *con le note* si fanno *combatter l'acqua col fuoco*.

Inge M. Werner, nella sua tesi di dottorato *Antonfrancesco Grazzini 'Il Lasca' (1505-1584) and the Burlesque Poetry*,¹⁷⁷ sottolinea come: «As an improvising poet-singer Alfonso de' Pazzi represented an older tradition that fitted in with the poetic culture embodied by the Umidi [...] A considerable part of Pazzi's success may be explained by his powerful

¹⁷⁵ «Et in sul poggio di Fiesole sopra la porta della Compagnia della Cecilia una Santa Cecilia colorita in affresco con alcune rose in mano, tanto belle, e tanto bene in quel luogo accomodata, che per quanto ell' è, delle buone opere che si possano vedere in affresco», Vasari, *Vita del Pontormo*.

¹⁷⁶ Castellani, cit., p. 259.

¹⁷⁷ I. M. Werner, *Performance and Academic Practice in Sixteenth-Century Florence*, Università di Utrecht, 2009, p. 46 e p. 86.

performance; as a ‘poet-singer’ or ‘poet-musician’ he accompanied his sung poems with music, most probably performed on the *lira da braccio* or maybe the *lute*».

Ecco una possibile risposta alla domanda iniziale: quale compositore avrebbe mai desiderato farsi raffigurare accanto ad un calamaio ancora traboccante d’inchiostro, con la penna pigramente adagiata sulla base, senza neppure un foglio su cui annotare la musica?

Ad Alfonso de’ Pazzi, improvvisatore per la *Cicilia*, il più strenuo sostenitore della *perfetione della dolce musica senza note*,¹⁷⁸ un simile ritratto non sarebbe certamente dispiaciuto, specie alla luce di quanto egli stesso scrisse nella *Pasquinata* (BNCF Magl. VIII, 48, ff. 177r-179r) “anonima” (certamente opera sua), inviata idealmente da Roma ai membri dell’Accademia Fiorentina nel 1544, in cui spiega che con la sua musica senza note non si sprecano fogli e inchiostro:

[179r] Che uno Alfonso, de Pazzi, che tiene nel Capo a livel di Chiesa, le Girandoli, i Ghiribbizzi, le Soffisticherie, i Capigiri, le Frenesie, i Bisquizzi, i Frinfri, i Castellui a i Capricci, e le Strafizzate, possa col miracolo della Natura,

¹⁷⁸ Cfr. *Pasquinata anonima*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MS II.I.107 (Magl. VIII, 48), foll. 177r-179v.

con le doti del Ciel e con l[']influssi de['] pianeti ascendere al Grado perfetto della Musica senza Note[;] nella quale non si scombicchera tante piastre, Non si getta via tanto tempo 'a noi si caro, Non si fa tanti spartimenti di Note. Non s'aggira com' un Arcolaio dietro a Beffabemi, e Cessolfaut. Non si rinnega Christo a rigare con pettini tanti Libri, logorando l'inchiostro, e gettando via la Vernice: Non si perde la pazienza 'a copiare Canzoni[,] Non si spezza il Capo per salire, e scendere dietro alle Crome, e semi Crome, Non s'impazza per cercare dove sta la Chiave, et la Toppa [...] Non si caca il Sangue a provare una Canzon' x volte, e cantarla male Undici[.] Non si ricomincia da Capo 'a petizione delle rimesse che ti son fatte addosso. Non s'adopera gli occhiali come il Cortecchia. Ma solo con la Maestria, con la maniera e con la Breve Reg[o]la Alfonsale diventi partecipe del ben del Cielo: et che sia la stessa Verità se la Cecilia, come Santa, et Donna da bene, vorrà dire il vero non hebbe mai dopo la sua Edificatione maggiore honore, più gran pompa che il contento che gli ha' fatto gustare la Musica Alfonsale [...] Di Roma il dì 30 di 7embre 1544 Pasquino Patritio Romano.

Se così fosse e nell'effigiato dal Bronzino si potesse riconoscere un trentenne Alfonso de' Pazzi, di cui, per altro, non sono giunti sino a noi ritratti coevi, la tavola potrebbe essere stata eseguita su richiesta dello stesso Alfonso e per

avere una conferma della validità dell'ipotesi dovremmo poterla rintracciare in qualche descrizione o inventario dei dipinti in possesso dei suoi eredi, come avremo modo di vedere poco oltre.

Afrodite

Antonio Geremicca, nella sua tesi di dottorato, così rifletteva riguardo al ritratto del ragazzo con liuto:¹⁷⁹ «Le ricerche per l'identità del giovane potrebbero 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».

Del Grazzini, nato nel 1505 (dunque quattro anni prima dell'Etrusco), possediamo vari ritratti nei quali è possibile riconoscere una fisionomia differente rispetto a quella del giovane con liuto bronziniano, altrettanto potrebbe dirsi del

¹⁷⁹ Agnolo Bronzino. *«La dotta penna al pennel dotto pari»*, cit, p. 181.

Berni, nato nel 1497 (e che dunque, negli anni indicati per la composizione della tavola, sarebbe stato ultraquarantenne e certamente barbuto, secondo la tradizione fiorentina).

Se la mia ipotesi riguardo all'elemento assente nel ritratto si rivelasse fondata, dovremmo sottolineare anche come il de' Pazzi, pur avendo composto qualche sonetto petrarchesco,¹⁸⁰ non sia mai stato poeta d'amore, semmai, una volta ammesso in seno all'Accademia, sia stato costretto a fare qualche concessione alle tendenze letterarie dell'epoca, dichiarandosi però a più riprese estraneo alla poesia aulica e di maniera, come ebbe modo di ribadire anche nel *Capitolo per il Duca Cosimo*: «Io non ebbi mai chi m'insegnasse / [...] né chi al Monte Parnaso mi guidasse: / come mi detta la natura e mostra / così scrivo senz'arte e così parlo, / come veder potrà la grazia vostra».

È stata più volte sottolineata la somiglianza tra l'Afrodite (sul modello di quella classica di Doidalsa), leggermente accovacciata, raffigurata dal Bronzino nel calamaio alle spalle del *Giovane con liuto* e la statuetta, in simile postura, che il pittore ha dipinto nel cosiddetto *Ritratto di collezionista* del Louvre, a volte indicato anche come *Ritratto di scultore* e

¹⁸⁰ Trådito dal codice autografo BNCF, Magl. VII 534.

catalogato ufficialmente come *Portrait d'homme tenant une statuette*.

Elementi esterni a favore dell'identificazione del giovane con liuto con Alfonso de' Pazzi

Per quanto sia indubbio che il Bronzino e Alfonso de' Pazzi si conoscessero e frequentassero gli stessi ambienti,¹⁸¹ non vi sono, ad oggi, attestazioni di un ritratto di Alfonso eseguito da Agnolo.

Quando verrà allestita un'edizione completa dei sonetti dell'Etrusco, conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze, si potrà avere, forse, conferma o smentita dell'esistenza di un simile dipinto per mano del Bronzino.

Alla domanda se il pittore abbia eseguito per il de' Pazzi qualche quadro, si può invece rispondere affermativamente, così come con altrettanta certezza si può affermare che esisteva, in casa del figlio di Alfonso, Luigi, un ritratto del poeta.

¹⁸¹ Come testimonia il sonetto dell'Etrusco *Se'l Varchi fusse Messer Ugolino, / Chi saria dunque Messer Benedetto? / E se gli aglietti andassero in farsetto, / Chi sellerebbe il mulo allo Stradino? / Se rincarasse l' uova, il pane, e 'l vino, / Chi farebbe talora in su'n tetto / Di pappagalli e di granchi un guazzetto, / Che fanno buono stomaco al Bronzino?*

Nell'edizione ampliata delle *Bellezze di Firenze* di Francesco Bocchi,¹⁸² Giovanni Cinelli accennò ad un ritratto di Alfonso eseguito da Tiziano: «Seguitando la strada vi [...] è ancora la Casa di Luigi Pazzi nella quale si conservano molte pitture [...]. Vedesi inoltre un *S. Girolamo* ed un *S. Francesco* del Bronzino vecchio, figure intere al naturale [...] ed un ritratto d'Alfonso de' Pazzi del famoso Tiziano, oltre alcuni piatti di Raffaello, molto vaghi».

Allo stato attuale delle ricerche, un incontro tra Tiziano ed Alfonso de' Pazzi non risulta verosimile, né d'altronde esistono altre fonti in merito a questo presunto ritratto eseguito dal Vecellio. Trovo, però, interessante l'accento al *San Girolamo* e al *San Francesco* (entrambi perduti?) eseguiti dal *Bronzino vecchio*, ossia dal nostro Agnolo (con lo stesso epiteto, infatti, ma seguito dall'apposizione *giovane*, venne chiamato Alessandro Allori).

Si potrebbe speculare sul fatto che il ritratto dell'Etrusco fosse conservato in casa de' Pazzi come opera di Tiziano, la cui maniera influenzò fortemente il Bronzino di ritorno da Pesaro (periodo a cui si ascrive il *Ritratto del giovane con liuto*),¹⁸³ ma preferisco attenermi ai fatti.

¹⁸² Cfr. *Bellezze di Firenze [...]*, Scritte già da M. Francesco Bocchi, Firenze, 1591, poi ampliato da Giovanni Cinelli, ivi, 1677, p. 369.

¹⁸³ Come confermatomi durante una conversazione con A. Geremicca, non sarebbe la prima volta che un dipinto fiorentino di

Limitiamoci a constatare che la storia del *Ritratto del giovane con liuto* comincia ad essere documentata dalla segnalazione nell'*Inventario della collezione del Cardinale Carlo de' Medici* (1596-1666), tra il 1666 e il 1667.

La tavola si trovava nella galleria del Casino di San Marco, al primo piano, nell'appartamento del Cardinale, verosimilmente acquistata e non ereditata (infatti i dipinti di famiglia sono segnalati come tali). Carlo de' Medici fu uno dei più appassionati collezionisti, nel Seicento, di opere fiorentine del secolo precedente.

Il quadro è così descritto: «Uno quadro in asse alto braccia 1 $\frac{2}{3}$ e largo braccia 1 $\frac{1}{3}$, entrovi 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, numero 1, scudi 80».¹⁸⁴

Del Bronzino, nello stesso inventario, identica collocazione, figuravano anche: c. 10v una *Madonna con Bambino* («Uno quadro in tela, alto braccia 2 $\frac{3}{4}$ largo braccia 1 $\frac{1}{2}$ incirca, entrovi una Madonna con Nostro Signore in collo innudo, che pone una ghirlanda di fiori in capo alla madre, quale è con

questo periodo è riferito a Tiziano o a Sebastiano del Piombo. È accaduto, ad esempio, con il *Ritratto di Prelato* della National Gallery di Washington realizzato dal Pontormo.

¹⁸⁴ Cfr. ASF, GM 758, c. 20v

capelli sciolti, dicesi essersi mano del Bronzino vecchio, con ornamento d'albero tinto di nero e profilato d'oro, numero 1, scudi 40»); c. 12, *S. Giovanni nel deserto* («Uno quadro in tela, alto braccia 4 e largo braccia 2 1/2, con l'adornamento, entrovi un San Giovanni, figura intera, a sedere nel deserto, con pelliccia e vesta rossa attraverso alle ginocchia, con c[i]otola in mano, dicesi mano del Bronzino, con l'adornamento simile al sopradetto, numero 1, scudi 400») ed infine, c. 21v, un *San Francesco* («Uno quadro in rame, alto 2/3 e largo 0/2 braccio, entrovi un San Francesco in atto di penitenza, dicesi mano del Bronzino, con ornamento d'ebano, numero 1, scudi 30»).

Un secolo più tardi, la tavola del giovane con liuto passò agli Uffizi e figurò nell'*Inventario generale di tutte le antichità, pitture, e altre preziose rarità che si conservano nella Real Galleria*, stilato martedì 14 febbraio 1769 (Numero 1624): «Uno detto in tavola alto braccia 1 3/5, largo braccia 1 1/3, dipintovi di mano dal Bronzino il ritratto d'uomo giovane, più di mezza figura a sedere, vestito di nero, poco collare e berretta nera a tagliere in testa, con mezzo liuto nella destra, che la tiene appoggiata sopra d'un tavolino coperto di verde, ove siede un calamaio formato da una figurina, che

rappresenta Venere nuda, con adornamento d'albero scorniciato liscio e tutto dorato».¹⁸⁵

Dall'analisi di questi documenti, mi pare che emerga un dato piuttosto interessante: nella residenza fiorentina del figlio di Alfonso de' Pazzi vi era un *San Francesco* del Bronzino che verosimilmente è lo stesso che appare nel citato *Inventario della collezione del Cardinale Carlo de' Medici*.

Alla luce di queste mie riflessioni, porrei la domanda iniziale in altri termini: appare ipotizzabile che il Bronzino abbia eseguito, per l'amico Alfonso de' Pazzi, in un'epoca a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta, un ritratto giovanile e, anni dopo, per lo stesso amico abbia realizzato due opere sacre, dipinti rimasti tutti nella collezione della famiglia de' Pazzi sino a quando, prima del 1666, il *Ritratto del giovane con liuto* e il *San Francesco* sono stati acquistati dal cardinale Carlo de' Medici?

¹⁸⁵ Lo scarto delle dimensioni in altezza registrato nei due cataloghi è minimo, nell'ordine di millimetri e non si può supporre che la tavola sia stata rifilata, né che inizialmente vi fosse qualche indicazione scritta in merito all'effigiato. Le dimensioni attuali del dipinto in cm sono: 98 x 82,5.

Fig. 21. *Ritratto di giovane con liuto*, Firenze, Uffizi, databile 1540



La tradizione popolare e la Serenata (travisata) del Bronzino

Se nell'Ottocento, filologi e storici dell'arte, hanno tacciato il Nostro di sterile accademismo, quando la critica si è liberata di ogni *pruderie*, i danni a carico d'una corretta interpretazione dei testi del ritrattista della famiglia medicea sono stati anche maggiori, perché l'unica chiave di lettura adottata per accedere ai suoi versi, specie burleschi, è stata quella della sua presunta omosessualità.

Ne è un esempio lampante l'interpretazione della *Serenata*, un capitolo in terza rima, costruito in modo da richiamare alla memoria del lettore svariate canzoni popolari (tra cui la famosissima *Tu dormi, io veglio*, o *Dolce amoroso foco*), come già avevano notato i primi editori del testo che, per citare D'Ancona: «nell'ultimo verso di ogni terzetto, è tutt'un centone di capiversi i quali appartengono a rispetti popolari». ¹⁸⁶

Claudio Mutini, nell'Introduzione alle *Rime in burla*, edite da Franca Petrucci Nardelli, ¹⁸⁷ scrive:

¹⁸⁶ Cfr. A. D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, Livorno, Vigo, 1878, pp. 145-47. Alle stesse conclusioni erano giunti E. Rubieri, *Storia della poesia popolare italiana*, Firenze, Barbera, 1878, p. 399 ed A. Furno, *Uno stornellaio fiorentino*, Palermo, Torino, Clausen, 1902, p. 8.

¹⁸⁷ Cit., p. 6.

«Caratterizzano *La Serenata* due figure viste di scorcio, si direbbe in una prospettiva pittorica: quella della madre della fanciulla che vieta al poeta di godere della vista di lei, e quella di un compagno del Bronzino, che dapprima lo distrae dal luogo in cui egli spera di scorgere l'amata e lo riconduce a casa con la promessa di uno scambio omosessuale (v. 117), per riapparire, al termine del Capitolo, accanto al poeta, nella posizione soddisfatta di *iacere* dopo l'atto sessuale: sì che al protagonista non rimane che la disponibilità di *piacere* astrattamente alla donna: una forma vuota di appagamento, un sogno, peraltro occupato dalla presenza fisica dell'immobile compagno. Il verso finale: *non posso più cantar ch'io non ho boce* allude chiaramente all'impossibilità di un ruolo sessuale attivo. Donde la cesura, esistenziale e poetica, di cui *La serenata* appare come un segnale».

Eppure, come da me evidenziato tanto nell'edizione dei *Salterelli* del Bronzino,¹⁸⁸ quanto più di recente durante una conferenza tenuta presso il Centre for Renaissance Studies dell'Università di Zurigo, basta leggere i versi incriminati per rendersi conto di come la metafora dell'«immobile compagno», per usare l'espressione di Mutini, anziché riguardare un essere

¹⁸⁸ *I Salterelli dell'Abbrucia sopra i Mattacini di Ser Fedocco*, cit., p. 17.

umano, indichi il corredo sessuale di colui che canta la *Serenata*. Dopo tanta tensione di nervi e senza più stimoli di sorta, esso ha tutti i motivi di mettersi a riposo.

Riproduco qui i versi più significativi del capitolo.

Se tu volessi duo parole udire
fatti un po' fuori e se tu se' nel letto
deh, leva la tua testa da dormire
e dì: "Mie madre, ascolta; al dirimpetto
sent'un che canta e un'arpa che suona; 5
porgimi la camicia e lo veletto".
I' son sì vago della tua persona
che vagheggiando vo sera e mattina
la casa, per amor della padrona.
Tu mi piacesti in sin da piccolina, 10
ond'i' ho detto tanto ch'io son fioco:
"Amor, amor, tu se' la mie rovina".
In quel principio e' mi noiava un poco
e per vedere in te tanta bellezza
credetti che l'amar fusse un bel gioco; 15
di poi m'è sempre accresciuto vaghezza,
ch'io dicea meco: "A goder quel bel viso,
se tu sapessi, quanta egl'è dolcezza!"
Tanto ch'a ppoco a ppoco io sono ucciso,

anzi fui morto, a quel ch'io m'indovino, 20
 quando nascesti, fior di Paradiso !
 Non posso stare in casa e fuor cammino
 [...]

Ma che mi giova per alzar le vele
 standomi in porto ? Tu sei la mia stella,
 o fanciulletta di casa, crudele ! 30
 Il cuor nel petto mi batte e martella
 per gelosia e dico a ogni passo:
 “Chi goderà la tua persona bella ?”
 [...]

Vorrei poterti il mio dolor mostrare, 37
 deh, così com'il cuor m'arde e saetta,
 volessi amor ch'e' si potesse fare !
 [...]

Ma che bisogna lettera o imbasciata ?
 se tu vuoi saper com'amor m'ha governo,
 apri quella finestra ch'è serrata. 45
 [...]

E quella cosa che sì mi tormenta
 cerco mostrarti e dico: “O volto umano,
 eccomi qui venuto, or ti contenta”. 75
 [...]

Per la tua guerra alla morte m'invio:
 se tu vuoi dunque mantenermi in vita, 80

facciam la pace, caro l'amor mio.
 Sarestiti tu mai persa o smarrita?
 Non vai più fuori ed io sempre t'aspetto:
 gentil fanciulla, sei fatta romita?
 Ma s'i' avessi a cantare un rispetto 85
 alla tua madre, io gli vorrei cantare:
 [...]
 “Venir ti possa il diavolo allo letto!”
 Ma quand'io mi credetti poter bere, 100
 di te un altro si cavò la sete;
 oh, me meschin, che giova di vedere?
 [...]
 Ma il mio compagno intanto mi ragiona, 115
 che si leva a buon'otta e dice tosto:
 “Andianne, andianne, che la grossa suona”.
 [...]
 Non aspettar ch'io muoia per tuo amore 127
 ché vi son presso per la tua durezza:
 non vedi tu il mio pallido colore?
 Amar chi t'ama è senno e gentilezza
 [...]
 Porrommiti dinanzi in ginocchioni 150
 e mostrerrotti quel ch'el mio cor brama
 e farotti arrossir, come suol fare
 quando la donna vede l'uom che l'ama.

[...]

Io me ne vo con gl'occhi molli e bassi; 160
tu ti prostendi e russi a più potere;
tu dormi, io veglio e vo perdendo i passi.
Il mio compagno s'è posto ad iacere,
ch'è stato tanto ritto, che gli nuoce;
cara madonna, i' sono al tuo piacere; 165
non posso più cantar ch'io non ho boce!

Si noti come i versi 28-29 (*Ma che mi giova per alzar le vele / standomi in porto?*) siano piuttosto allusivi a quell'eccitazione che invade il corteggiatore, il quale nota sconsolato che la sua frenesia per la bella gli serva a ben poco, se la fanciulla non intende concedergli le sue attenzioni. I versi 151-53 (*e mostrerrotti quel ch'el mio cor brama / e farotti arrossir, come suol fare / quando la donna vede l'uom che l'ama*) rendono l'idea di ciò che il cantante vuol mostrare per far arrossire la destinataria della serenata. Anche l'invito ad aprire la finestra serrata è abbastanza esplicito. In particolare i versi 150-166 sono indicativi in merito alla natura di quel compagno che, secondo Mutini, sarebbe «accanto al poeta, nella posizione soddisfatta di *iacere* dopo l'atto sessuale», ma che al contrario,

più che stare *accanto*, è parte integrante e virile del corteggiatore stesso.¹⁸⁹

Nel testo non si allude ad alcun atto sessuale consumato, tutt'altro! Il senso dell'ultimo verso è che la serenata è finita proprio per consunzione del cantante, il cui *compagno* è stato tanto ritto da fargli male, a meno che la destinataria della serenata non gli fornisca uno spunto concreto per continuare a spasimare (*i' sono al tuo piacere*).

Perché la critica ha così tanto travisato i versi del Bronzino? Credo che la risposta sia piuttosto banale. Il Nostro appartenne a quella congrega di spiriti faceti che fu l'Accademia degli Umidi, sin dal giorno d'Ognissanti del 1540, quando in via San Gallo, in casa di un ex soldato di Giovanni dalle Bande Nere, Giovanni Mazzuoli, detto lo Stradino, si radunarono una decina di giovani fiorentini, non letterati di professione, ma amanti delle lettere. Gli Umidi, il cui nome forse era contrapposto a quello degli Infiammati di Padova, si riconoscevano nel programma culturale di Cosimo I: amavano

¹⁸⁹ Per l'uso del termine « compagno/compagnone » per indicare il membro virile cfr., ad es., G. Sercambi, *Il Novelliere*, a cura di L. Rossi, Roma, Salerno Editrice, 1974: xiv 44, xcn 7, cil 22, cix 23. *Antiche rime venete* (XIV-XVI sec.), a cura di M. Milani, Esedra, 1997: Mar. III, 201.

il toscano parlato, la lingua viva, scrivevano versi per burla, ma non erano eruditi; vivevano di altri mestieri e si dedicavano per diletto alla letteratura, apprezzandone la bellezza e la praticità.

Sul clima “antipoetico” dell’Accademia degli Umidi si legga la lettera inviata da Niccolò Martelli al pittore e merciaio Miglior Visino, *Di Fiorenza a dì ultimo di Febbraio 1546*:

«Io vo, Visin mio, che voi pensiate un poco a qualche bella invenzionetta et che noi siamo appunto cinque o sei buon compagni et che ci diamo un poco di passatempo pigliando il mondo come e' va, ma sopra tutto, di grazia, che non vi sia poeti, né chi ne ragioni mai o di rime o di versi o del canchero che venga loro!

Il Lasca e 'l Tribolo mi paiono a profitto perché operano con la virtù et tacciono. Il sesto tra cotanto senno sarà il nostro da ben Luca Martini, per esser affabile, virtuoso et buon compagno, e in questo modo ritrovandoci insieme, ho speranza che non averemo invidia all'imperatore et mi parrebbe che se li dovesse dar principio ora in questo carnovale; sicché a voi sta il pensare alla invenzione et alla opportunità del tempo, per goderci insieme con la comodità d'ognuno, che io vi prometto, per quelle nove Muse scotonate ch' io adorai un tempo, che ciascheduno ve ne farà onore».¹⁹⁰

¹⁹⁰ Dalle *Lettere* di Niccolò Martelli, a cura di Cartesio Marroncini. Lanciano, Carabba editore, 1916.

Sono giunti sino a noi tre codici¹⁹¹ grazie ai quali possiamo ricostruire le vicende dell'Accademia degli Umidi¹⁹² e conoscere le composizioni poetiche dei suoi membri che, inizialmente, scelsero soprannomi legati all'acqua. Dal codice BNCF, II, IV, 1 risulta che, inizialmente, l'Accademia fu composta dallo Stradino, detto Padre,¹⁹³ M. Cynthio d'Amelia

¹⁹¹ Il BNCF, II, IV, 1, già codice Magliabechiano VII, 195, contenente *i Capitoli, Compositioni et Leggi della Accademia degli Humydi di Firenze*; il ms. della Marucelliana di Firenze siglato B, III, 52-54, contenente gli *Annali dell'Accademia degli Umidi poi Fiorentina* e infine il codice Magliabechiano IX, 91, contenente i *Capitoli dell'Accademia Fiorentina*.

¹⁹² Cfr. anche Michel Plaisance, *L'Accademia e il suo Principe: cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*; *L'Académie et le Prince: culture et politique à Florence au temps de Côme Ier et de François de Médicis*, Manziana, Vecchiarelli, 2004.

¹⁹³ Mazzuoli è ricordato dai contemporanei come un personaggio curioso, dal carattere originale ma bonario e generoso, appassionato di romanzi cavallereschi, di storia, cronache e poesia. Il suo aspetto fisico è descritto come di straordinaria bruttezza, con il volto segnato dalle cicatrici delle ferite ricevute sul campo di battaglia o in qualche rissa. Aveva l'abitudine di andare in giro armato, con ciondoli a forma di teschio appesi al collo, portandosi dietro libretti e scartoffie. Quando morì, nel 1549, lasciò in eredità agli accademici il suo famoso *armadiaccio*. Compare in diverse opere, tra cui i *Marmi* del Doni, accanto a Miglior Visino e altri accademici fiorentini e in molte poesie del Grazzini.

Romano, detto l'Humoroso, Niccolò di Giovanni Martelli, detto il Gelato, Filippo Salvetti, il Frigido, Simone della Volta, l'Annacquato, Piero Fabbrini, l'Assiderato, Bartolomeo Benci, lo Spumoso, Gismondo Martelli, il Cigno, Michelagnolo Vivaldi, il Torbido, Anton Francesco Grazzini, il Lasca, Baccio Baccelli, il Pantanoso, il Pilucca Scultore, lo Scoglio. Non risulta che il Bronzino avesse un soprannome accademico, sebbene in altri codici egli appaia anche col nome pastorale di Crisero, poiché fece parte dell'Accademia in forma privata, come lo scultore Giovanbattista Tasso.¹⁹⁴

I testi degli Umidi si riferiscono per la maggior parte a questioni di cui, nei secoli, s'è persa memoria e che, in parte, possono essere ricostruite grazie all'aiuto di missive e note diaristiche. Trattandosi di testi criptici, costruiti sovente attorno a dettagli appartenenti, secondo lo spirito burlesco, alla cronaca quotidiana, la fantasia interpretativa è stata spesso stimolata a trovare possibili chiavi di lettura che avessero una valenza atemporale e, alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso, quando con qualche ritardo giunse in Italia dalla Francia la *nouvelle vague* dell'esegesi in chiave omoerotica,¹⁹⁵

¹⁹⁴ Sull'ambiente degli Umidi cfr. anche C. Rossi, *I Salterelli*, cit. pp. 24-sgg.

¹⁹⁵ Si pensi all'interpretazione in quest'ottica di Villon proposta da P. GUIRAUD, *Le Jargon de Villon ou le Gai Savoir de la Coquille*,

sulla scorta di J. Toscan e del suo *Carnaval du langage*, a certa critica è parso di poter attuare un *décryptage* dei testi rinascimentali più ostici individuando sensi osceni sotto le parole apparentemente più innocenti.

L'11 febbraio del 1541 vennero eletti 42 nuovi membri dell'Accademia¹⁹⁶ e, con deliberazione granducale del 23 febbraio dello stesso anno, l'Accademia cambiò nome, diventando Accademia Fiorentina. Dopo un'iniziale esitazione, la maggior parte degli Umidi si trasferì nella nuova sede, in via Larga. Ma il gruppo presto si scontrò con i nuovi arrivati (che rappresentavano tutto ciò che gli Umidi più aborrivano) e continuò a riunirsi privatamente, in quelle che vennero chiamate *tornatelle*, a cui parteciparono anche Benedetto Varchi e Luca Martini.

La crisi si acuì nel febbraio del 1547 (stile moderno, ancora 1546 per il calendario fiorentino): «per porre fine

Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1968 ; cfr. anche Yvan G. LEPAGE, *François Villon et l'homosexualité*, Le Moyen Âge, t. XCII n° 1, 1986. Sul problema, si vedano ora le *Œuvres complètes de François Villon*, édition et traduction par Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Paris, Gallimard (La Pléiade), 2014.

¹⁹⁶ La cui lista figura nel codice BMF, B III 52, c. 2v-3r.

un'ingombrante e scomoda presenza, si decise di escludere gli Umidi dalla votazione del console dell'Accademia».¹⁹⁷

I dissapori erano causati da dissensi culturali e dall'acrimonia nei confronti del Varchi da parte di quelli che erano stati chiamati, per burla, *Aramei*, capeggiati da Pierfrancesco Giambullari,¹⁹⁸ canonico di San Lorenzo ed ex Umido.

Il Giambullari sosteneva la tesi, fortemente avversata da messer Benedetto, della discendenza del fiorentino dall'aramaico, portato in Toscana addirittura da Noè dopo il diluvio, dal quale sarebbe nato l'Etrusco. Gli *Aramei* tentavano in questo modo, in linea con le aspirazioni di Cosimo I, di affermare un prestigio tutto toscano e di giustificare l'indipendenza linguistica e politica dei Medici da Roma.

Un esempio di certa enigmaticità testuale da addurre ad avvenimenti di cronaca spicciola percepibili solo dai diretti interessati, ma il cui messaggio è stato fortemente falsato dalla critica è il sonetto seguente.

Sonetto in forma di scritta:

¹⁹⁷ G. Crimi e C. Spila (a cura di), *Nanerie del Rinascimento. La «Nanea» di Michelangelo Serafini e altri versi di corte e d'accademia*, Manziana, Vecchiarelli, 2006 p. 151.

¹⁹⁸ Cfr. in particolare P. Fiorelli, *Pierfrancesco Giambullari e la riforma dell'alfabeto*, in *Studi di Filologia italiana*, XIV (1956), pp. 177-210.

Io, Agnolo di Cosimo, chiamato il Bronzin dipintore, fo fede ch'io e Alessandro Davanzati, Dio gli perdoni, restammo già in Mercato Nuovo, che quando io era sfaccendato gli facessi un bel quadro e eziandio ch'e' mi contò dieci scudi nel mio terreno a lire sette per ducato.	5
Tutto a buon conto, e lire trentadua pagò per noi a mon'Antonia, ch'era già nostra serva; ed hollo creditore di tutto a un mio libro; e quella sua pittura è meza fatta e quando intera mente sarà fornita e 'l compratore verrà, suo debitore	10 15
mi chiamo per pagarli senz'alcuna eccezione a chi mi fia per una volta ordinato; e niuna obbligazione intendo aver, se none come quella ch'io ebbi col Fiandrone buona memoria; e buone farò le centodua lire a quel tale, che m'imporranno i Sei o l'ufiziale	20

di Mercanzia:¹⁹⁹ e se vale
 o varrà più la mia pittura, intero 25
 sarà il mio resto. E per fede del vero
 così confesso; e spero
 pagare al tempo. E così di mie mano
 ho fatto questa scritta sponte e sano
 in questo dì, che siano 30
 a' ventun di dicembre nel cinquanta
 quattro, in Firenze. Trentadue e LXX
 fa centodua e tanta
 è la somma ch'io debbo a lui o a' sua
 eredi o altri lire 102. 35

[Io, Agnolo di Cosimo, chiamato / il Bronzino pittore, attesto
 che io /e Alessandro Davanzati, Dio / lo perdoni, restammo già
 d'accordo in Mercato / Nuovo, che quando io fossi stato senza
 lavoro / gli avrei fatto un bel quadro e dunque / lui mi pagò
 dieci scudi, a casa mia / a lire sette per ducato. / Tutto a buon

¹⁹⁹ L'ufficiale del Tribunale riscuoteva principalmente i debiti. Il
 Tribunale di Mercanzia, composto da sei avvocati forestieri e da
 sei consiglieri cittadini, scelti tra le Arti maggiori, giudicava le
 cause tra mercanti fiorentini, in qualunque parte del mondo si
 trovassero, e le controversie commerciali tra i componenti delle
 corporazioni delle Arti di Firenze

conto, e lire trentadue / pagò per noi a mon'Antonia, ch'era /
già nostra serva; e lo ho creditore / di tutto in un mio libro; e
quella sua / pittura è mezza finita e quando sarà / interamente
completata e il compratore / verrà, suo debitore / mi dichiaro
per darla senz'alcuna / eccezione a chi mi sarà ordinato; / e
nessuna obbligazione intendo avere, se non / come quella ch'io
ho avuto col Fiandrone / Buona memoria (ricorderò) e farò
buone (detrarrò) / le centodue lire al Davanzati, così / come
m'imporranno i Sei o l'ufficiale / di Mercanzia: e se vale / o
varrà più (di 102 lire) la mia pittura, intero / sarà il mio
guadagno. E per fede del vero / così confesso; e spero / pagare al
tempo debito. E così di mia mano / ho fatto questa scritta
spontaneamente e sano / in questo dì, che siamo / il ventun di
dicembre nel cinquanta / quattro, a Firenze. Trentadue e
settanta / fa centodue e tanta / è la somma ch'io devo a lui o ai
suoi / eredi o altri: cioè lire 102]

F. Petrucci Nardelli ha ritenuto necessario correggere il
manoscritto della Marciana latore del testo, ossia il Marc. Ital.
IX 5 (5738), al verso 32, aggiungendo una decina (LXXX),²⁰⁰
nonostante 32 più 80 non dia 102, ma 112; e all'ultimo verso,
dove indica con parentesi quadra una presunta lacuna, sebbene

²⁰⁰ *Rime in burla*, cit., p. 394.

si tratti di un endecasillabo; ma quel che peggio, nel commento²⁰¹, scrive:

«Il fatto che non sia stato possibile rinvenire il quadro di cui si parla nel presente sonetto - che peraltro può essere uno dei tanti di cui non si conosce il committente o uno di quelli deperditi -; la constatazione che non sia stato identificato questo membro della famiglia Davanzati; l'interpretazione secondo il linguaggio burlesco, in base alla quale il sonetto è molto denso di significati: il nome ed il cognome del committente, il primo dei quali richiama l'espressione «a lessò» ed il secondo il verbo «avanzare», che insieme conducono all'idea del rapporto sessuale sodomitico, a cui vanno aggiunte le parole-chiave di dipintore, creditore, terreno, e i vari numeri, ecc., sembrerebbero condurre all'ipotesi che il sonetto faccia riferimento ad un quadro inesistente e che il contratto sia di tutt'altra natura che professionale. Del resto il soprannome stesso dell'autore può essere interpretato con l'aiuto del linguaggio burlesco secondo il quale il diminutivo serve «pour faire passer un terme quelconque du champ lexical de la sexualité normale à celui de la sodomie» (Toscan, *Le Carnaval*, p. 378). Il termine in questo caso è il bronzo, il quale, come è noto, è una lega costituita essenzialmente da rame e stagno,

²⁰¹ Ibidem, p. 438.

elementi che ambedue nel linguaggio burlesco alludono all'ano; l'apposizione «dipintore», qui usata, o «pittore», come si firma sempre il Bronzino, fornisce poi l'idea della sessualità esercitata in senso attivo. Il Bronzino sarebbe accomunato dunque a quei personaggi il cui soprannome ha un significato sessuale, come il Sodoma fra i pittori e il Lasca fra i letterati».

In merito alla qualifica “dipintore”, va notato come già nel 1524, nel *Libro della Compagnia de' Pittori* risulti un pagamento al giovane Bronzino, definito *Agnolino dipintore* e come, ad esempio il Vasari, nei suoi *Ricordi*, indichi il 20 marzo 1533: «ricordo come io aiutai a Bronzino pictor Fiorentino». È verissimo che il Bronzino si firmò sempre *dipintore*, dal momento che quella era la sua professione e non avrebbe potuto firmarsi altrimenti. Si veda, solo a mo' d'ulteriore prova, la lettera autografa del Nostro a Bernardino Grazzini, da Firenze, 7 agosto 1563 (*Arch. c. Carteggio c. filza 132*): «al nome di Dio [...] si comincia per me, Agnolo di Cosimo, detto il Bronzino, dipintore». Presso l'Archivio di Stato di Firenze, *Morti della Grascia*, 191, c. 518v., viene registrata la morte di Lucrezia «donna fu del Bronzino dipintore», data riportata in stile fiorentino: 1556. Sempre presso l'ASF, *Corporazioni Religiose Soppresse dal governo Francese* 119 (SS. *Annunziata di Firenze*) 35, (*Partiti D*), fol 112 v. è registrata una «Concettione et una Pietà per mano del Bronzino dipintore». Risulta

piuttosto difficile che in tutti questi documenti si volesse alludere ad una «sessualità esercitata in senso attivo» dal Bronzino.

F. Petrucci Nardelli, sulla base di alcuni dati a suo dire “incontrovertibili” di cui dà l’elenco, sostiene che il sonetto alluda ad un contratto per un rapporto omosessuale, in cui il Bronzino si venderebbe palesemente come parte attiva al Davanzati. Esaminiamo nel dettaglio questi elementi:

1. La studiosa non ha rinvenuto il quadro di cui si parla nel sonetto.

2. Non ha identificato «questo membro della famiglia Davanzati», nota famiglia patrizia fiorentina, cui appartenne anche il poeta Chiaro Davanzati.

3. Convinta che Alessandro Davanzati sia un nome parlante, interpreta alcune presunte parole-chiave, come la locuzione «a lessa» (Alessandro) e il verbo «avanzare» (Davanzati), come allusive alla sodomia.

4. In particolare, insiste sulle parole «dipintore», «creditore», «terreno», e «vari numeri» (di cui non riesce a ben interpretare la funzione, se non appunto come evocativa dell’omosessualità del poeta).

Tralasciando brevemente la questione relativa all’identificazione del dipinto, va segnalato come sia errato

pensare che Alessandro Davanzati, membro dell'Accademia Fiorentina dal 17 marzo 1545, come risulta dal manoscritto della Biblioteca Mediceo-Laurenziana, *B III 52, Atti dell'Accademia Fiorentina, folio 24 verso*, sia un personaggio di fantasia. Nel 1989, lo stesso anno di pubblicazione dell'edizione delle *Rime in burla*, Anna Chiostrini Mannini ha dato alle stampe, a Firenze, il volume *I Davanzati, mercanti, banchieri, mecenati*.²⁰² Ecco la voce dedicata al committente del dipinto: «Alessandro di Giuliano di Niccolò, nacque l'8 febbraio 1504 e sposò Francesca Ricasoli nel 1533 o 1535. Provveditore dei Capitani di Parte nel 1560. Ereditò dal padre una casa da signore a "La Pietra" (Oggi fa parte della villa Finaly) e la tenne fino al 1542».

Informazioni, queste, alle quali possiamo aggiungere che il 17 marzo 1546 Alessandro Davanzati venne nominato governatore del Bechello (BNF, *Schede Gargani 703*), cioè della Confraternita di San Domenico, vicino a Santa Maria Novella. Fu anche Governatore della «Cicilia» di Fiesole e come tale risulta essere destinatario di una lettera di Niccolò Martelli del 7 aprile 1546 (il Davanzati, ne era quell'anno governatore per la terza volta). La lettera non solo offre uno scorcio sull'assetto della «Cicilia», ma soprattutto chiarisce la questione relativa al

²⁰² A. Chiostrini Mannini, *I Davanzati, mercanti, banchieri, mecenati*, Firenze, Centro Di, 1989.

«Fiandrone» che appare al verso 20 del sonetto bronziniano. Come nella migliore tradizione fiorentina, anche il Davanzati aveva un soprannome: Fiandrone, appunto.

Quel che mi sembra ancor più interessante è quanto vien detto di Alessandro Davanzati in una lettera del pittore e merciaio Miglior Visino, datata Firenze, *alli X di maggio 1544* indirizzata a Giovanbattista della Fonte, (Firenze, Archivio Pucci, Fondo della Rena, 188):

«[...] Luchone²⁰³ seguita la dama e 'l Fiandrone gli duol la stiena per essere troppo usato colla Tonina»

Informazione, questa, che può forse suscitare almeno qualche dubbio in merito al fatto che il Davanzati avesse piacere nel

²⁰³ Ossia Luca Martini (18 febr. 1507-9 genn. 1561). Uomo di fiducia di Cosimo I che seppe imporre il proprio disegno politico sulla rivale Pisa. Membro di accademie letterarie alla corte di Cosimo I de' Medici a Firenze ed a Pisa, fu mecenate delle arti. Ingegnere di professione, fu consulente di Cosimo per gran parte della sua carriera. Come detto, fu umido. Nel 1550 fu nominato Provveditore dell'Ufficio delle Galee e dell'Ufficio dei Fiumi e Fossi di Pisa, realizzando opere di ingegneria per il prosciugamento delle paludi infestate dalla malaria intorno a Pisa. Si distinse nella poesia burlesca e fu amico di numerosi letterati, tra i quali Annibal Caro. È citato nella Vita di Benvenuto Cellini.

concludere un contratto di natura sodomitica con il Bronzino. Inoltre, Alessandro Davanzati compare anche nel *Vespro* di Bartolomeo Tasio. Roberto Leporatti, editore del *Vespro*,²⁰⁴ ipotizza che il soprannome Fiandrone significhi «spaccone», dalle millanterie dei soldati che rientravano dalla Guerra dei Trent'anni, vantandosi di grandi prodezze, mentre in realtà erano fuggiti come disertori.²⁰⁵

L'ipotesi, per quanto interessante, è da scartare per motivi cronologici, dato che la cosiddetta Guerra dei Trent'anni fu una serie di conflitti armati che dilaniarono l'Europa dal 1618 al 1648. Prima di allora, il *fiandrone*, come *flandrina/frandina/ferandina/ferrandina*, indicava un tessuto di seta con trama di lana. Non è improbabile quindi che il soprannome alludesse ai panni indossati dal Davanzati e si potrebbe ipotizzare che il *Ritratto di uomo*, interamente vestito di flandrina, conservato al Museo del Prado e attribuito, non univocamente, al Bronzino ritragga questo personaggio. Per tornare al sonetto e alle osservazioni dell'editrice, andrà ricordato come i conti con quelli che vengono definiti *vari numeri*, tornino esattamente, per un totale di 102 lire. Infatti,

²⁰⁴ Cfr. *Il «Vespro» di Bartolomeo Tasio. Dialogo su un'ignota commedia cinquecentesca intitolata «Il Negromante de' Negromanti»*. Introduzione, edizione e commento, in *Per leggere*, 8 (2005), pp. 111-171.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 152.

un ducato valeva sette lire di Firenze, lo scudo fiorentino equivaleva a un ducato. Dunque: 10 (scudi) per 7 (a sette lire per ducato) = 70 lire, più 32 lire date a Mon'Antonia = 102 lire (ossia 14 ducati circa).

In merito a un'altra presunta “parola-chiave”, ossia «terreno», che appare al verso 8, va infine notato come il termine compaia, ad esempio, anche nella *Vita* del Cellini, in quanto sinonimo di «prima stanza della casa», posta al pian terreno.

Le rime burlesche

I Romori

Come già accennato nel capitolo relativo alla biografia bronziniana, al capitolo dei *Romori* non è toccata migliore sorte esegetica. Trascrivo di seguito il testo completo, tratto dal codice Magliabechiano VII 115 e dedicato dal Bronzino all'amico Luca Martini, indicando in nota alcune brevi osservazioni.

Poi che l'infermità vostra e la mia²⁰⁶
n'impedisce il vedersi e 'l ragionare,
la penna in vece d'occhi e lingua sia.
Ogni mattina il nostro singulare
maestro mi dà nuove, o Luca mio,
come la fate o la sete per fare
e mi raccende la speme e 'l desio

5

²⁰⁶ L'indicazione riguardo alla malattia del Martini e a quella del poeta stesso permette di datare il componimento: il Martini si ammalò di malaria e morì il 9 gennaio del 1561 (si faccia attenzione, nell'analisi dei documenti, allo scarto di tre mesi nel calendario secondo lo *Stile dell'Incarnazione* al modo fiorentino, che posticipa la data della natività, iniziando dal 25 marzo). Il v. 23 lascia intendere che si è nell'estate del 1561 (stile fiorentino).

di rivedervi e già mi pare udirvi
 picchiarmi l'uscio e dir “Apri; i' son io”
 Intendo ancor come, perché dormirvi 10
 possiate più quieto, ha fatto il Tasso²⁰⁷
 in camera una fonte comparirvi,
 che da certi zampilli, or alto, or basso,
 spruzzar fa l'acqua in sì soave pioggia,
 ch'ogn'affannato cor n'arebbe spasso. 15
 La vostra cameretta in su la loggia²⁰⁸
 terrena, sana e fresca, un gran contento
 mi porge, quand'io penso chi v'alloggia;
 tanto ch'e' non vi manca, a quel ch'io sento,
 se non la sanità, ch'al Signor piaccia 20
 rendervi tosto e trarvi di tormento.
 Ma io sto in una stanza di tre braccia,²⁰⁹

²⁰⁷ Giovanni Battista del Tasso (Firenze, 1500 circa – 8 maggio 1555) architetto e scultore, e in particolare intagliatore, lavorò alla Loggia del Mercato Nuovo dal 1546. Fu anche membro dell'Accademia degli Umidi, come il bronzino e lo stesso Luca Martini, come vedremo tra breve.

²⁰⁸ Il Martini abitava in un grande appartamento sulla Loggia del Mercato Nuovo.

²⁰⁹ Il Bronzino abitava, insieme alla famiglia Allori, in corso degli Adimari. Il 14 luglio 1554 l'amico fraterno Cristofano Allori, detto Tofano spadaio, morì e Agnolo divenne protettore della famiglia Allori, presso la quale andò ad abitare nella casa vicino al

sottile e gnuda e questo sol liono
 la scalda, anzi arde, acciò con lei mi sfaccia.
 Intorno, intorno ho quasi un bastione 25
 di case, in tal maniera situate,
 che di maggior ardor mi son cagione.
 In vicinanza ho le più sciagurate
 arti del mondo: non voglion far fiato
 s'elle non son percosse e bastonate. 30
 E perché me intendiate, i' ho dal lato
 sinistro la cucina del Cappello,
 cioè d'uno spezial così chiamato,
 ch'ogni mattina a nov'ore, in su quello
 che, stanco dall'ardore e dall'affanno, 35
 mi godarei con pace un sonnerello,
 ei pesta e trita; io non so che malanno
 ei si tempesti, che sei quarti d'ora
 ogni mattina mi fa questo danno.
 Passato questo tempo, chi lavora 40
 vien'a bottega, e fra gl'altri l'Aglietto
 (e pur a ripensarvi m'addolora),
 ch'ha tolto a far che nel mondo un aghetto,
 né una stringa, resti senza punta

Duomo, nel corso degli Adimari, dove trascorse il resto della sua
 vita.

e picchia tutto dì senza rispetto. 45
 Da la man destra una ribalda giunta,
 o più presto derrata principale,
 a questa nostra casa abbiám congiunta.
 Ei ci tornò in malora un animale,
 che non si stende più là con l'ingegno, 50
 ch'a far di cuoio o spalliera o guanciaie;
 e tutto dì, con un certo suo legno,
 tempella in sur un ferro, né già mai
 d'un minimo riposo si fa degno.
 Al dirimpetto ho certi calzolai, 55
 che canton sempre, come s'è di dire
 diletto né piacer non ebbi mai.
 E s'e' non fanno romore a cucire
 e' batton quel bussetto tanto spesso,
 ch'e' si può quasi a ogn'otta sentire. 60
 Abbiamo anco un coiaio presso presso,
 ch'ha fatto quasi tanto ch'e' ci aggrada,
 pe' suoi corrotti puzzi, quel del cesso;
 ma non è mia intenzion che la man vada
 scrivendo altro, per or, che di tempesta 65
 e di romor, per men tenervi a bada;
 costui non manca di tormi la testa
 come quest'altri e fa un suo rinvolto
 d'una pelle bagnata e vien con questa

fuori e, senza posarsi o poco o molto, 70
 la sbatte e picchia in terra o sur un desco
 e buona parte m'ha del cervel tolto.
 S'io volessi contarvi starei fresco
 il romor de' fanciulli, onde talvolta,
 per dolermene, ad altri e a me rincresco. 75
 Questi di casa a farmi dar la volta
 sarienno assai, ma di fuor ce ne viene,
 acciò ch'e' me n'abbondi copia molta.
 Io non ho que' lor giuochi a mente bene,
 ma io so ben ch'e' si combatte e grida 80
 in tutti quanti e ne porto le pene.
 Venuta l'ora poi che par ch'occida
 il chiaro giorno e che la leggier cena
 ho presa, par che 'l cuor mi si divida.
 Cresce allora il dolor, cresce la pena 85
 non pur pel mal, ma pe' folli romori
 di che questa città, qua oltre, è piena.
 Noi siam qua presso ai Marmi,²¹⁰ dove fuori
 si stan la maggior parte di que' tali
 che serbano il dormir dopo gl'albori. 90
 Di qui l'urla e i romor si senton quali

²¹⁰ Si veda la nota precedente. Com'è noto, i Marmi sono sinonimo del Duomo di Firenze.

serien troppi in inferno e cantar forte
 canzone da disdirsi ai manovali.
 Oh, che fastidio grande ! O Dio, che morte
 prova un povero infermo che gli sente ! 95
 e non gli val serrar finestre o porte !
 L'usanza è vecchia, io non dico niente,
 per esser da persone frequentata,
 ch'han perfetto giudizio e sana mente.
 Ma s'ella mi paresse sciagurata ? 100
 Or ch'io sono ammalato anco mi spiace
 la carne e 'l vin, ch'è cosa sì lodata !
 Forse tre braccia e mezzo a presso giace
 il letto, ov'io mi stendo, a la cucina
 di casa e, questo so, che n'è capace; 105
 noi abbiamo una serva cervellina,
 che per parer pulita oltre al bisogno,
 rigoverna la sera e la mattina.
 E perch'io non facessi qualche sogno
 pauroso, a dormir così in sul pasto, 110
 cerca tenermi desto e fa 'l bisogno.
 Io non son prima a letto, ch'un contrasto
 sento di piatti, tegami e scodelle,
 che m'ha per più d'un'ora il sonno guasto.
 Abbiamo un paio di secchie nuove e belle, 115
 ma mal d'accordo e spesso, nel trovarsi

si dan percosse, che 'ntronan le stelle.
 Ed ho sentito dir ch'e' debbe farsi
 tosto bucato, ond'io posso pensare
 ch'e' s'ha a mettere im molle ed ha a lavarsi. 120
 I' so ch'e' s'ha a sentir l'amiche urtare
 e mi dà gran fastidio anche sapere
 ch'e' ci ha a venir delle donne a lavare,
 ch'oltre a lo smisurato dispiacere
 ch'io arò nel sentir picchiar que' panni, 125
 voi sapete il ciarlar di quelle fiere!
 Le sono stracche dal mondo e dagli anni
 e han fra lor certi ragionamenti
 da dare a un mio par di molti affanni.
 Io non vi potrei dir quanti tormenti 130
 mi danno i cani e 'n questa vicinanza
 se n'accozza ogni sera più di venti.
 Anco le gatte — o che leggiadra usanza
 trovò natura! — arrabiando la notte,
 fanno tanto romor, ch'e' me n'avanza. 135
 Sopra certe torracce e mura rotte
 qui presso, ho gufi, civette, assinoli,
 bestie, mi penso, dal diavol condotte.
 Stannoci a casa e hannoci i figliuoli;
 chi fa “chiù chiù”, chi russa e chi cinguetta 140
 ed io mi sto sommerso in tanti duoli.

Così, punto per punto, m'è interdetta
 ogni quiete, anzi ho tanti dispetti,
 ch'e' sarà facil ch'e' mi dien la stretta.
 Ma, raccozzando i tormenti, che letti 145
 avete, e mille cose altre più strane,
 sarian quasi piacer, quasi dilette,
 posti a comparazion delle campane,
 ch'a scrivere o pensar del nome pure,
 nel corpo appena l'anima rimane. 150
 Io n'ho cose da dir tante e sì scure,
 che noi faremmo una capitolessa,
 s'io l'aggiugnessi a quest'altre sciagure.
 O noioso tormento, o briga espressa
 del cervel de' mortali, odiosa al cielo 155
 ed alla terra e nimica a te stessa !
 I' ho sì grande sdegno, io non lo celo,
 con quel che le trovò, le fa, le suona,
 ch'io me lo mangerei crud' e col pelo.
 Ma perché intanto un gran vespro m'intruona 1 60
 il capo e, s'io lo sento, Iddio ve 'l dica,
 onde la destra la penna abbandona,
 assai mi sia per or questa fatica:
 un'altra volta e con più salda mano

vi scriverò di così gran nimica.²¹¹

165

Attendete a tornar gagliardo e sano,
ed io m'ingegnerò di guarir tosto,
acciò ch'in qualche luogo ce n'andiano
da le campane e da' romor discosto.

Il Bronzino descrive dunque ironicamente la propria condizione di ammalato, infastidito da mille rumori molto più dell'amico, malato anch'egli, ma che ha i suoi appartamenti sulla loggia di Mercato Nuovo; nella chiusa, spera di guarire presto e augura al Martini di ritrovare la salute, per poter tornare a incontrarsi, lontano da rumori molesti. Questa ironica conclusione ha dato adito a ulteriori fantasie esegetiche. L'editrice delle rime del Bronzino nota infatti:

«I rumori stanno a rappresentare, nel linguaggio burlesco, un animoso rapporto sessuale contro natura. Luca Martini, secondo questa interpretazione, è affetto da mancanza di soddisfazioni sessuali (v. 20). Alla conclusione il poeta, dedito alle pratiche sodomitiche (v. 101), invita l'amico a tornare atto a tali rapporti; egli, il Bronzino, si terrà lontano dalle donne e dai rapporti naturali».²¹²

²¹¹ In effetti, il Bronzino scrisse poi un capitolo sulle *Campane*.

²¹² *Rime in burla*, cit. p. 402.

Eppure al v. 20 mi pare che il Bronzino stia semplicemente alludendo alla malattia (del tutto reale) del Martini e gli stia augurando che il Signore Iddio gli renda presto la salute:

tanto ch'e' non vi manca, a quel ch'io sento,
se non la sanità, ch'al Signor piaccia 20
rendervi tosto e trarvi di tormento.

Essendo ammalato, tra l'altro, non di semplici febbri, ma di febbri malariche, sottolinea come egli stesso non riesca né a mangiare carne, né a bere vino:

Or ch'io sono ammalato anco mi spiace 101
La carne e'l vin, ch'è cosa sì lodata!

Pensare qui ad un'allusione a pratiche sodomitiche mi pare davvero voler forzare inutilmente l'interpretazione.

Il codice Vitt.Em.9, della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma

Interessante segnalare, in questo contesto, il mio ritrovamento del codice Vitt.Em.9, presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Il manoscritto è latore alle cc. 71r-74v di una copia coeva

del *Capitolo de' Romori*. La presenza del testo bronziniano nel codice oggi a Roma si rivela indicativa della fortuna di cui godettero gli scritti faceti del Bronzino, quando il pittore era ancora in vita. Le carte 71r-74v contenenti il capitolo costituiscono un binione a sé stante, per la trascrizione del quale abbiamo il *terminus ante quem* del 1555, data in cui il testo venne pubblicato per la prima volta, incluso nel *Secondo libro dell'Opere burlesche di M. Francesco Berni*,²¹³ per la composizione del testo, invece, è possibile fissare un *terminus ante quem* sicuro nel 1545, poiché scritto anteriormente a quello *Contro le Campane*, la cui datazione può essere posta appunto in quell'anno, in base ad una lettera inviata a Pier Francesco Ricci, maggiordomo di Cosimo de' Medici, datata 9 agosto 1545, in cui il Bronzino scriveva: «Circa le *Campane* vi confesso che m'hanno non manco infastidito scrivendone, che costì non facessino tanto che non so quel che mi farò di loro, pure me le sono levate dinanzi».

La rilevazione delle filigrane nei fogli che ci interessano risulta piuttosto complessa sia per via del formato del volume

²¹³ Titolo completo: *Secondo libro delle opere burlesche di M. Francesco Berni, del Molza, di M. Bino, di M. Lodovico Martelli. Di Mattio Francesi, dell'Aretino, Et di diversi Autori. Nuovamente posto in Luce, Et con diligenza stampato, in Fiorenza Appresso li Heredi di Bernardo Giunti*, MDLV, cc. 137v-159v, e nuovamente stampato a Venezia nel 1566 per Domenico Giglio.

(all'incirca di mm 210x145), sia per la cucitura in fase di restauro, stretta al punto da concedere poco spazio ad indagini di questo tipo.

Ad una prima analisi, è risultata nel margine interno di c. 71 una stella a sei punte,²¹⁴ sebbene nella corrispondente c. 74 non sia chiara la presenza di una base o di un altro elemento congiunto. La misura tra i filoni è di mm 56 ca.

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

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

²¹⁴ Vagamente somigliante ai tipi Briquet 6027, 6030, oppure a Piccard 41557.

dopo che Bronzino ebbe completato le parti non finite dal maestro).

La mia ipotesi è che siamo in presenza di una copia del capitolo fatta approntare dallo stesso Bronzino, prima del 1555, inviata forse al Grazzini, a cui mi pare il codice appartenne, vista l'autografia grazziniana di alcune carte, forse allo stesso destinatario, Luca Martini.

Il criptico *Piato* nel contesto di *Gigantee* e *Nanee*

Siamo in pieno Carnevale del 1546 (stile fiorentino), Benedetto Varchi scrive per l'occasione il *Canto de' mostri innamorati*, in cui evoca un combattimento tra nani e giganti; è un testo che darà avvio a una serie di opere burlesche che avranno come soggetto le battaglie tra accademici, raffigurati come nani (i membri dell'Accademia Fiorentina) e come Giganti (gli Umidi); sempre per il Carnevale il Lasca compone la *Guerra de' Mostri* (in cui allude a una nuova genia di mostri, che avrebbe vinto sia sui Giganti sia sui nani, annunciando così la nascita di quella che sarà l'Accademia della Crusca), e la *Scusazione de' Nani*, in aprile Girolamo Amelonghi compone *La Gigantea*, il mese successivo Michelangelo Serafini scrive *La Nanea*, i cui protagonisti sono quaranta nani dai nomi ridicoli, dietro ai quali si celano vari accademici, così come nella *Gigantea*.²¹⁵

In questo poema eroicomico vediamo giganti quali Galigastro (dietro cui si nasconde lo stesso Amelonghi, detto appunto Galigastro da Varlecchio), Magrocco (ossia il Tribolo), l'Etrusco (Alfonso de' Pazzi), il traditore Demogorgone (ossia

²¹⁵ *La Gigantea e la Nanea insieme con la Guerra de' mostri e le Stanze del poeta Sciarra* [Pietro Strozzi], Leida, Van der Bet, ma in realtà Firenze, Giovanni Betti, 1823 e il già citato G. Nanerie del *Rinascimento*.

l'infido Giambullari), Balestraccio «vecchio e più di senno» (lo Stradino, noto anche con questo soprannome: *Giovan Mazzuoli, o lo Stradin da Strata / il Crocchia, Balestraccio, o 'l Consagrata*)²¹⁶ muovere guerra contro gli dei del cielo e uscirne vincitori.

«Perché proprio i Giganti come travestimento degli Umidi? Perché [...] lo Stradino, in linea con il gusto dell'epoca, stava riscoprendo una morbosa attenzione per il deforme e il bizzarro. [...] Dietro il travestimento dei nani andranno scorti gli Aramei e i loro amici, ormai padroni incontrastati dell'Accademia. Anche la scelta dei piccoli esseri protagonisti del poema era motivata da ragioni concrete e oltremodo parodiche. In prima luogo il lemma stesso “nano” era profondamente allusivo alla situazione coeva, perché, secondo l'autorevole parere del Giambullari, aveva origine dall'arameo»²¹⁷

Quattordici anni più tardi, il Bronzino riprenderà l'intera questione, nel poemetto intitolato *Il Piato*, la cui interpretazione, purtroppo, non è sfuggita alla deformante lettura in chiave omosessuale tanto di F. Petrucci Nardelli, quanto del Mutini e, più di recente, di Liala Morini.

²¹⁶ Cfr. *Stradino e Cavalier Nano* del Grazzini, v. 48-sgg., in *Nanerie del Rinascimento*, cit., p. 69.

²¹⁷ *Nanerie del Rinascimento*, cit. pp. 152-53.

S'è testé accennato alla malattia, nel 1561, tanto del Bronzino, quanto di Luca Martini.

Come avremo modo di vedere tra breve, al contrario del Bronzino, le cui febbri malariche durarono due mesi (sino all'autunno del 1561) Luca Marini non si riebbe mai. Lo si deduce dall'*incipit* del *Piato*:

Amico, e maggior mio, molto mi duole
non v'aver visto è tanto, ma sappiate
ch'altrettanto è ch'io non ho visto il sole.
Cagion di certe febbri che durate
mi son duo mesi in una tomba fitto, 5
a uscio chiuso e finestre serrate.
Ma com'io abbia punto di risquitto
e le gambe mi possin, verrò via
a visitarvi fra 'l popolo afflitto;
e voglia Dio che questo tosto sia, 10
ma ben arei più caro di trovarvi
a casa vostra, in piazza o per la via.
Intanto mi par ben di salutarvi,
poi ch'io lo posso far con questa carta
e la dotta e cortese man bacciarvi, 15
la quale, in prima che da me si parta,
credo dipigner da tutte le bande,
se la Musa, che giuoca, non la scarta.

Sebbene F. Petrucci Nardelli ritenga, sulla base del v. 9, che il componimento sia dedicato a Vincenzo Maria Borghini, nominato dal Duca Cosimo "spedalingo" presso l'Ospedale degli Innocenti nel 1552, mi pare che tanto il contenuto del poemetto, quanto i versi iniziali, lascino supporre che, ancora una volta, il destinatario sia Luca Martini, amico di vecchia data del Bronzino. Il poeta è ormai guarito dalle febbri malariche cui alludeva nel capitolo dei *Romori* e proprio il verso 9 (da cui risulta evidente che, invece, l'amico si trova ormai in ospedale e non più a casa, insieme ad altri richiami interni di cui ci occuperemo di seguito) permette una datazione del poemetto tra l'autunno e il gennaio 1561 (stile fiorentino): *terminus ante quem* è la data di morte del Martini, il 9 gennaio 1561, ricordando che l'anno aveva inizio a Firenze il 25 marzo (venendo così posticipato di tre mesi rispetto al nostro calendario).

Nel *Piato*, il Bronzino descrive un viaggio sognato, dunque immaginario e simbolico, attraverso il corpo di un Gigante. Sua guida è una donna velata, di cui il poeta solo al termine del capitolo conoscerà l'identità, sebbene non la riveli al lettore (ma che risulta abbastanza agevole identificare con la Verità, figlia del Tempo).²¹⁸ Già la scelta del titolo del poemetto è indicativa: il termine si riferisce ad una contesa giudiziaria, ma

²¹⁸ Come risulta dai vv. 205-214 del quinto capitolo del poemetto.

col significato più generico di "litigio", "baruffa", ricorre in *Inferno* XXX, 147, riferito all'alterco sorto tra Sinone e Maestro Adamo: *E fa ragion ch'io ti sia sempre allato, / se più avvien che fortuna t'accoglia / dove sien genti in simigliante piato.*

Sebbene i critici, troppo presi da interpretazioni sodomitiche, non lo abbiano notato, proprio da questi versi danteschi prende avvio il poemetto bronziniano: l'allusione alla decima bolgia dell'*Inferno*, nella quale sono puniti i falsari, e in particolar modo i *falsatori di parole* non è casuale.

Dopo la dedica all'*Amico e maggior mio*, Bronzino inizia il racconto della propria avventura:

Nell'ora che son cotte le vivande
(*Piato*, I, 19)

Una simile indicazione temporale si ha anche all'inizio del secondo capitolo.

Nell'ora che dal bue le rape morse
erano e ragumate [...]
(*Piato*, II, 7-8)

Indicazioni che paiono richiamare proprio quella su cui si apre il XXX canto dell'*Inferno*:

Nel tempo che Iunone era crucciata

Ad un altro passo dello stesso canto XXX si ispirano alcuni
incipit degli otto capitoli che compongono il *Piato*:

Qual è colui che suo dannaggio sogna,
che sognando desidera sognare,
sì che quel ch'è, come non fosse, agogna...
(*Inferno*, XXX, 138-140)

Non prima fui disteso per dormire,
che nel sogno sognato feci un sogno
(*Piato*, II, 1-2)

Così nel sonno naturale e vero,
dal sogno del sognato sonno sciolto
esser mi parve, che fu tanto fiero
(*Piato*, III, 1-3)

Ecco di nuovo a ridormir dormendo
ed a parermi risognar sognando
e quel ch'io vidi a raccontar temendo
del perché e del come e dove e quando;
pur or v'ho detto ch'io m'addormentai,
nella mia scorta al tutto riposando.

(*Piato*, VI, 1-6)

Ma si noti anche un'allusione diretta alla *Nanea*:

«[3] io m'harei hauto a rincorare col dire a me stesso: - io sogno - mi sentivo sbigottire maggiormente nel dirmi: - al men sognass'io. [...]

[5] Onde venutone pietoso, sognando, sognando, detti fine al suo volere, et quiete alla mia amarissima pena [...] mi destai, rendendo grafie nel ritrovarmi intero et saldo, a chi fu cagione che il mio sonno si rompessi».

La visione del Gigante nel *Piato* evoca quella dei giganti nel XXXI dell'*Inferno*, al punto che il Bronzino, ad accentuare il rimando, nel capitolo VII riprende le rime *balestro/maestro*:

Aveva, dico, dal sinistro lato
questi una sega, una pialla, un *balestro*,
una scure, una scala ed un pennato,
una trappola quadra, ov'il *maestro*
fatto avea stanze a finestre ferrate,
di sopra aperta, a guisa di canestro.
(*Piato*, VII, 7-12)

Facemmo adunque più lungo viaggio,

vòliti a sinistra; e al trar d'un *balestro*,
trovammo l'altro assai più fero e maggio. 84
A cigner lui qual che fosse l' *maestro*,
non so io dir, ma el tenea soccinto
dinanzi l'altro e dietro il braccio destro [...]
(*Inferno*, XXXI, 82-87)

Se Dante, in questi versi, sta descrivendo il gigante Fialte (protagonista, insieme ai suoi fratelli della lotta contro gli dei in quella che è la Gigantomachia), che «superbo volle esser esperto/di sua potenza contra l' sommo Giove» (*Inferno*, XXXI, 91-92), il Bronzino descrive il proprio Colosso, definito Arcigrandon (*Piato*, VI, 26) o *inperador romano* (ivi, 131). Questo particolare segnale non può essere casuale da parte di uno dei protagonisti di Gigantee e Nanee.

Ma torniamo alla rissa iniziale con cui si apre il *Piato* e che richiama, appunto, quella (anche fisica) tra Sinone e Maestro Adamo, notando, però, come Gigantee e Nanee rimandino tutte a uno scontro tra nani e giganti, conclusosi, inizialmente, con la vittoria di questi ultimi. Si legga a tal proposito una lettera del Martelli allo Stradino in cui si allude tanto ai *Mostri Innamorati* del Varchi, quanto al voltafaccia dello Stradino verso gli Umidi (e, molto interessante per l'identificazione del

cieco nel *Piato*, al costume del Mazzuoli di andare in giro con una mazza ferrata):

«[...] perché non vi bastando esser di qualcuno, date martello a ognuno et massimo agli Umidi vostri, i quali furono pure fondatori della Accademia Humida, et che in casa vostra con una bella udienza onoravano et esaltavano gli anni antichi della virtù che avete; et qualcuno d'essi, con giusta cagione, ha detto: Lo Stradino è pien d' amore, ma e si volge dove è il favore: pure in qualunque modo e' si sia, io ho sempre tenuto memoria di voi, perch' io veggio che la grazia de Dio piove sopra della vostra onorata vecchiezza: in prima sete d'una robusta et gagliarda complessione et nello stato vostro vi godete questa vita presente con opere pie da perpetuarsi ancora nella futura; et sete tanto amato da ognuno che non sapete disdire a nessuno; et vi giuro, Padre Stradino, per quelli inchiostri ch' io averia bisogno di barattare a denari, che se l'altro giorno voi non eravate ai *Monstri Innammorati*, e' cavavon di mano altrui le sassate, ma non vedevate voi come apparavate bello in campo, rispetto agli altri storpiati straccioni? Il cappuccio di scarlatto [...] la corazzina di raso chermisi, punteggiata d'oro con le falde del medesimo, vi vestiva per eccellenza; il bastone,

col pugno chiuso d' ottone in cambio di mazza ferrata, reggendolo in su la coscia, accompagnava bene tale abito»²¹⁹

In sogno, il Bronzino vede uomini «togati e 'n berretta alla civile»²²⁰ che fingono di litigare, ma in realtà picchiano chiunque si avvicini loro e che (*Piato*, II, v. 20) «traean sassi» e (vv. 34-sgg.) «*Mentr'io sto come chi altri guata / e sé non vede, nella gamba manca / toccai d'un sasso una buona stincata*».

Colpito, il protagonista è soccorso da uno che lo riconosce e, facendo leva proprio sulla fiducia che il poeta ha per lui, lo deruba di tutto il suo denaro, lasciandolo in un luogo umido, a prender acqua. Anche nel XXX incontriamo il tema dell'acqua (vv. 62-72) e l'insistenza del Bronzino si giustifica pienamente se pensiamo che egli fu un ex Umido. Eccoci infatti al cuore del tema del *Piato*: più indizi lasciano supporre che il Bronzino stia descrivendo, in forma allegorica, le dispute che animarono l'Accademia Fiorentina. Gli uomini togati che egli inizialmente riconosce, altri non sono che i vari accademici, che fingono di

²¹⁹ Niccolò Martelli, *Lettere*, cit., pp. 116-7.

²²⁰ Per questo accessorio d'abbigliamento, indossato a Firenze da nobili e ricchi, cfr. B. Varchi, *Storia fiorentina*, Volume 3, Milano, Classici Italiani, 1803, p. 119: «berretta in capo leggerissimamente soppannata con una piega dietro che si lascia cadere giù in guisa che cuopre la collottola, e si chiama berretta alla civile».

litigare e finiscono col colpire chi è diverso da loro: ossia proprio il Bronzino che, per non aver mai tenuto pubbliche letture, in quanto pittore e non letterato, era stato espulso dalla riformata Accademia, nel 1547, insieme ad altri artisti, come il Tasso, il Tribolo, il Cellini, Miglior Visino, ma anche ad ex Umidi quali il Martelli, il Martini, il Grazzini, il Lenzi.

Con questo testo, pare che Bronzino si stia prendendo la propria rivincita: dimostra di conoscere bene, da accademico qual era stato, tanto Dante quanto Boccaccio e così, nel primo capitolo, narra di come fosse caduto in un sonno profondo:

che la polvere presa di Ferondo 38
aver credea, si cenava ier sera.

Se non che, come destò all'altro mondo 40
esser pareva a llui, sognando in questo
credevo al certo ed al perché rispondo:
perch'io conobbi molti a cui il protesto
non avea fatto ancor la morte e tratti
di questa vigna in uva o in agresto; 45

non già ch'io voglia o per nomi o per atti
far conoscer alcun di questi tali,
che forse si terrien mal soddisfatti.
Ma, quanto l'occhio mi potea trar d'ali,
mi vidi intorno intorno una campagna, 50
che di finir non aveva segnali;

e d'ogni parte vidi tanto magna
 turba, ch'io non pensai che tanta in terra
 ne fusse, non ch'in Francia o nella Magna.
 E quasi tutti l'un con l'altro in guerra 55
 pareano ed in contesa e spesso spesso
 l'un si levava e l'altro cadea in terra.
 E, se ben qualche volta s'era messo
 alcun per dispartirli, invano oprava;
 né credo lo patisse il luogo stesso, 60
 perch'io, ch'a tanto spettacolo, stava
 tutto pien di stupore e di pietade,
 che tante liti e sì gravi mirava,
 o fusse a forza o, come spesso accade,
 a caso fui tra quella gente spinto, 65
 nimica d'amicizia e caritate.
 Quivi da certi conosciuto e cinto
 subito fui, che di calci e di pugna
 mi fecion tutto livido e dipinto.
 Ond'io mi volsi co' morsi e con l'ugna, 70
 poi ch'io fui ben calpesto e ch'io m'avvidi
 aver bisogno di biacca e di sugna.
 Più volte intorno mi volsi e sussidi
 chiedeva a' miei frangenti, quando voce
 sentii che disse: “Io vo' ch'in me ti fidi”. 75
 A questo suon mi volsi e feci croce

d'ambe le braccia e gl'occhi, ancor ch'enfiati,
 alzai, ciascun com'una grossa noce.
 Ma poi ch'io riconobbi agl'usitati
 segni che d'una donna era l'offerta 80
 d'assicurarmi da quei malcreati.

Capitolo secondo

[...]
 mentre io sognava di sognare, in mali 10
 nuovi rientro e parvemi una turba
 d'uomin fra lor molto irati e bestiali,
 né pareva' di nazioni plebea o furba,
 ma togati e 'n berretta alla civile,
 com'uom ch'agl'onor pubblici s'inurba; 15
 con vista irata ed al fuoco simile
 gl'occhi di fiamma e le nare gonfiate
 e i denti con le labbra, esca e fucile;
 né pur vituperose e scostumate
 parole si dicien, ma traean sassi, 20
 pugnali, coltelli e forbici appuntate.
 E, come da' men saggi spesso fassi,
 era corso a vederli molta gente,
 fra la quale anch'io, stolto, mossi i passi.
 Ficcami innanzi e, quand'io posi mente, 25

m'accorsi che fra lor, per trarsi, mai
 non si ferieno o percotien niente,
 ma che i lor colpi toccavano assai
 di color che gli stavano a vedere
 e stranamente mi maravigliai, 30
 ch'io vedea gl'occhi in un luogo tenere
 e' colpi andar 'n un altro e la brigata,
 che gli toccava, non se n'avvedere.
 Mentre ch'io sto come chi altri guata
 e sé non vede, nella gamba manca 35
 toccai d'un sasso una buona stincata
 e fu di sorte che col piede l'anca
 mi fei toccar, premendo con la mano
 il colpo, e zoppo cercar d'una panca.
 Quivi con occhi chiusi e muso strano 40
 e con quell'uu, che suole uscir del naso,
 succiai più uova ch'un abate sano.

Come anticipato, a questo punto della narrazione, il Bronzino, colpito, viene soccorso da uno che lo riconosce. Si faccia qui attenzione alle rime:

“Guarda, diss'io, quanto avete pensato! 67
 Mettete qua la mano e nella tasca
 guardate, ch'io ci ho aver più d'un ducato”.

Tutti gli tolse e “Perch'e' non ci nasca, 70
disse, a stare a contarli nuovo male,
i' andrò a comperar quel che m'accasca.
Tu potrai poi, volendo, allo speciale
vedere il libro” “Oh, s'io non mi fidassi
di voi, potrei ben dirmi un animale”, 75
risposi; ond'ei volando mosse i passi
e tutti gl'altri che m'eran d'intorno
parvero ir seco e che ciascun mi lassì.
Indarno l'aspettai tutto quel giorno 80

Si nota un'insistenza in questi versi delle rime in -asca (*tasca*, *nasca*, *accasca*) e l'allusione allo *speciale*. Il presunto amico, che riconosce il poeta e gli offre l'aiuto (in realtà derubandolo e lasciandolo pesto e malconcio, all'umido) è descritto poco più avanti come un «sì grazioso cittadino», che «m'avea la tasca sì ben ripulita» (vv. 91-92). Tutti *senhals* che non possono non richiamare alla memoria Antonfrancesco Grazzini, speciale, detto il Lasca, che tanta parte ebbe nell'Accademia degli Umidi e che, una volta espulso da quella Fiorentina, non esitò a scagliarsi contro tutti gli ex compagni di *tornatelle*, Bronzino incluso, nelle sue *Rime burlesche*.²²¹

²²¹ Cfr. *Le Rime burlesche edite e inedite di Antonfrancesco Grazzini, detto Il Lasca*, a c. di C. Verzone, Firenze, Sansoni,

Ma il Lasca non è il solo accademico che il Bronzino incontra nel *Piato*:

Stando dubioso, or di morte, or di vita,
vidi verso di me venire un lume 95
per un chiassuol, che non ha riuscita.
Correa la strada che pareva un fiume,
ma era cupa e 'l rigagnolo stretto,
com'io vedevo a quel po' del barlume,
ch'io, giudicando ciò ch'avvenne, aspetto 100
fin che quel che 'l portava e dal mio lato
venir gli convenia, lo saltò netto.
E fu quel suo saltar cotanto a llato
a me, ch'e' si riscosse per paura,
se non che tosto l'ebbi assicurato. 105

Il *lume* soccorre il poeta ferito, andando a prendere una canna di cui possa servirsi come bastone.

Risaltò l'acqua e none stette quanto 130
dura un credo a tornar, ch'ell'era appunto
dove i pegni si vendano all'incanto.

1882; per lo sfogo contro il Bronzino si veda in particolare il cap. XLIII, vv. 76 sgg.

L'indicazione del v. 132 è molto interessante, il bastone di canna che viene dato al poeta, si trovava «dove i pegni si vendano all'incanto», cioè al banco dei Pegni, ex palazzo della famiglia de' Pazzi, detto infatti, Presto de' Pazzi, che era situato, all'epoca, in piazzetta Santa Margherita nel Quartiere Santa Croce. La strada oggi collega via Dante Alighieri a via del Corso, incontrando lungo il tracciato la piazza dei Giuochi. La denominazione ricorda come qui fosse stato istituito nel 1495 un Presto o Monte di Pietà, occupando una casa di proprietà della famiglia de' Pazzi, passata, dopo la sommossa, a un ramo degli Strozzi e infine alla famiglia Quaratesi.²²² Ma non è l'indicazione dei possessori del palazzo che ci interessa, quanto il fatto che il bastone dato al Bronzino venga preso al banco dei pegni, il che non può non riportare la mente a quella serie di poesie pastorali in cui il Nostro è apostrofato come Crisero, a cui Pier della Stufa consegna un *ritorto baston*, posseduto già, a turno, da diversi altri "pastori", quali Tirsi, Tirinto, Damon.²²³ Il *lume*, qui, potrebbe dunque essere lo stesso Pier della Stufa (noto col nome pastorale di Alcone), ammesso presso l'Accademia Fiorentina l'8 gennaio 1545 e corrispondente di

²²² Cfr. A. Ademollo, *Marietta de' Ricci, ovvero Firenze al tempo dell'assedio*, Firenze, Stamperia granducale, 1841.

²²³ Per la questione, rimando all'introduzione della mia edizione dei *Salterelli*, cit., pp. 37sgg.

Laura Battiferri, di Annibal Caro e del Varchi, da non confondersi col canonico, suo figlio.

Questo aiutante accompagna per un tratto il Bronzino e poi gli dice:

“Tu ti potrai porre
qui, volto il canto, in su quel muricciuolo
per quella via dov' il Palio si corre”
(*Piato*, II, 163-65)

lasciandolo proprio in quella via Larga, dove si correva il Palio e soprattutto dove aveva sede l'Accademia Fiorentina.

Scura era l'aria e' rigagnoli grossi 175
e la pioggia importuna rinforzava
e i tetti d'asse eran dal vento scossi.
E 'ntanto io sento un che dietro m'andava,
percotendo una mazza con un ferro
su per le lastre e quasi che m'urtava, 180
ma tosto saldo e “Fratel, s'io non erro,
dissi, tu sei un cieco e s' tu mi vuoi
fare un piacer per sempre in cuor me 'l serro”.
“Cieco son, disse, e che volete voi?”
“Che tu mi meni presso a S. Giovanni, 185
risposi presto, e so che far lo puoi”.

“State voi, disse, in quell'androne?” “Oh, Gianni,
diss'io, che lo conobbi, o tu m'hai detta
all'uscio l'orazion quattordici anni.

Sopraggiunge dunque un cieco, che si fa strada con una mazza di ferro (si rilegga a tal proposito la lettera del Martelli allo Stradino); il poeta lo riconosce e infatti lo chiama per nome, Gianni (diminutivo di Giovanni) e gli ricorda come costui quattordici anni prima, gli avesse detto un'orazione all'uscio. Queste indicazioni sono fondamentali per riconoscere nel cieco Giovanni Mazzuoli, detto Padre Stradino, il Fondatore dell'Accademia degli Umidi, morto nel 1549.

L'indicazione temporale data dal Bronzino è molto chiara. Se, come penso, l'Amico, destinatario del poemetto, è Luca Martini e dunque (vedi *supra*§), il testo del Bronzino risale all'autunno del 1561 (stile fiorentino), sottraendo 14 anni, si arriva al fatidico agosto del 1547 (espresso sempre in stile fiorentino), data della cacciata di un gran numero di Umidi dall'Accademia Fiorentina. L'evento è ricordato dal Lasca, sempre nel *Lamento*:

Già quaranzette e mille cinquecento
correvon gli anni del nostro Signore,
quando d'agosto in mezzo all'acqua e 'l vento
restar gli Umidi asciutti e senza umore:

onde di doglia piena e di tormento 5
 l'Accademia, e di rabbia e di furore,
 tenendo in verso il ciel le luci fisse,
 così piangendo e sospirando disse:
 «Chi non ha 'l cor di ferro o di diamante,
 e l'anima di vipera o di drago; 10
 chi non è in tutto sfacciato e furfante,
 e di malfare e tradimenti vago,
 pien d'affanni e di duol si faccia avanti;
 e vedrà me, che di lagrime un lago
 verso dagli occhi, ed aspra compagnia 15
 tengo co' miei lamenti a Ghieremia.
 O Ghieremia, se tu fosti tradito,
 io son restata lacera e smembrata:
 se tu già fosti poeta gradito,
 anch'io già fui Accademia onorata: 20
 se tu rivolto in volgar sei fallito,
 io son peggio che morta e sotterrata;
 poi che pur m'hanno condotta in bordello,
 l'Etrusco, l'Arameo, l'Oscuro e 'l Gello.

L'Etrusco è, lo ricordiamo ancora una volta, Alfonso de' Pazzi, l'Arameo l'odiato Giambullari, l'Oscuro è il Varchi, il Gello è Giovanbattista Gelli.

L'orazione detta *all'uscio* dallo Stradino allude evidentemente alla cacciata di gran parte degli Umidi dall'Accademia Fiorentina e al fatto che lo Stradino, invece, dopo la riforma della sua Accademia, come ricorda lo stesso Lasca nel *Lamento dell'Accademia degli Umidi*,²²⁴ aveva tradito i suoi primi compagni:

Ben mi posso doler di Pandragone, 89
Cioè del vecchio mio padre Stradino,
Ch'è stato il primo a volgermi il groppone

Nel *Piato*, il locutore intraprende poi il viaggio nel corpo del Gigante ed ogni tappa è riconducibile alla sua esperienza poetica come accademico invischiato in questioni a lui estranee. Nel primo capitolo delle *Scuse*, il Bronzino aveva in parte affrontato, con quel garbo che gli è stato riconosciuto da molti suoi contemporanei, la questione dell'esclusione dall'Accademia:

Riprendami chi vuol, ch'a tutti cedo
per la mia parte in dir ch'io farei 'l meglio 335

²²⁴ *Le rime burlesche*, a c. di C. Verzone, Firenze, 1882, pp. 342-346. Si veda anche, Anton Francesco Grazzini, *Rime*, Biblioteca Italiana, Roma, 2003 (risorsa digitale in www.bibliotecaitaliana.it)

a non tentar quel che ben far non credo.
 Sta ben, tutto confesso, ma s'io veglio
 gran parte della notte e poco dormo
 e sol quel tempo alle mie rime scelgo,
 che debb'io fare allor? fabbrico e formo 340
 castelli in aria? e vengo a nnoia all'ozio
 e 'n peggio assai ch'uom morto mi trasformo?
 Sommi intorno le Muse e dicon: “Sozio,
 piglia la penna, ecco l'inchiostro e 'l foglio;
 sogni tu desto? or fa qualche negozio”. 345

Nel *Piato*, però, il Nostro decide di «entrare nel Gigante», secondo un'espressione fiorentina che valeva per il lat. *iracunde animum obfirmare*, e di riprendere in chiave allegorica e ironica l'intera questione, per concludere:

“Or fa, disse mia donna, che sii scaltro,
 sì che costor che stanno nel pantano
 tu non ti degni di mirar, non ch'altro. 240
 Scaccia ogn'affetto via, vile e villano;
 tien l'occhi al cielo e non curar ch'il fango
 ti sia conteso, sì nocivo e vano”.
 Guidommi infino a casa, ov'io rimango
 lieto, perch'ella sempre mi promise 245

d'esser con meco e pur nel partir piango.
 Prima il suo nome e degl'altri mi disse
 tutti, ch'or non accade ch'io vi dica,
 per non far tanto le cose prolisse.
 Alfin dopo sì lunga e gran fatica, 250
 mi svegliai daddover, ch'era alto il giorno,
 pur nel mio letto e non so che mi dica,
 ch'io veggo starmi i medici d'intorno
 con dir ch'il dormir più mi faria male,
 che molto travagliato mi trovorno 255
 da poi 'n qua, perch'io sappia non mi vale,
 che tutti i sogni, e più quei degl'infermi,
 son vani e da non farne capitale.
 Onde, s'avvien ch'io m'abbocchi o mi fermi
 un dì col mio Zanobi Lastricati,²²⁵ 260
 non credo di pregar poter tenermi
 ch'e' m'abbia questi sogni interpretati,
 né mi convenga a Norcia o a Galatrona,
 i Nepi o le Sibille aver cercati,
 or ch'io son oltre e grave di persona. 265

²²⁵ Zanobi Lastricati era uno scultore di opere in bronzo (aveva aiutato anche il Cellini a fondere il Perseo), provveditore delle esequie in occasione della morte di Michelangelo e autore della figura della *Fama* nel catafalco.

Di recente è accaduto che Liala Morini, prendendo per buone alcune osservazioni di F. Petrucci Nardelli, secondo cui il poemetto «inizia con la narrazione di un rapporto sodomitico impostogli violentemente e termina con la perfetta padronanza nell'esercizio della sodomia»²²⁶ e di Claudio Mutini in merito all'interpretazione in chiave omoerotica del *Piato*, nel catalogo della mostra monografica tenutasi nel 2010 a palazzo Strozzi, abbia sostenuto che vi sia una stretta relazione tra la tavola della *Discesa al Limbo*, esposta per la prima volta a Santa croce nel 1552, e il *Piato* e in particolare che l'uomo girato di spalle, dipinto accanto al Bronzino, nella pala d'altare stia indicando con un segno delle dita proprio il terzo capitolo del *Piato*.²²⁷

Si tratta di una proposta peregrina: il saluto con le tre dita, nella forma di cristogramma, che evoca la Trinità e significa «Dio ti benedica!», compare in numerosissimi dipinti e miniature, dal Medioevo in avanti. Tra l'altro, la datazione da me proposta (1561) esclude che nella pala d'altare esposta già nel 1552 (dunque in un clima di piena Controriforma e una decina d'anni prima della redazione del *Piato*) il Bronzino potesse alludere a pratiche sodomitiche cui pensano Mutini e Petrucci Nardelli.

²²⁶ *Rime in burla*, cit., p. 426.

²²⁷ *Bronzino: pittore e poeta alla corte dei Medici*, a cura di Antonio Natali e Carlo Falciani, Palazzo Strozzi, Firenze 2010, p. 304.

In particolare Mutini scrive:

«La cripticità del codice espressivo ha fortemente impegnato le intenzioni interpretative di Franca Petrucci Nardelli, editrice del testo delle *Rime in burla del Bronzino* (Roma 1988), che si è avvalsa per la tutt'altro che agevole operazione del contributo di J. Toscan, *Le Carnaval du langage. Le lexique érotiques des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino*, Lille 1981.

Un linguaggio segreto e clandestino: segreto perché, secondo una testimonianza diretta del Bronzino contenuta nel Capitolo “In Lode del dappoco”, la poesia è un esercizio individuale e appartato, una sorta di quotidiana autoconfessione in contrasto col rapporto mercenario che la pittura intrattiene col potere del Palagio, sede di “pericoli e travagli”; clandestino perché l'artista affida alla scrittura la diversità del suo essere omosessuale. In questo senso la professione letteraria si pone come una scrittura della differenza. L'autore deve riempire un vuoto, colmare il taglio della censura per rappresentare la propria anomalia, esistenziale e civile. Il testo appare come *un'Amorosa visione* rovesciata sul versante dell'omosessualità. Più precisamente, come ha congetturato la curatrice del testo, si tratta di una rappresentazione iniziatica all'erotismo omosessuale [...] E questo tema si conclude con un verso (Ibid., 50) che non potrebbe essere più comprensivo nella sua essenzialità: “Siamo una donna ed io, che non so il nome”, vale a dire, sono io e donna, un'alterità totale che l'amico Annibal Caro avrebbe

chiamato Allegoria, in quanto sulla condizione di “effetti continuati” e coerenti alla traslazione metaforica viene costruita la possibilità “combinatoria” (metonimica) di un discorso “altro”». ²²⁸

Eppure risulta piuttosto difficile non collegare il poemetto bronziniano agli altri testi sin qui menzionati.

Sebbene la *Nanea* sia stata pubblicata circa vent’anni dopo la sua redazione, ²²⁹ più di un indizio lascia supporre che il testo abbia circolato manoscritto presso gli Umidi: il riferimento, nella prefazione del Serafini, alle *viuzze attorcigliate, da smarrirvi il cervello* sembra aver ispirato la descrizione iniziale del *Piato*, con la *stradetta che conduce al Giglio* (v. 200) e dei vari umidi chiassuoli, così come al *destamento d’uno che sogni* descritto dal Serafini sembra far eco il Bronzino negli ultimi versi del poema. Non si può dunque non auspicare una nuova edizione del componimento che, contestualizzato, si scrolli definitivamente di dosso quelle stravaganti e devianti interpretazioni omoerotiche che tanti danni rischiano ancora di causare.

²²⁸ C. Mutini, *Il Corpo del Gigante: morfologia e varianti “umanistiche”*, in *Aperture*, Rivista online, terzo anno, 1997.

²²⁹ Editto, insieme con la *Gigantea* nel 1566 presso gli eredi di Lorenzo Torrentino, a Firenze.

Discesa di Cristo al Limbo, Santa Croce, 1552

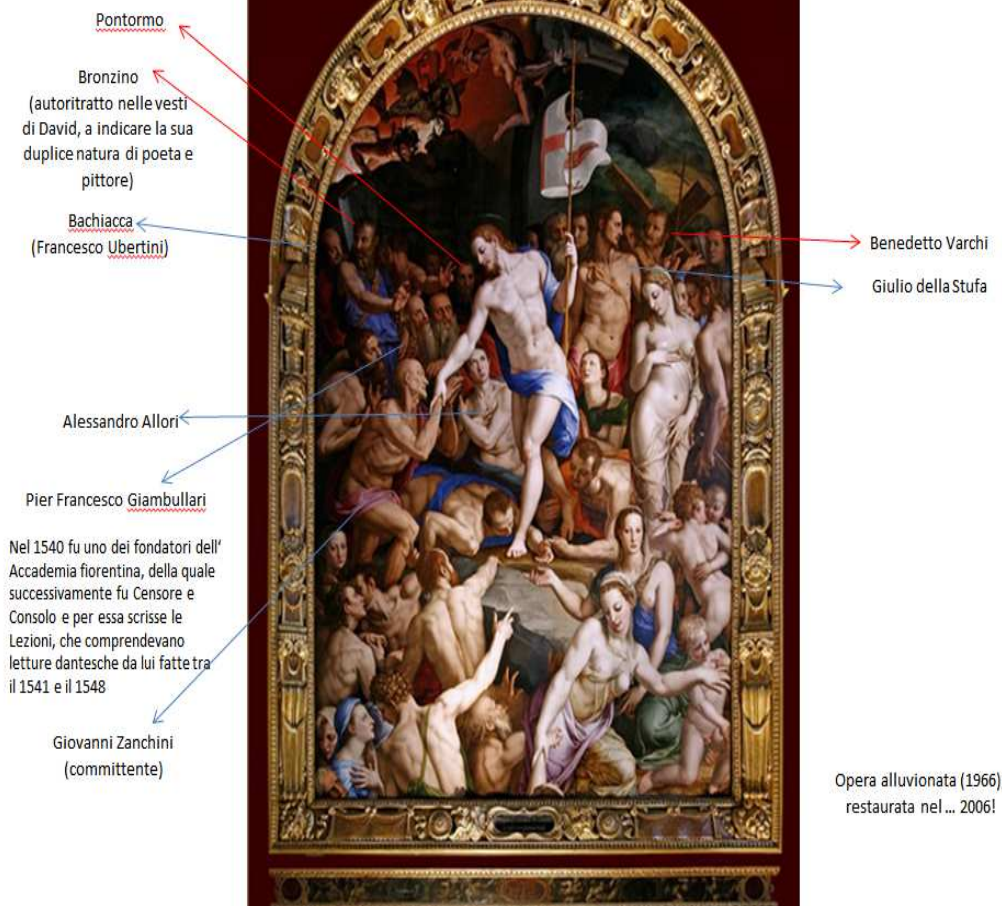


Fig. 22

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

Il manoscritto, cartaceo di mm. 220x142, oggi di 315 carte (originariamente ne contava 339), appare pesantemente rifilato nel Settecento, quando venne rilegato; nella stessa occasione venne inserita, all'inizio del volume, una lettera a Don Francesco De' Medici, inviata da Roma il 17 dicembre 1610 dall'anconetano Cristoforo Bronzini, caudatario del cardinale Carlo de' Medici, confuso con il Nostro (il quale non può esserne l'estensore perché, com'è noto, deceduto il 23 novembre del 1572), o più verosimilmente con Cristofano Allori, figlio di Alessandro,²³⁰ che di Agnolo aveva ereditato il

²³⁰ Per il legame tra i due mi permetto di rimandare al mio volume *"Doppio tributo ad un sol nome pago". La musa delle rime d'amore di Agnolo Bronzino*, THECLA Academic Press, Londra, 2018, nel

soprannome (però mai con -i finale), con cui spesso si firmava, e quindi sovente scambiato per il suo più illustre “prozio”.

D'altronde, la firma che si legge in calce alla lettera è chiaramente quella del Bronzini (fig. 23), che per un riscontro può agevolmente essere paragonata con la nota di possesso autografa del funzionario anconetano posta su una copia dei *Trastulli della Villa* (fig. 24), attualmente in vendita presso la Libreria Buongiorno di Modena.

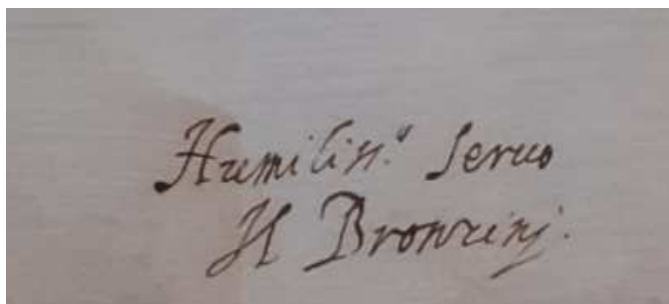


Fig. 23 Firma di Cristoforo Bronzini, Magl. VII. 115

quale integro e, laddove necessario, correggo, tramite nuove indagini in archivio, le informazioni di E. Pilliod, *Bronzino's household*, in *The Burlington Magazine*, Feb., 1992, Vol. 134, No. 1067 (Feb., 1992), pp. 92-100.



Fig. 24 Esempio dei *Trastulli della Villa distinti in sette giornate*, Bologna, per il Mascheroni, 1627, con nota di possesso autografa del Bronzini

La storia dei fascicoli che oggi compongono sia questo codice, sia il Magl. II. IX. 10,²³¹ suo gemello, che come abbiamo visto ha tramandato le rime petrarchesche del Bronzino, è strettamente connessa con le vicende familiari degli Allori, ovvero con quel nutrito clan che, come si è detto all'inizio di questo studio, Agnolo accudì, sin dai primissimi anni Quaranta del Cinquecento, in virtù di una promessa di mutuo soccorso scambiata in gioventù con l'amico Tofano Allori, spadaio medico.

In due occasioni, a distanza di pochi anni, il pittore tenne a designare quali eredi della maggior parte dei suoi averi i due figli maschi di Tofano Allori: Alessandro e Bastiano.²³² La

²³¹ Per cui cfr. G. Tantarli, *Formazione d'un codice e d'un canzoniere*, In: *Studi di filologia italiana*, Firenze, Vol. 62 (2004), p. 195-213.

²³² Il terzo, Lorenzo, era morto nel 1558, per cui cfr. *Doppio tributo*, cit. p. 118.

prima il 21 aprile 1558, con una *Donatio causa mortis* (ASF, Notarile Antecosimiano, 226, ser Benedetto di Francesco Albizi, fol. 56r.),²³³ la seconda nel febbraio del 1561 (18 gennaio '60, stile fiorentino: ASFi, NA, stesso notaio, 8848, fols. 140r-

²³³ Die 21 mensis aprilis 1558, indictione prima.

Angelus quondam Cosmi Mariani, vulgariter nuncupatus Bronzino, pictor populi S. Cristophori de Florentia, sanus dono et gratia Dei mente, intellectu, sensu, visu et corpore, non vi, dolo etc., sed sponte et ex certa eius scientia et libera voluntate, ex titulo et causa donationis causa mortis et sequuta [sic] morte ipsius Angeli donatoris, omni meliori modo et modis et formis infrascriptis ... infradicendis, dedit, donavit etc., Sebastiano et Alexandro, fratribus germanis, filiis quondam Christophori spatarii, licet absentibus, mihi vero notario publico presenti et pro eis recipienti, omnes et quascumque pecuniarum summas et quantitates per dictos Sebastianum et Alexandrum, tam nominibus eorum propriis quam etiam ut heredes dicti quondam Christophori eorum patris debitas et debendas, et in effectum omne et totum id in quo dicti Sebastianus et Alexander quacunque ratione, modo, via, iure vel causa, cum scriptura vel sine, publica vel privata, quomodolibet tenerentur et obligati essent usque in presentem diem et etiam in futurum, volens donationem hanc sortiri effectum post mortem et secuta morte ipsius Angeli donatoris et non prius, et in eventum in quem supra nominare Sebastianum et Alexandrum.

42v), non senza saldare un debito con la propria nipote Diamante.²³⁴

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

²³⁴ *Doppio tributo*, cit. p. 45 sgg.

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

Entrambi i codici contenenti le rime facete del Bronzino sono pervenuti alla Magliabechiana con legato testamentario di Anton Francesco Marmi (1736), il quale era evidentemente intervenuto in fase di rilegatura, facendo assemblare insieme alle carte del Nostro anche documenti o testi che ritenne essere (a torto o a ragione) riconducibili a Cristofano Allori: in particolare, si noti come il *Catalogo generale dei manoscritti*

Magliabechiani, vol. 2 (classe VII) stilato da Giovanni Targioni Tozzetti (il quale nel 1739 venne nominato prefetto della Biblioteca Magliabechiana e si occupò per vari anni dell'ordinamento di quel vastissimo materiale librario), precisi che le ottave per il Granduca, di Cristofano Allori, siano state copiate nel piccolo codice dal Magliabechi stesso (cfr. Fig. 25). In particolare, si osservi come le dimensioni dei fogli del piccolo codice autografo (236x172) parrebbero testimoniare di uno stadio originario di quelli malamente rifilati nel più ampio idiografo magliabechiano (220x142).



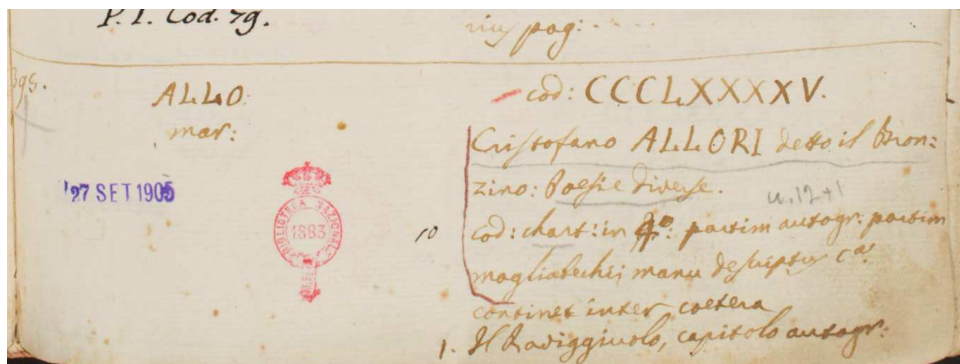


Fig. 25 e 26 *Catalogo generale dei manoscritti Magliabechiani*, vol. 2 (classe VII) stilato da Giovanni Targioni Tozzetti

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

Le filigrane

Nonostante F. Petrucci Nardelli tenga a precisare, nella sua edizione, che «la filigrana delle carte non ha rivelato nulla di

utile»,²³⁵ proprio dall'analisi delle filigrane del Mag. VII. 115 e del suo gemello, il Magl. II. IX. 10, emerge un dato interessante.

Nel Mag. VII. 115, alle cc. 290-305 (contenenti i tre *Capitoli dello Starsi*), ossia nella sezione vergata dalla mano del Bronzino,²³⁶ figura un giglio fiorentino entro un cerchio, con lettera P, sormontato da una corona, che appare anche alle cc. 98-99 del Magl. II. IX. 10, latrici di quelle *Tre canzoni sorelle sopra l'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signor Cosimo Medici duca di Fiorenza e di Siena* che valsero al Nostro la riammissione nell'Accademia Fiorentina.

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

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

Fogli evidentemente provenienti dalla stessa cartiera sono stati utilizzati, ad esempio, nel 1575, per la trascrizione dei *Rac[c]olti del entrata delle gabelle delle bestie di Firenze*, oggi

²³⁵ *Rime in burla*, cit. p. 507.

²³⁶ L'intera sezione finale del codice, dalla carta 281 alla 344 (numerazione antica) è di mano del pittore: contiene singoli fascicoli, un tempo separati: *Il Biasimo*; *Tutt'uno*; *Dello Sdegno*; i tre *Capitoli dello Starsi*, e un ultimo, il capitolo *Dell'esser chiaro*.

presso i Gondi-Medici Business Records nella Lea Library dell'Università della Pennsylvania.

Ma la filigrana che appare più sovente nelle carte dei fascicoli di entrambi i codici idiografi è quella dell'*Agnus Dei* inscritto in un cerchio (simile a Briquet 50), talora sormontato da una corona. Questa filigrana, preponderante nei due codici, compare anche in alcune lettere del Bronzino, indirizzate al segretario e maggiordomo di Cosimo I de' Medici.²³⁷ Lettere solitamente inserite all'interno di una "camicia" protettiva: il *verso* del primo foglio e il *recto* del secondo sono sempre bianchi.

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

²³⁷ Firenze, Archivio di Stato di Firenze (ASFi), Mediceo del Principato 1170A, fasc. 1, ins. 3bis 36r-36v-37r-37v. Filigrana : *un agneau pascal portant un étendard inscrit dans un cercle, semblable à Briquet 50*.

Di seguito, l'immagine della filigrana:²³⁸



Una variante, presente in alcune carte di entrambi i codici, compare anche in una lettera del Bronzino a Bernardino

²³⁸ In base sia al catalogo Briquet online (URL, visitata il 16.10.2020: <https://briquet-online.at/>), sia all'utile catalogo Bernstein (URL, visitata il 16.10.2020: <https://www.memoryofpaper.eu/>), che fornisce gli strumenti per la ricerca e lo studio della storia del singolo oggetto di carta. Contiene più di 200.000 record che riguardano le carte europee realizzate nel Medioevo e nella prima Età moderna, provenienti da libri, documenti d'archivio, stampe, ecc. I dati presenti si focalizzano principalmente sulla filigrana.

Grazzini, segretario di Cosimo I, redatta a un ventennio di distanza da quella precedentemente menzionata, ossia il 7 agosto del 1563,²³⁹ simile a Briquet 18.

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

²³⁹ Firenze, Archivio di Stato di Firenze (ASF), Mediceo del Principato 462, II 692r-692v-693r-693v.

Il copista del Bronzino

68
440
437

+

 Ill^{mo} et Cee^{mo} S.^{ar} Duca. Sig.^{re} e Padrone mio ass.^{mo} 437

 La uolontà grandissima, ch'io o di seruire l'ec.^{cia} uosera^{lta}

 mi fa cercare à presso quella per l'animo mio una bel-
 ssima occasione, et quest'è, che credendo, io che uosera
 Cee.^a Ill.^{ma} uorra, si come di molti altri a uoluto, il ritra-
 tto di nostro Sig.^{re} Papa Pio Quarto. Supplico quella che
 si degni ch'io in far' tal' ritratto facci questa proua del
 animo mio, con farmi auer qua comodità di qualche uolta
 poterlo uedere et spero nel nostro sig.^{re} Dio, che facendomi
 uosera Cee.^{cia} Ill.^{ma} questa gratia, non habbia a dispiacere
 intutto alla mente sua et diuotamente bacian^{do} le
 mani di nuovo la supplico a farmi tal gratia pregando
 il nostro Sig.^{re} Dio che sempre la felicità di Roma alli
 27^{mo} di dicembre del 1564

Di Vra Cee.^{cia} Ill.^{ma} Humiliss^o Seruitore

Nei due idiografi bronziniani compaiono più mani: quella principale, in entrambi i codici, è di un copista della metà del

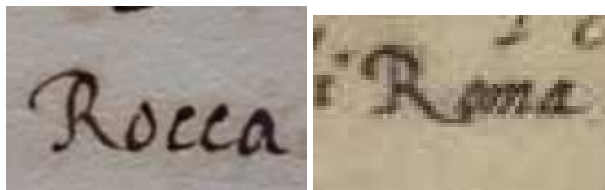
XVI secolo, la seconda è del Bronzino (di cui si conservano varie lettere autografe, sia presso la Bibl. Naz. Centrale di Firenze, che nel fondo Buonarroti della Biblioteca Laurenziana; inoltre va segnalato che nella tavola raffigurante Laura Battiferri, all'interno di un libro sorretto dall'effigiata, il Bronzino ha trascritto di sua mano due sonetti del Petrarca).

Nel Magl. VII 115 si riconosce anche la mano del Marmi, che reintegra alcune lettere tagliate durante la rifilatura e, una corsiva della fine del Cinquecento, di grande modulo, che redige singole note linguistiche di commento ai *Salterelli*, un commento alla c. 222v, l'annotazione stampata accanto ad alcuni titoli: questa è facilmente identificabile con la mano del bibliofilo fiorentino Giuseppe Berti, che ebbe il fondamentale ruolo di copista dei testi faceti bronziniani in altri due codici oggi alla Biblioteca Marciana di Venezia, l'Ital. IX 5 (6738)²⁴⁰ e l'Ital. IX 19 (5936).

²⁴⁰ È importante segnalare come un refuso nella segnatura del codice (dato come numero 5738) in cui è occorsa F. Petrucci Nardelli, *Rime in burla*, cit. 468, sia stato reiterato tanto da A. Geremicca nella sua tesi di dottorato «*La dotta penna al pennel dotto pari*», Universitalia 2013; sia da F. Conte, nelle schede IV. 14 - IV. 18, in *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre – gennaio 2010)*, Firenze, Mandragora, 2010, pp. 230-239; sia ancora da C. Chiummo e da D. Parker in varie pubblicazioni sul Bronzino, a

Da un confronto effettuato nell'ottobre del 2020 tra la grafia del copista dei due magliabechiani con la grafia della mano che ha vergato una missiva da Roma il 29 dicembre del 1559 a Cosimo I (dunque in una data assai prossima alla stesura della copia dei due codici), mi pare di poter affermare con una certa sicurezza che il copista principale del Bronzino fu Alessandro Allori. Il tratto caratterizzante di questa corsiva italiana con leggera inclinazione a destra è la presenza di un legamento nel nesso *st*, un accenno di bottone nelle aste alte e di un trattino trasversale di completamento nelle aste che si prolungano in basso (nelle *p*, *q* e a volte nelle *f*).

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

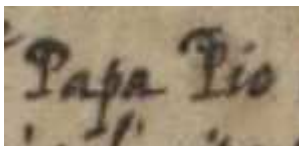


Si noti la *R* maiuscola

conferma che nessuno di questi studiosi ha consultato il codice di persona a Venezia. Nella mia edizione dei *Salterelli*, nel 1998, io davo l'ubicazione esatta, ignorata da questi studiosi.

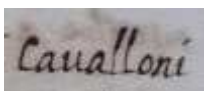


a Pappa

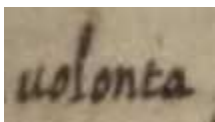


Papa Pio

Si notino qui la *P* maiuscola e quella minuscola

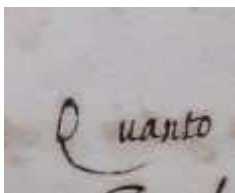


Caualloni

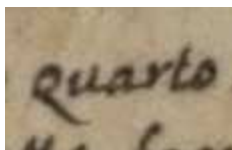


uolonta

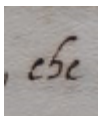
Si notino la *v* e la *elle*



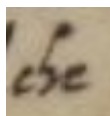
Quanto



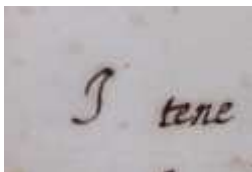
Quarto



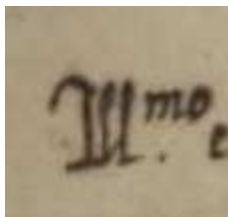
che



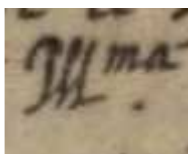
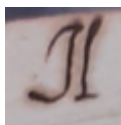
Che



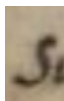
I tene



Ilmo



In questi esempi, si noti la *I* maiuscola



xi.

I tene salterelli, ice, e qual sotto
Sarete accesi, e tratti da Veebioni
Mattacein' Padri vostri, i Coteranoni
Fuggite, e la lor setta Stoicotta,
C S' e' ui farebbon cesso, e già fu sotto,
C S' e' fui per non ui fare alle cagioni
Loro: Sor uoi siete un giuoco da Baioni
Bra loro entrate scherzando tol' sotto.
C poi, che l' buon Visin, ne l' Tasso all' Aia
Piu non si troua, e giorno è spento anco' ell
e tante saue, e liete anim' Annuebe,

Alessandro Allori e l'eredità bronziniana

Come anticipato, Alessandro Allori (1535-1607) ereditò, per legato testamentario,²⁴¹ tutte le carte contenenti le rime del Bronzino.

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

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

Alessandro Allori e Maria Serbaldesi ebbero altri figli, oltre al pittore Cristofano, sei dei quali morirono in fasce. Angelo,

²⁴¹ Testamento rogato il 18 gennaio 1561 da Ser Benedetto di Francesco Albizi, ASFi, NA, , 8848, fols. 140r-42v, laddove si legge che oltre ai pennelli e alle tavole e tutto ciò che concerne la pittura, Alessandro eredita anche *alias res ad ipsum testatorem pertinentes et pertinentia*.

Alessandro e Bastiano presero i voti come frati domenicani del convento fiorentino di San Marco, l'unica femmina superstita, Dianora, fu monaca del Monastero di San Jacopo di Ripoli col nome di Suor Francesca.

Alessandro, come si è visto, a sua volta autore di diversi scritti, morì nel 1607. Le carte contenenti più versioni, tutte incompiute, del *Dialogo sopra l'arte del disegnare le figure*, ovvero *Ragionamenti delle regole del disegno d'Alessandro Allori con M. Agnolo Bronzino* entrarono a far parte della biblioteca Palatina dopo il 1818,²⁴² mentre l'oggi perduto manoscritto dei *Ricordi di Alessandro Allori*²⁴³ si trovava, sino alla fine dell'Ottocento, presso i Marchesi Gerini.

Bastiano ereditò con Cristofano, per testamento, tutti i beni dello zio omonimo, Bastiano Allori²⁴⁴ alla sua morte avvenuta il 30 aprile 1614.

²⁴² Fonte a sostegno di questa affermazione, fornita dal dott. David Speranzi, della BNCF, è che nell'inventario della Palatina compilato da Giuseppe Molini, redatto prima del 1818, compaiono solo codici con segnatura in numeri arabi nell'angolo superiore esterno del contropiatto posteriore, elemento assente nel codice dell'Allori.

²⁴³ Editio a c. di Igino B. Supino. Firenze, Tip. Barbèra, 1908.

²⁴⁴ Per cui cfr. sia il mio *Doppio tributo ad un sol nome pago*, THECLA Academic Press, 2018, sia ASFi Notarile Moderno 7603, protocollo notaio Camillo Ciai, c. 107, Testamento 76.

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

CONCLUSIONI

Lavorando ad un'edizione critica delle rime gravi del Bronzino, contenute nel codice Magliabechiano II. IX. 10, è emersa la necessità di anticipare, in uno studio a sé stante, sia alcuni aggiornamenti biografici, scaturiti dalle indagini archivistiche che ho condotto negli ultimi anni riguardo al pittore e poeta della corte medicea, sia riflessioni su singoli componimenti bronziniani, anche alla luce di queste nuove acquisizioni.

Pur riservandomi di riprendere i singoli argomenti qui trattati nel più ampio lavoro editoriale che sto approntando, nutro la speranza che la presente anticipazione possa servire da sprone e tornare utile ad altri studiosi interessati alle rime bronziniane, specie alla luce di quel che emerge in merito ad Alessandra Allori, figura sino ad oggi rimasta nell'ombra del proprio fratello, ma il cui ruolo, sia come collaboratrice del marito Daniello quale ricamatrice della corte medicea, sia come musa ispiratrice delle rime del Bronzino, andrebbe ulteriormente indagato.

Gli storici dell'arte potrebbero tentare di comprendere, tra l'altro, se il suo volto sia mai stato ritratto da Agnolo, il quale risulterà essere, ancora più di quanto non si sia creduto sino ad ora, un tragico spirito faceto. Sorta di ossimoro incarnato, scisso, in ogni attività artistica, tra commedia e tragedia. Così

come le sue poesie sono materialmente contenute in due diversi codici manoscritti, anche la sua pittura di maniera o religiosa (basti pensare al *Nano Morgante*, alla *Discesa di Cristo al Limbo*, all'*Allegoria di Venere*), è puntellata di miriadi di particolari tragici, sardonici, inseriti per ricordare allo spettatore la fragilità della vita e, in ultima analisi, del pittore stesso.

Il Nostro morì in estrema povertà, perché tutto ciò che possedette lo donò alla famiglia di Alessandra, amandola e accudendola forse più di quanto non avrebbe fatto con una famiglia propria.

È un dato di fatto che, al contrario della Battiferri, la *prima Laura* del Bronzino, non rispose mai per iscritto al Nostro e probabilmente neppure lesse le numerose rime che ispirò.

Dalla carta 5509 della Decima Granducale 3773 (riportata in Appendice) emerge, infatti, che la donna non sapeva scrivere: «Io Lessandra di Cristofano Allori [...] ho fatto fare la presente, perché no sapo scrivere».

Mi è parso necessario, inoltre, riprendere qui anche altri temi sino ad oggi rimasti poco sondati dalla critica, specie in merito allo stretto rapporto ecfrastico tra rime e dipinti.

Ad anticipare quello che sarà il lavoro editoriale vero e proprio sulle rime gravi, segue qui una breve antologia poetica, mentre rimando al secondo volume di questo studio un

discorso più serrato sulle rime facete, e in particolare ad una nuova edizione aggiornata dei *Salterelli*.

ANTOLOGIA POETICA

Sonetti per Cristofano Allori

XII, 10v

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 Ma pria saran dal cielo i lumi spenti	11
Poss'io pur, che d'ardente voglia e ferma C'ho di trarlo indi, e'n securtà ridurlo.	14

Ms.:

1. à cui 3. àl Ciel. à volo

[Amico senza eguali, come hai potuto lasciarmi così carico di oneri e solo ed involarti prontamente in cielo, liberato dal mondo reo, falso e vile? Già restare senza te, spirito gentile, sarebbe stata per me ragione di bruciante dolore, senza bisogno di vedermi, tra questo stuolo di persone in lutto, a fare da pastore di questo abbandonato ovile, colto dal freddo inverno su una montagna nuda e solitaria, messa alla prova da neve e pioggia e forti venti e dove si sente l'ululato di più d'un lupo. Ma prima che i miei occhi siano spenti dal cielo, possa io, che ardo dalla voglia di farlo, allontanare da qui questo gregge e metterlo in sicurezza]

I versi 9-10 alludono alle difficoltà economiche in cui gli Allori vennero a trovarsi subito dopo la morte di Tofano e i *lupi* (v. 11) ai debitori dello spadaio.

Fedele amico, or 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 'n ogni guisa sai,
Ch'esser dovea quant'amistà 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

Ms.:

5. ch'n nogni

Moreni 1823:

10. *prendervi*

[Amico fidato, chi mai avrebbe pensato che così presto la promessa che ci eravamo scambiati avrebbe a te sciolto e a me legato il piede e che sarei stato proprio io a provare ciò che pensavo avresti provato tu alla mia dipartita! Non soffro per la promessa fatta, che tu conosci

bene e che comporta quanto l'amicizia richiede, ma come il tuo spirito vede bene dall'alto, mi affliggo per essere rimasto senza te, che ho tanto amato. Sono certo che se tu mi fossi sopravvissuto, ti saresti preso cura dei miei cari al pari dei tuoi, cosa di cui ti rallegri e duoli nel contempo. Ti rallegri del fatto che io tenga fede al tuo volere e te ne duoli, poiché per farmi fare ciò che tu desideravi, consolandomi e spronandomi nell'impresa, la morte ti ha preso con sé]

Mentre che 'n su le spalle il grave tolgo	
Onesto 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, che'l mondo e che l'ingrato volgo	
D'ogni onestà, d'ogni dover nimico	
Dietro al lor 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 ombra vana.	11
Ma non faran perciò ch'io lasci o spezzi	
Né morte ancor, la data fede e pia	
Opra, che pense la vil turba insana	14

MS:

8. *allor*

[Mentre prendo sulle mie spalle il greve e onesto peso e rendo debito servizio al defunto amico e metto il piede in un laccio tale che mai più ne sarò sciolto, so bene che sto provocando il mondo e il popolino ingrato, nemico di ogni genere di onestà e di dovere, e che li sto aizzando a biasimarmi, secondo il loro folle e antico costume diffamatorio. Poiché essi sono avvezzi sia alla ruberia sia alla falsità e

non hanno contezza di lealtà e cortesia, se non come di ombre vane.
Ma né loro, né la morte ancora riusciranno a farmi infrangere la
promessa data, né a farmi abbandonare l'opera pia, qualsiasi cosa
pensi la vile turba insana]

XV, 12r

Tu, che vedi dal cielo, amico spirto,
Come meco di me vedevi ancora
L'almo sincero, e la mia fede, ognora
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 ornerai 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 or resarcio, or tronco
Per far la terra e 'l ciel secondi a loro 14

[Tu, amico spirito, che dal cielo scruti il mio animo sincero, come facevi quando eri con me in terra e ti rendi conto di come io tenga fede alla promessa con sempre maggior impegno, puoi ben vedere come cerco di trarre fuori dalle difficoltà la tua stessa anima, Dianora, la quale attende il giorno in cui tu ornerai la sua fronte di casto mirto e puoi vedere con quanto studio io attenda con premura

ai tre rami e al nuovo ramoscello, ancora teneri, nati dal tuo stesso tronco, alloro a me così tanto caro, e strappi via le erbe nocive e mi prenda cura di loro per renderli perfetti]

8. *casto mirto*: pianta simbolo dell'amore eterno e della fedeltà coniugale. Secondo la mitologia, quando la dea dell'amore emerse dalla spuma del mare, si nascose dietro un cespuglio di mirto. Nell'antica Roma si era soliti ornare con una corona di mirto, simbolo dell'unione coniugale, chiamata *coniugalo* la sposa il giorno delle nozze.

10-11. *i tre rami...novella fronda*: Alessandra, Bastiano e Lorenzo, e il piccolo Alessandro, figli di Tofano e Dianora.

12. *renda colti*: nel senso proprio di *coltivare* (nutrire) e, metaforicamente, di *istruire*.

13. *resarcio*: dal lat. *resarcire*, propr. *racconciare*.

XVI, 12v

Donna pudica e saggia, a sì grand'opra
Eletta, accioch' il mondo essempro prenda,
E come sete onesta 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 il destin vi si discopra, 8
Non sia però, che la pietosa mano
Dall' onorata 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

[Donna virtuosa e saggia, scelta per una così grande opera, affinché il mondo prenda esempio da te e, in quanto irreprensibile e degna di essere riverita, ti ponga al di sopra di molte donne illustri, benché la terra avara ricopra colui che ti dava ancor maggior valore e ti renda piena di cordoglio, ammantata di nero, a lutto, e il destino ti si riveli avverso, non accada che esso ti faccia desistere dall' onorata impresa e ti allontani dal così bel sentiero in cui ti sei incamminata. La

giovinezza e la bellezza passano come fumo vano e solo il nostro alto operare, secondo la promessa fatta, sarà lodato per sempre]

5. *maggior pregio*: il marito di D., Cristofano.

10. *onorata impresa*: quella di crescere, con l'aiuto del pittore, i propri quattro figli.

14. *fedele*: alla parola data.

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

[Donna di alto consiglio e cuore pudico, pari alle virtuose donne del passato, l'amato e caro, nobile tuo consorte, mio caro e nobile e tanto amato amico, è volato in Paradiso, al più sublime ricetta e ci ha lasciati su questa terra, nemica d'amicizia e di fede e, a causa dell'antica abitudine all'ozio, orrida immagine di viltà. Eppure, tuo marito confida del nostro animo sincero, anzi, sa per certo, poiché lo ha sperimentato, che daremo devoto aiuto alle sue nobili piante, ancora giovani. Per la qual cosa a te ne verrà chiara gloria, che ti farà

sorpassare tutte le altre donne e in questa vita, luttuosa e nera.
Amalo, come lo hai amato nella vita lieta o anche di più]

1 *almo*= agg., dal lat. *almus* «che ristora», dal tema di
alĕre «nutrire». Per estens. *nobile*, con evidente riferimento al
laurus nobilis, nome latino dell'alloro.

X, 5v

Cresce la verde e valorosa pianta
In compagnia d'amore e d'onestate
Uscita, omai, di quella prima etate.
Che picciol vento e leve peso schianta; 4
E cresce a par con sì felice, e tanta
Grazia del cielo, in lei grazia, e beltate,
Che già fra le più chiare alme, e pregiate
D'ogni sublime onor, d'onor si vanta; 8
Ed io che, di dî, in dî crescer la miro
D'onor celesti, ogn'or di meglio, in meglio,
Tanto l'onoro più, tanto l'ammiro; 11
E nel vederla, ov'io m'acqueto, sveglio
L'alma, e col mondo a divine opre aspiro
Ov'uom s'eterna e più, quanto più veglio. 14

[Cresce la verde e valorosa pianta d'alloro in compagnia d'amore e d'onestà ed ormai è uscita dalla prima età in cui ogni alito di vento e ogni lieve peso la mettevano in pericolo e in lei crescono, con grazia del cielo, la bellezza e l'armonia, tanto che già può vantarsi, tra le anime più famose e pregiate, di possedere ogni nobile decoro. E io, che la vedo ricoprirsi ogni giorno che passa di onori celesti e perfezionarsi, la onoro quanto più l'ammiro. Nel mirarla, quanto più

veglio su di lei, tanto più si risveglia la mia anima e aspiro a compiere opere divine in terra , con cui guadagnare fama eterna]

1. *verde e valorosa pianta*: l'alloro, con allusione al cognome dell'amata, altrove definita *nobil*.

Si noti, dal v. 8, il gioco insistente sul sostantivo *onore* ed sul verbo *onorare*, con chiaro riferimento al cognome della giovane amata (come già aveva fatto per Dianora). L'alloro, infatti (per citare il Petrarca, *arbor vittoriosa e trionfale / Onor d'imperatori e di poeti*) incoronava coloro i quali erano degni di onori, sino a divenire il simbolo stesso dell'onore.

Al v. 14 vi è una velata allusione al fatto che il pittore vegli sulla *valorosa pianta*, ossia sia responsabile delle sorti della ragazza.

I sonetti *Se 'l vago e sovr'ogn'altro eletto fiore* (IX, fol. 5r), e *Quel, ch'io temea, ch'esser d'amante ardore* (XX, fol. 14v), in cui torna l'allusione al cognome dell'amata attraverso l'accenno al fiore dell'alloro e all'orbaco, che ne è il frutto, potrebbero essere letti in sequenza e pertanto così li propongo qui al lettore.

IX, 5r

Se 'l vago, e sovr'ogn'altro eletto fiore,	
E d'odore e color tutti altri impera,	
Non anco aperto, or che di lui si spera	
Quand'onor l'aprirrà per man d'amore?	4
E qual vaghezza ancor pregio, e sapore	
Il frutto acerbo! E qual virtute intera	
Maturo avrà 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'ora,	
Questa bellezza, la beltà più sole,	
Che farà adulta? e che 'ntera, e perfetta?	14

Moreni 1823 e Geremicca:

5. *favore*

[Se il vago, eletto fiore, non ancora schiuso già impera sopra ogni altro per colore e per profumo, cosa accadrà quando l'onore lo farà schiudere per mano d'amore? E che delizia, pregio e sapore ha il frutto acerbo! Quale qualità piena della sua primavera avrà una volta maturo, quando sarà all'apice e ricco d'ogni suo valore? E se l'aria è già così chiara, prima dell'aurora, cosa avverrà all'alba e cosa quando il Sole sarà alto? E se appena nata questa bellezza già suole vincere ogni altra e cresce ogni ora di più, cosa farà quando sarà adulta, matura e perfetta?]

1. *fiore*: il riferimento è al fiore del lauro, bianco e profumato, simile a quello del ciliegio, a cui somigliano anche i frutti, grosse bacche di un viola scuro.

4. *onor*: cfr. sonetto X, v. 8 e sgg., in cui, attraverso l'insistenza su *onore* si allude all'alloro, che ne è il simbolo per eccellenza.

6. *frutto*: l'orbaco, o *lauri bacca*. Le bacche d'alloro sono da sempre utilizzate sia in cucina, sia per preparati fitoterapici.

XX, 14v

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'onestate 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 onor 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

[Quel che, non confidando nelle mie forze, temevo fosse un ardore carnale, mentre osservavo il fiore più leggiadro sbocciare e crescere in bellezza, vedo essere invece una fiamma di fede, onestà e valore, che non trapassa i confini imposti da un cortese, paterno e santo amore, in cui il cuore sincero e fiducioso di lei si raccoglie. E per farne, come devo, dono perfetto ad altri, io servo senza frode il suo cuore, lo nutro e sostento e faccio attenzione a quanto l'onore richiede. Con questo puro candore serbo la parola data, perché

ormai sono tanto innamorato di lei più di quanto qualsiasi altro amante possa desiderare]

6. *sincero e fido cor*: sottintende quello della giovane amata, che ha fiducia in lui.

9. *ad altrui perfetto dono*: dal contesto (oltre che dai sonetti successivi) si comprende come il poeta stia alludendo al cuore dell'amata, che egli stesso sta per donare a Daniello di Bartolomeo.

13. *mia fe'*: la parola data a Tofano. Si noti come il lemma, che ricorre spesso nella prima parte del canzoniere, alluda alla promessa fatta all'amico Tofano (XIII, *Fedele Amico*, or chi pensò già mai,/Che sì tosto fra noi la data fede). Sin qui lo abbiamo evidenziato non solo in: XIII, *Fedele amico*, v. 1; *data fede*, v. 2; ma anche in XIV, *la data fede*, v. 13; XV, *la mia fede*, v. 3; XVI, *operar fedele*, v. 14

Il sonetto XXVII sviluppa il tema dell'obbligo per il poeta, a causa della promessa fatta a Tofano, di far dono (quasi che si trattasse di un oggetto di sua esclusiva proprietà) della giovane amata Alessandra ad altri, come già anticipato al v. 9 del sonetto precedente, per questo preferisco pubblicarlo immediatamente di seguito al XX:

XXVII, 24r

Che gioverebbe aver 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

[A cosa servirebbe essermi preso tanta cura, impreziosendola e coltivandola, di questa nobile pianta, in cui, affinché fosse gloriosa e

santa, l'amore, l'arte e la natura posero ogni studio, e averla, con tanto candore di pura fede, donata ad un altro, il quale ora se ne vanta? Il cuore promette e concede che essa cresca con sempre maggior splendore. Ma a cosa servirebbe tutto ciò, se mi mostro infelice e svilisco il dono, che invece arricchisce felicemente? E perché mi rende pauroso e vile ciò che dovrebbe farmi sentire sicuro e forte? Devo far sì che il fato e la fortuna mi temano, poiché è simile a Dio colui il quale, per dare la vita ad altri, va lieto verso la morte]

Sorta di dialogo interiore, il sonetto coglie il momento di ritrosia del Nostro nel cedere l'amata, di cui si è preso tanta cura, ad un altro uomo. La donna è rappresentata non solo come *nobil pianta*, ma come essenza stessa della vita del poeta, il quale senza lei *va lieto a morte*.

2. *nobil pianta*: l'alloro, con riferimento al cognome di Alessandra

6. *altri*: Daniello di Bartolomeo

Dura contesa ebb'io per fin, che 'l fero
 Colpo di lei, che me medesmo 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 agguaglie in perder figlio
 Per morte, o fera man, d'uomo 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

[Ho combattuto un forte conflitto interiore, sino a quando il fiero colpo di lei, che mi aveva sconfitto, trafisse il caro amico che ebbe la meglio su di me, e forse io non avrei potuto trionfare così facilmente. Ma colei che mi sfida a questa battaglia interiore è quella passione d'amore che la mia mano ha dipinto e è quest'altro, che ha stretto il ferro sfavillante, bianco, ardente e fiero. Il mio dolore è simile a quello di un padre che perde il figlio a causa della morte inflitta dalla mano crudele di un uomo empio o da una bestia, per cui non è utile aiuto o consiglio. Io, che ne muoia, mi sforzo di vincere il mio istinto

d'amore e, vinto, mi pongo da solo in crudele esilio da lei, a causa della fede data, per quanto ardua e difficile da mantenere]

2. *caro amico*: Daniello di Bartolomeo, futuro sposo di Alessandra il quale, con lo stesso epiteto, torna in altri componimenti del Nostro, dimostrandosi geloso del legame tra la propria moglie e il pittore.

6. *man dipinse*: l'allusione parrebbe non essere semplicemente metaforica, ma andrebbe ricercato il ritratto dell'amata tra i molti dipinti di donne, non ancora identificate, realizzati dal Bronzino.

7-8. *se mai ferro...fiero*: il riferimento è a Cristofano Allori, di professione fabbro-armaiolo, e alla promessa fattagli (v. 14) di aver cura dei suoi familiari.

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 discioglia? 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

[Ebbene, sta per accadere che io stesso allontani da me ogni mio bene, e non sarà la morte, sorda e lenta nell'arrivare per chi la chiama e vuole, a metter fine pietosamente a tanto mio dolore? Mi pesa separare da me il mio amore, radicato in un casto desiderio; terrò io dunque d'ora in avanti i miei occhi, avvezzi alla chiara e lieta luce che lei sprigiona, sempre in un buio dolore? Allontanerò per sempre da me il suo parlare saggio, il suo riso angelico, che mi facevano gustare con l'anima gioie divine? E il premio per aver

mantenuto interamente la mia promessa sarà beffeggiato dal volgo sleale e sarò solo io stesso ad aver separato da me il suo amato corpo?]

12. *intera mia fede*: la fede mantenuta, torna il riferimento alla promessa fatta a Tofano di provvedere, quasi paternamente, alla dote, all'organizzazione del matrimonio e in generale al destino di Alessandra (promessa che, evidentemente, escludeva qualsiasi coinvolgimento amoroso da parte del pittore nei confronti della giovane). Gli eventi narrati nel sonetto paiono riferirsi a un'epoca attorno al 1542-43, che precede il 4 maggio (si ricordi sempre lo stile fiorentino!), data del matrimonio di Alessandra e dell'allontanamento della giovane da Firenze, per andare ad abitare per un certo periodo a Camerata, insieme al marito Daniello.

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 muggie
 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'ore liete! 14

[Occhi miei stanchi, non vi accorgete come fugge velocemente lì
 dove di rado se non mai più spero di rivedere il vostro vero lume,
 che vi dà luce così intensamente e allontana da voi le nebbie?
 Orecchie mie, dal dolce canto dove con voi ero così felice, passerete a
 udir ruggire d'invidia e muggire d'ira la selva e il mare, fiero nemico
 del cielo. E voi, piedi miei, che eravate contenti di essere vicinissimi a
 colei che mi dava pace, andrete in guerra, cercando lei lontano,
 stanchi nel raggiungerla. Ahimè, quanto velocemente il giorno cede

alla notte e l'onda quieta turba l'aria empia e i venti sradicano i
boschi e le ore passano felici!]

Al di là dei *topoi* poetici ripresi nel sonetto, è la prima quartina che maggiormente ci interessa:

XLVII, 39r

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'aggio,
Fin, che sol oggi di pietade un raggio
Scorsi, ove perderia, la fiamma, e l'auro; 8
Che sendo, col desio vivace, e leve,
Dianzi, ove cadde ogn'or l'inferma speme,
Condotto a riprovar sì gran nemica, 11
Quando mi scorre, e qual chi morte teme
In vista, salutommi, or foco, or neve,
Lasso, e s'io tacqui, Amor per che le dica. 14

[Tre volte è tornata a vedersi in cielo la luce della costellazione del Toro e tre volte è tornato il 4 maggio, data che, da allora, simboleggia per me l'inizio di rovina, fastidio ed offesa, mentre avrebbe dovuto darmi pace e ristoro. Né mai, da Oriente a Occidente, sono state sofferte da alcuno torti ingiusti come quelli che patisco io, sino a che oggi ho scorto un raggio di pietà, poiché essendo poco fa stato

condotto, con l'animo vivace e lieve, lì dove s'infranse la debole speranza, mia grande nemica, quando lei mi vide da lontano, mi salutò e io, come chi teme la morte, arsi e raggelai, e se io tacqui, fu per lasciare che fosse Amore a parlare per me]

1-2. *Tauro...prima* luce: sono trascorsi tre anni, poiché per tre volte la luce della costellazione del Toro è tornata a vedersi in cielo (tra il 21 aprile e il 21 maggio, secondo lo zodiaco). Il 4 maggio segna la data di matrimonio di Alessandra e, nella finzione poetica, la redazione del sonetto dovrebbe dunque risalire al 1545.

5. *dall'Indo al Mauro*: dal fiume Indo (che segnava il confine orientale), al Marocco (il confine occidentale)

Connesso al sonetto che nel codice lo segue (LX) *Da così dotte, e sì leggiadre mani*, il sonetto svela il nome della donna amata:

LIX, 45v

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'or più stringa, e men s'allente. 4
Nome di libertà vano, e servente
A basse, oscure, e serve voglie, or finto
Ben ti conosco; e 'l doppio labirinto
In che più chiudi, chi più aver 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

[Con una così bell'arte e così dolcemente, allor mi cinse il nodo che io ne restai avvinto, tanto che non desidero di esserne sciolto, ma prego che stringa sempre di più e che meno si allenti. Ben ti conosco, nome privo di libertà e che serve basse e oscure voglie, ora finto, e

conosco il doppio labirinto in cui chiudi chi sente di possederti. Sono felice, io che servo una così bella anima e pura, che mi ha sciolto dal cuore ogni vile signoria, con così bel laccio e mi guida per una via sicura, fuori da ogni volgare intralcio verso l'alta virtù, di fronte alla quale mi prostro].

Si noti l'insistenza su *nodo* (v. 2), *laccio* (v. 11) il non voler *essere scinto* (v. 3) dai legami d'amore *intessuti* ad arte dalla giovane musa, lemmi e concetti connessi con il ricamo e la tessitura, lavoro svolto da Alessandra; il B. non manca di inserire, come spesso fa nei sonetti per l'amata, su un avverbio di tempo omofono all'alloro (*allor*, v. 2).

5. *nome di libertà vano*: Λυσανδρα, composto da λῦω (lŭō, all'infinito λύειν, lŭein, "liberare", "sciogliere") o λύσις (lŭsis, "liberazione") e ἀνδρός (andrós, genitivo di ἀνὴρ, anér, "uomo", "maschio"). A-lessandra, con α privativa, è colei che non scioglie, che non lascia liberi. Il suo nome (*or finto*, v. 6, proprio perché da qui in avanti nel codice diverrà *la prima Laura*), insieme con il cognome Allori chiude in un *doppio labirinto* (v. 7): impossibile, infatti, per qualsiasi poeta non celebrare l'alloro (che appare anche qui, come inciso, al v. 2, con gioco semantico). Si veda anche il documento ASFi, Decima Granducale 3773, c.5509, riportato in appendice, in cui Alessandra si autonoma *Lessandra*, come in famiglia doveva esser chiamata.

Il Bronzino tiene a ribadire che l'amore per colei che ha quel *nome di libertà vano* è puro e nobilitante, come nella miglior tradizione petrarchesca, ma il gioco onomastico risulta ancor più intrigante alla luce del mestiere svolto dalla giovane dopo il matrimonio con Daniello (1542), mestiere, come si è visto, di ricamatrice e sarta.

Sonetto in cui allude alle *dotte* (ossia sapienti, capaci di un'arte) *mani* dell'amata e ai legami d'amore *intesti* (intessuti) sapientemente da lei

LX, 46r

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 intesti, 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 soprumani.	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 ognor beato dirmi	
D'irmene preso, e legato da loro	
In signoria di sì cortese spene.	14

[Ho le braccia, il collo e il petto avvinti dalle tanto dotte e leggiadre mani di lei, e da legami così dolci, intessuti in così perfetto ordine e con grande maestria artistica, che io non mi sazio mai di ammirare. Non sono vani i nodi nobili e santi che mi stringono, infatti prendo

tanto più diletto da loro quanto più mi avvilluppano. Il sagace ingegno (della mia donna) mi ha cucito in reti così amorevoli e con questo bel lavoro d'ordito mi tiene prigioniero in belle catene, in modo che io possa considerarmi beato d'essere stato preso e legato in balla di un così cortese desiderio]

LXII, 47r:

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 oggi 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

[Pietoso uccello, che ti consumi di dolore e pianto, mostra il tuo cupo colore, perché non ti si addice un manto sgargiante, dal momento che hai perso il tuo caro e dolce ricovero. Già ti sei nutrito su un tenero arbusto, che oggi è un albero felice e santo, che ha tolto ad ogni altro il vanto e il pregio di essere glorioso e bello. Ammira quel colle, che prende il nome da Marte, dove il sole si attarda e non tramonta, forse per restare ad ammirare i suoi capelli dorati. Lì è la

fronde altera e famosa, sin lì vola e sii felice, ah se come te anch'io, che non desidero altro, potessi volare da lei!]

9. *colle che da Marte ha il nome*: Camerata (secondo l'etimologia popolare, il nome deriverebbe da *Ca' Martis*, casa di Marte, per via delle rovine d'un tempio pagano dedicato al dio), dove Alessandra e Daniello di Bartolomeo risultano trasferirsi dal 1543 al 1547. La villa si trovava sulla pendice meridionale del poggio di Fiesole sulla strada che dalla Porta a Pinti conduceva al convento di San Domenico di Fiesole (oggi via di Camerata 22). Per la villa, già di proprietà della famiglia Alessandri nel 1427, Daniello pagò un usufrutto a vita a Monna Polita d'Antonio di Bartolomeo muratore. Per l'usufrutto di questa proprietà, cfr. Decima granducale, 3079, c. 471, Arroto gonf. S. Giovanni Chiave, che Daniello finì di pagare nel 1570.

APPENDICE (DOCUMENTI D'ARCHIVIO)

Agnolo di Cosimo di Mariano

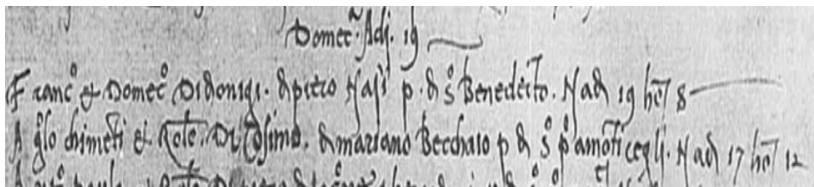


Fig. 1. Fede di battesimo del pittore

*AODF (Bat), Maschi, 1503, domenica 19 novembre, fol. 33:
Agnolo Chimienti et Romulo di Cosimo di Mariano Becchaio,
parrocchia di San Piero a Monticelli, nato adì 17 hore 12*

La madre del pittore si chiamava Felice e non Dianora, come sostenne A. Furno, e morì prima del 18 gennaio del 1561, quando B. ne ricevette l'eredità, come risulta da (fig. 2) ASF, Notarile Anticosimiano, 226 fol.198r.

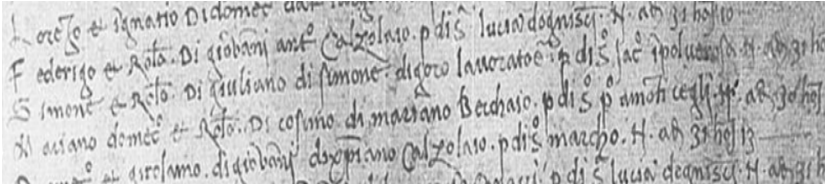
Die. 18. Januarij 1560. Indne quarta

198

Angelus vocatus Mariam Dicitur propheta ^{capituli de floren}
tia vulgariter nuncupari. Tronizans sciens bene se ha-
cuius matre et eius da Cosmi dicuisse, et ab hac luce in-
grans iam sunt aliquot menses prode elapsi quod mi-
lo percam prius condito testamento, quod scilicet
reliquo postre et hodie superuivente dno Angelo
eius filio per nullis alijs relictis filijs masculis legitimi
et naturalibus habentibus ipsum Angelum ad here-
ditate da tunc felix eius matris et videtur vel in
eo aliquo parte edere et licet diuina heredi-
tate da tunc felix sit in solido ab interfectione
et excludenda etiam fore nisi quibus nullo dubi-
tandi qd nihil eundem modo et quia illi adde volens
filio sponte et omni meiori modo hereditate pre-
dictam da tunc felix et matris sit utroque sortis o-
lato in solido et in tota adit, dicens et asserens se nullo
da hereditariis communis sui et Roma da supponere
supra eibus Regam
Ad Florentiam in monasterio Angelus et benedictus ipsius
monasterii dominus benedictus qd et felix de in de qua
et in Florentia et benedictus aliter in iudicio de Pro-
tonetari monasterio da monasterio felix
Habet Nominis Anni Anno Domini ab eius salutis hora in car-
natione Millesimo quingentesimo sexagesimo undecimo
quarta die mensis Decembris Anno mcdlxxxi Pontificatus
sanctissimi huiusmodi pape pium et Domini Nri Iesu Xpi divina promi-
sentia Pape quartum Anno secundo
in nihil sui morte certius et in nihil hora ipsius incertius
In ad eandem in o huiusmodi sit eius semper premeditari de men-
tium ne impetrans ab eis inueneratur, et in eo quod puerum
Angelus quod Cosmi Mariam vulgariter nuncupatur. De

Il pittore dovette avere almeno un fratello, Mariano, nato il 30 gennaio del 1501 (fig. 3):

Fig. 3 Fede di battesimo del fratello del pittore, Mariano



AODF (Bat), Maschi, gennaio 1501:

Mariano Domenico et Romolo di Cosimo di Mariano Becchaio, popolo di S. Piero a Monticelli, nato adì 30 h 18

Mariano morì giovane, giacché sua figlia, Diamante, crebbe in casa del B. sino al 1561.

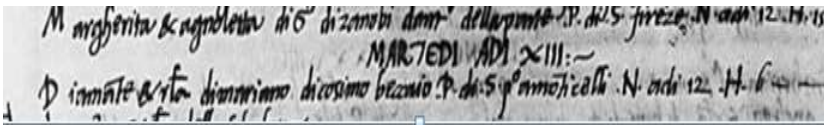


Fig. 4 Fede di battesimo della nipote del pittore, Diamante

AODF (Bat), Femmine, agosto 1527:

Diamante et Romula di Mariano di Cosimo beccai, popolo di San Piero a Monticelli, nata adì 12, hore 6.

Lucrezia

Presso l'Archivio di Stato di Firenze, *Morti della Grascia*, 191, c. 518v., viene registrata la morte di Lucrezia «donna fu del Bronzino dipintore», data riportata in stile fiorentino: 1556.

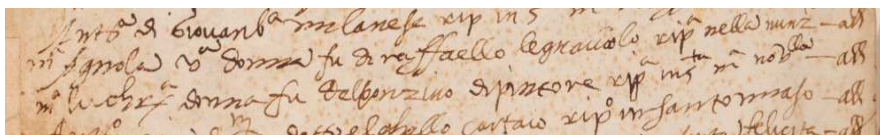


Fig. 5 *Morti della Grascia*, 191, c. 518v.

Il dubbio riguardo all'identità della donna è chiarito dal *Registro dei morti* 251, *Medici e Speciali*, c. 127v (fig.6), dove la donna appare come «zia del Bronzino», una mano moderna ha aggiunto a matita, arbitrariamente, il cognome Allori accanto al nome

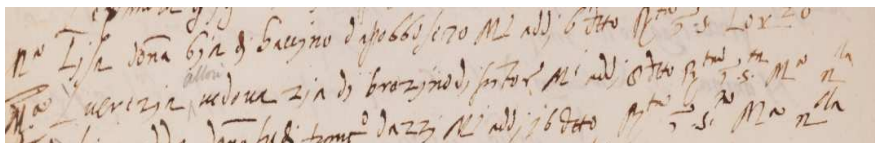


Fig. 6 *Registro dei morti* 251, *Medici e Speciali*, c. 127v

Gli Allori

Nel Registro dei Battezzati al fonte di San Giovanni, ho reperito anche:

- La fede di battesimo di Cristofano, nato il 16 maggio del 1500. AODF (Bat), ad annum:

Cristofano Andrea et Romulo di Lorenzo di Cristofano d'Andrea vaiaro, popolo di San Niccolò Oltrarno, nato addì 16 (maggio) ore 4.

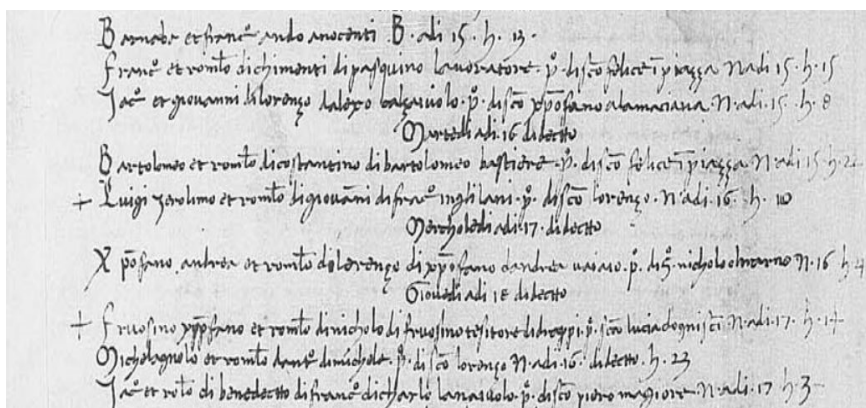


Fig. 7 Fede di battesimo di Cristofano Allori

- La fede di battesimo di **Alessandra**, il giorno venerdì 27 marzo 1528: *Alexandra Maria et Romula di Xristophano di Lorenzo Spadaio, popolo di Santo Spirito Maggiore, nata addì 24 hore 9.*

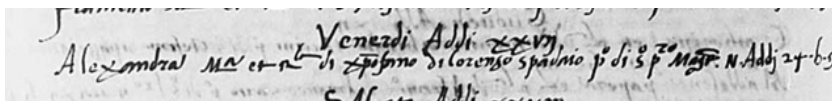


Fig. 8 Fede di battesimo di Alessandra

Gli altri figli di Dianora e Cristofano furono:

Bastiano

Bastiano Lorenzo et Romulo di Cristofano di Lorenzo spadaio, popolo di Santo Spirito Maggiore, nato adì 7 agosto 1529 hore 1 ½

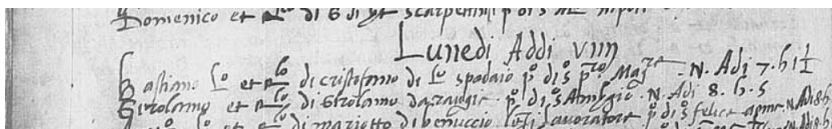


Fig. 9 Fede di battesimo di Bastiano

Lorenzo

Lorenzo Domenico et Romolo di Christofano di Lorenzo spadaio, popolo di San Xtofano, nato adì 8 [ottobre 1531], hore 1.

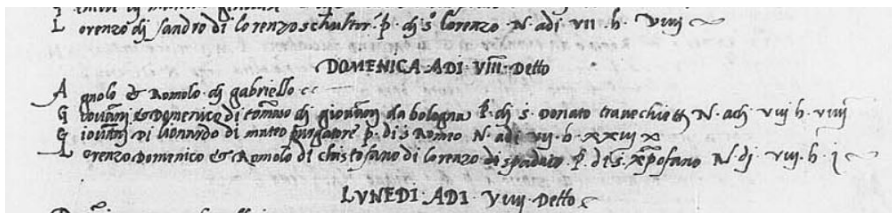


Fig. 10 Fede di battesimo di Lorenzo

Alessandro

Alexandro et Lorenzo di Cristofano di Lorenzo spadaio, p. di San Cristofano, nato adì 31 maggio [1535], hore 12 1/2

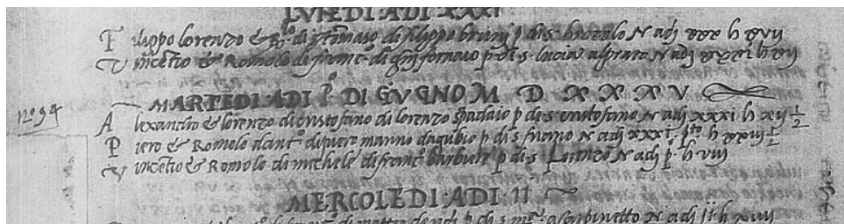


Fig. 11. Fede di battesimo di Alessandro

Va segnalato che il *Christofano* ritrovato dalla Furno nei registri battesimali era il nipote di Tofano e Dianora, ossia il figlioletto di quel Lorenzo spadaio, nato l'8 ottobre del 1531, di cui sopra, che aveva ereditato la bottega paterna. Lorenzo morì nel 1558; la moglie, Maria Montanini, si risposò: si sa infatti da NA, 17913, ser Antonio Rigogli, fols.168r-169v (3 novembre 1559), che il rappresentante legale di Maria (il Rigogli appunto) chiese alla famiglia del marito restituzione della dote, perché Lorenzo era morto. Maria convolò a nuove nozze e nel 1561 il nuovo marito volle avere il resto della dote (NA, 8848, ser Carlo Gherardi, fols. 206r-07r (13 agosto 1561). Alla figlia di Lorenzo e Maria, Lucrezia, il Bronzino lasciò una dote per via testamentaria nel 1561.

[illegible]

13. Nella pagina a fianco, testamento di Daniello di Bartolomeo
Notarile Antecosimiano 2563 c.193r-194r

[illegible]

124
tjs no minus qd ppter affectu regina. ist minore illor
quod ab ea habuit cur mirifici amoris et benivolentia
qua ppter ea qd in se ipso affectu ostendit regina sic
in ipso fuit qd hanc / cassius / qua ex
quod / cassius / rogans /

14. Dichiarazione per conto di Alessandra Allori, che (come risulta dalla carta) non sa scrivere. ASFi, Decima Granducale 3773, c.5509

5509

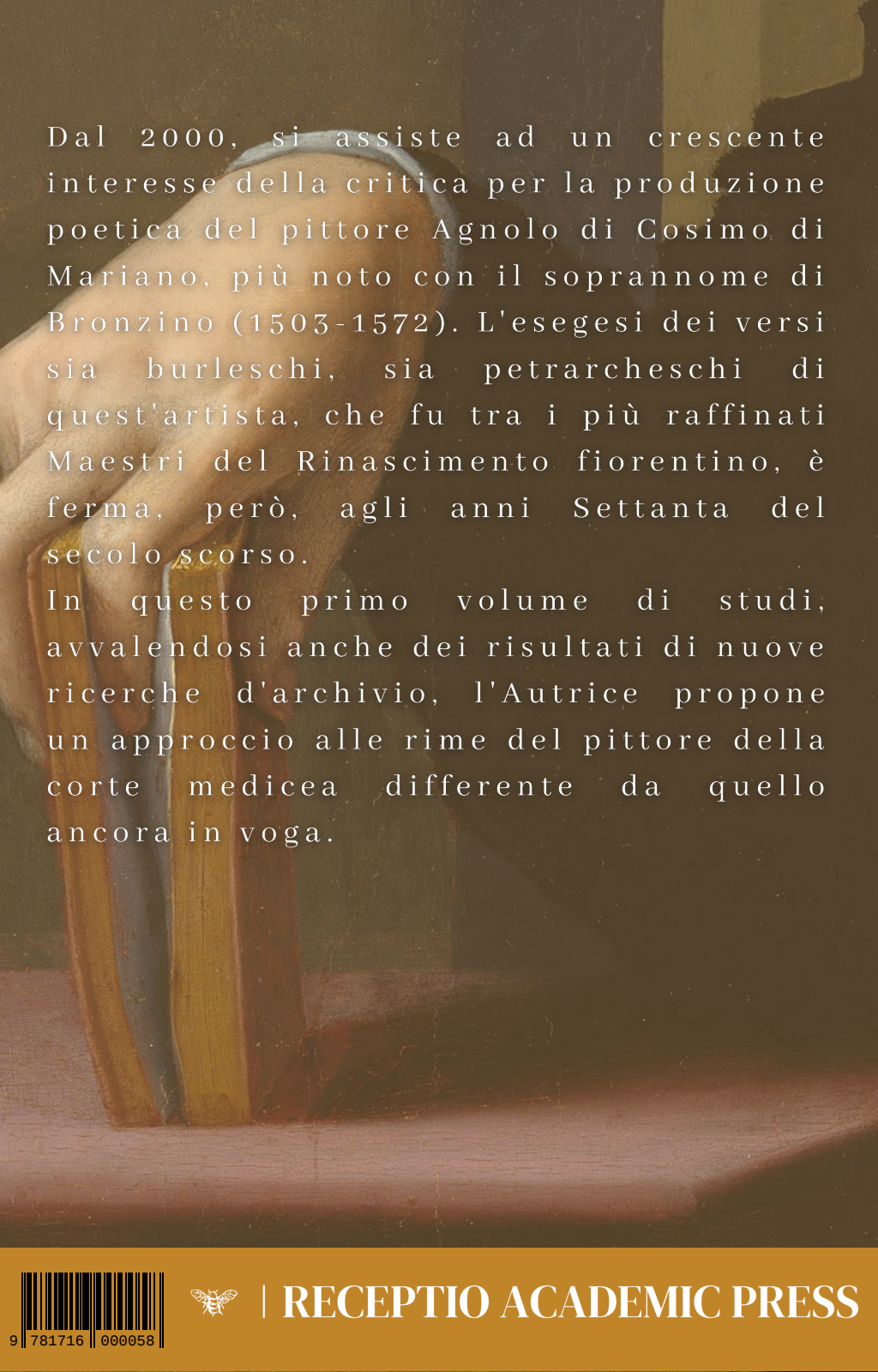
Io Alessandro di Cristofano allora tergo e gestione da lo spedale
di santa maria nuova ora capo posta Nel popolo di santa
maria in capo posta nella via detta fogna per il uerretto
di sette J. Hanno con i detti capini a 1.^o via a 2.^o la
compagnia de territorii di drappi, a 3.^o detto spedale
et infido lo fatto fare la presente per no capo scrivere.

Adi 20 dho 1539 quib. p. on. d. effer. d. lo spedale p. no
1203 fide m. 14504 Jo. Lanella

Typeset RECEPTIO Academic Press

Stampato a Islington, Londra

Gennaio 2022



Dal 2000, si assiste ad un crescente interesse della critica per la produzione poetica del pittore Agnolo di Cosimo di Mariano, più noto con il soprannome di Bronzino (1503-1572). L'esegesi dei versi sia burleschi, sia petrarcheschi di quest'artista, che fu tra i più raffinati Maestri del Rinascimento fiorentino, è ferma, però, agli anni Settanta del secolo scorso.

In questo primo volume di studi, avvalendosi anche dei risultati di nuove ricerche d'archivio, l'Autrice propone un approccio alle rime del pittore della corte medicea differente da quello ancora in voga.



| RECEPTIO ACADEMIC PRESS