

CHAPTER 16



Bronzino e l'Accademia Fiorentina

Carla Chiummo

Premessa

In questi ultimi anni c'è stata una vera e propria 'Bronzino Renaissance' che ha riguardato anzitutto — ma non solo — il pittore, grazie a due mostre coeve, tra il 2010 e il 2011: quella a Firenze, a Palazzo Strozzi, con una ricchissima rassegna della sua opera pittorica, e quella a New York con i disegni.¹ Già solo il fatto che l'esposizione fiorentina avesse come titolo 'Bronzino: pittore e poeta alla corte dei Medici' rivela come questa occasione abbia rappresentato il punto di arrivo di una riconsiderazione più ampiamente culturale e intellettuale di questo autore, includendo, oltre agli studi artistici, altri àmbiti meno noti, come quello letterario e religioso. In particolare, la mostra fiorentina, con il prezioso catalogo, ha segnato il punto di arrivo e insieme l'apertura di nuove strade per una serie di filoni di ricerca che nell'ultimo decennio, o poco più, hanno profondamente mutato la considerazione dell'opera di Bronzino, tanto per quanto riguarda la sua consapevolezza artistica, quanto per il suo coinvolgimento nel dibattito culturale della Firenze di Cosimo I.²

Partecipazione ed esclusione dall'Accademia Fiorentina

Uno degli aspetti più intriganti è senz'altro la sua entrata nel 1541 nell'Accademia Fiorentina, così ribattezzata per volontà di Cosimo, che riplasma a sua immagine e somiglianza la neonata Accademia degli Umidi (novembre 1540), fondata dagli amici di Bronzino, Anton Francesco Grazzini, detto il Lasca, Luca Martini e Giovanni Mazzuoli, detto lo Stradino, tra gli altri.³ A qualche anno dalla sua entrata insieme ad altri artisti, quali Niccolò di Raffaello, meglio noto come il Tribolo, Benvenuto Cellini, Giovanni Battista del Tasso e poi (almeno nominalmente) Michelangelo Buonarroti, seguirà l'allontanamento, tra il 1547 e il 1566, ufficialmente perché l'accademia è ormai concentrata sulla promozione del modello linguistico dantesco e petrarchesco cui Bronzino, come altri artisti, si ritiene non contribuisca (né con un'adeguata attività poetica, né partecipando al commento a Dante e Petrarca nelle lezioni pubbliche e private, di cui sarà protagonista l'amico Benedetto Varchi).⁴ Ma sulle più recondite motivazioni del suo allontanamento, giocano probabilmente anche la stretta vicinanza a Varchi, che, fermo sostenitore della dottrina bembiana in accademia, entrerà in conflitto con le posizioni 'etrusche', o come si diceva

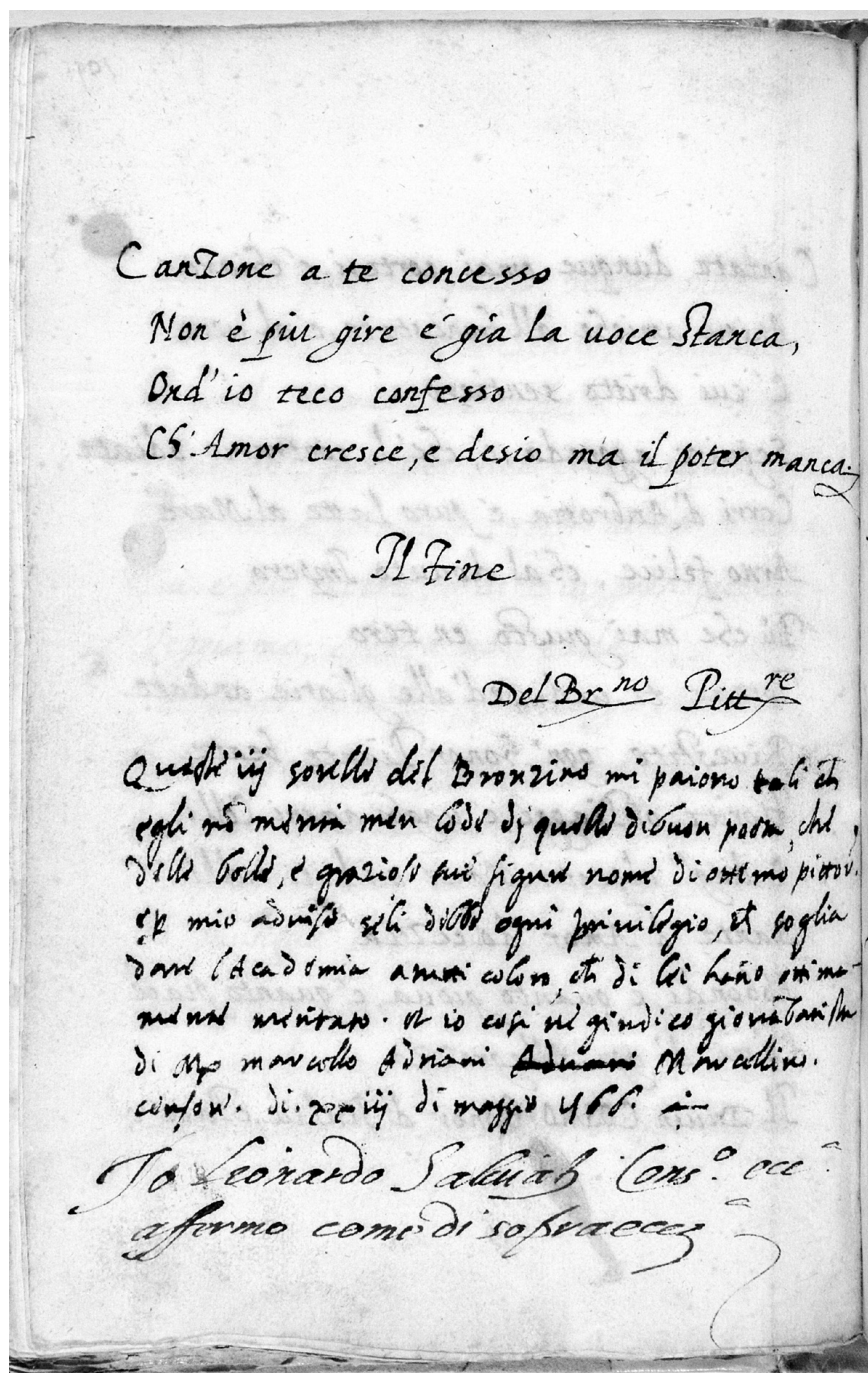


FIG. 16.1. Document readmitting Bronzino to the Accademia Fiorentina, 1566. Agnolo Bronzino (Agnolo di Cosimo di Mariano), *Delle rime [...] libro primo*. Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, MS II.IX.10, c. 109^v. Reproduced by kind permission of the Director of the Biblioteca Nazionale Centrale, Florence.

allora ‘aramaiche’, del fronte avverso di Pierfrancesco Giambullari e Giovan Battista Gelli.⁵ E aggiungerei la cifra del Bronzino poeta vivacemente burlesco, secondo una tradizione che, come per il più fermo oppositore della nuova linea dell’accademia, il Lasca, verrà censurata e considerata estranea al canone letterario prescelto (Lasca, come Bronzino, viene allontanato nel 1547 e fatto rientrare nel 1566).⁶ Una volta usciti, però, nei *Salterelli dell’Abruzzo* (1560), dedicati agli accademici Benedetto Varchi e Luca Martini, il poeta Bronzino potrà farsi beffe, oltre che delle teorie linguistiche di Ludovico Castelvetro, principale oggetto di questi sonetti caudati sul modello dei *Mattaccini* di Annibal Caro, anche delle assurde tesi aramaiche di Giambullari e Gelli, che solleticavano le mire egemoniche e autonomistiche di Cosimo nella Toscana cinquecentesca.⁷

Nei *Salterelli*, l’indiretto affondo alle tesi linguistiche (e di ‘geopolitica’) di Gelli e Giambullari affiora ad esempio nel provocatorio omaggio al ‘savio Motta’ (*Salt.* III, 5), da identificare molto probabilmente con il Pietro Bembo invisibile in accademia, come annota il chiosatore di questi versi nel codice magliabechiano: ‘E s’è’ non fusse stato il savio Motta, | che si pose alla guardia in su’ cantoni, | e con bella sanopia i paroloni | scrisse e fe’ che la turba stesse chiotta, | ogni lingua d’Italia e tosca e graia | esser voleva’ (*Salt.* III, 5–10); e, aggiungerei, anche nei riferimenti ironici ai dotti ebraici (*Salt.* IV, 6: ‘sarebbe censurato da’ rabboni’; e in *Salt.* V, 11: ‘alifuche’, da ‘aleph’), probabilmente ancora alludendo, oltre che a Castelvetro, alle tesi linguistiche degli ‘aramaici’; nel richiamo alla scarsa importanza delle origini linguistiche fiorentine o latine, ‘purché l’arrosto in tavola s’adduche’ (*Salt.* VI, 12–13: ‘E, per un fondamento, se la ghiaia | fusse d’Arno o di Tever?’); nel possibile rinvio alle riforme dell’alfabeto e dell’ortografia promosse da Cosimo nell’accademia, ma poi fallite (*Salt.* VII, 5–7: ‘Nuove cose vedrai, se vai a buon’otta, | felice etade, e quasi in processioni | ir gl’alfabeti e gl’enni andar cogl’oni’),⁸ e soprattutto nell’omaggio esplicito al Varchi che stava già lavorando al suo *Ercolano* (*Salt.* IX, 12–14: ‘Or nuova tela, e con nuova telaia, | d’altra trama e d’altr’opra in su’ cannelli | si mette in punto a far toghe e vestuche’, con un riferimento finale, in *Salt.* XI, all’invio dei sonetti ‘alla Topaia’, dimora donata da Cosimo appunto a Varchi).

La poesia burlesca bronziniana e l’Accademia Fiorentina

Già solo da questi pochi esempi appare evidente come la poesia burlesca di Bronzino vada letta considerando tutti gli aspetti anche più seri che riguardano il dibattito culturale interno all’accademia e soprattutto vada letta a più livelli, come è emerso dalle più recenti edizioni.⁹ La riscrittura petrarchesca del poeta serio costeggia la parodia del poeta ‘in burla’, che comunque ha spesso per oggetto la poesia e la lingua petrarchesca. Questo spiega l’entusiasmo di Cellini che loda proprio il poeta dei sonetti, così come di Vasari che apprezza anche il poeta faceto; per non parlare delle reiterate lodi del Lasca e di quel Varchi che lo incornicia in un solenne ‘si grande Apelle e non minore Apollo’.¹⁰

Sappiamo dal Lasca, curatore del *Primo libro dell’opere burlesche* (1548), che l’Accademia degli Umidi ‘principalmente fa professione [...] dello stil burlesco, giocondo, lieto, amorevole e, per dir così, buon compagno’ (come si legge nella ‘Dedica

del Lasca a messer Lorenzo Scala'). È una traccia fondamentale da seguire per i *Salterelli*, così come per i *Capitoli* bronziniani, sebbene questo programma 'burlesco' fosse stato sostituito dalle nuove esigenze di egemonia culturale dell'Accademia Fiorentina: quindi il richiamo stesso di Bronzino alla tradizione bernesca e burchiellesca diventa di per sé polemico. Ma che questa produzione fosse tutt'altro che invisa a molti dei membri dell'accademia, lo dimostra la permanenza di questi testi all'interno dell'istituzione e il loro ri-uso, da parte di Leonardo Salviati, per il *Vocabolario* della Crusca.¹¹

Alcuni *Capitoli* 'Di Bronzino pittore' ('Capitolo primo in lode della Galea', 'Capitolo secondo in lode della medesima', 'Capitolo de Romori, a M. Luca Martini', 'Capitolo contro a le Campanie, al medesimo' e 'Capitolo in lode della Zanzara, a Messer Benedetto Varchi') finiscono nel *Secondo libro dell'opere burlesche*, nell'edizione giuntina che segue la prima curata direttamente dal Lasca.¹² Di questo Bronzino, Giorgio Vasari, nell'edizione del 1568 delle *Vite*, dirà che 'sopra tutto (quanto alla poesia) è maraviglioso nello stile e capitoli berneschi, intantoché non è oggi chi faccia in questo genere di versi meglio, né cose più bizzarre e capricciose di lui, come un giorno si vedrà se tutte le sue opere, come si crede e spera, si stamperanno'.¹³

Su toni oraziani (e ariosteschi) è sintonizzato il capitolo 'In lode del dappoco' (come i più tardi *Dello starsi*), che nel dialogo con la gatta Corimbo tocca tanto la sua attività poetica quanto la sua condizione di 'cortigiano' non adulatore, cui è ben più caro il tranquillo 'dappoco' che non i vantaggi della cortigianeria adulatoria:¹⁴

Tu sai, Corimbo, che tal volta io leggo
così nel letto, per adormentarmi,
[...]
e hai veduto anche scombiccherarmi
qualche foglio e compor qualche cosetta
per passar tempo e 'l cervel ricriarmi.
[...]
Oh, stianci, mucia, in santa pace nostra
e ringraziamo il Ciel, che la fatica
ci fece odiar del far di sé la mostra. (vv. 37-51)¹⁵

Ma nei suoi capitoli berneschi sfilano protagonisti e comparse dell'accademia, come nei *Romori* dedicati a Luca Martini, in cui, insieme probabilmente all'influente segretario di Cosimo, Pier Francesco Ricci, vengono evocati l'intagliatore Giovanni Battista del Tasso e la compagnia dei Marmi (vv. 11, 88) dell'omonima operetta di Anton Francesco Doni.¹⁶ Così come nel capitolo 'Il raviggiuolo', compare il ricordo del 'santo Padre' (v. 185), ovvero lo Stradino fondatore dell'Accademia degli Umidi, passato indenne attraverso i cambi della guardia dell'Accademia Fiorentina, e ancor più esplicitamente chiamato 'padre Stradino' nel 'Capitolo dell'esser chiari' (v. 86);¹⁷ mentre nella parte finale del Capitolo primo 'Delle scuse' (v. 327), parlando della sua vena poetica, sembra rivolgersi anche agli accademici — peraltro (ironicamente?) definiti 'ingegni' — che lo hanno estromesso per il suo scarso impegno letterario:¹⁸

E s'e' non ci vorranno a nessun patto,
né ci varrà le scuse, scuserenci

d'avere in quanto a noi l'obbligo fatto
e, come si suol dire, i nostri cenci
ci riporremo attorno, che non credo
per questo io già, che delle busse dienci. (vv. 328–33)

Nel capitolo 'Lo sdegno', oltre che il riferimento ai non fiorentini, come Castelvetro, che pretendono di imparare la lingua solo da Dante, Petrarca e Boccaccio, probabile è anche il riferimento alle strane tesi 'aramaiche' sulle origini della lingua fiorentina: 'Credon ch'a ber del Petrarca nel pilo | basti loro, o di Dante o del Boccaccio, | e non san che fra noi ci è il Gange e 'l Nilo' (vv. 253–55). Anche sotto le allegorie del mostro gigantesco e degli strani personaggi del lungo poema allegorico *Il piato* si nascondono molto probabilmente riferimenti a persone ed episodi della vita fiorentina e dell'accademia stessa, non ancora del tutto chiariti: in questa direzione vanno sia i frequenti interventi dell'io narrante che afferma di non rivelare l'identità dei personaggi con cui si scontra, per evitare ritorsioni (I, 46–49; III, 103–05; V, 31–33; VII, 247–48), sia il richiamo ai giganti e mostri di poemi burleschi come il *Canto dei mostri innamorati* di Varchi o la *Guerra de' Mostri* e la *Scusazione dei Nani* dell'amico Lasca, chiaramente identificabili con gli antagonisti nell'accademia attorno al 1547.¹⁹

Il canzoniere, l'accademia e Cosimo

Il poeta serio conferma in pieno l'impegno tutt'altro che puramente dilettesco e solo 'd'occasione' della sua attività poetica, sebbene solo pochi componimenti, nonostante l'augurio di Vasari, giungano alla stampa.²⁰ Non esiste un'edizione a stampa filologicamente affidabile, come invece per le già citate edizioni delle *Rime in burla* e *Dei Salterelli dell'Abbrucia*, rispettivamente a cura di Franca Petrucci Nardelli e Carla Rossi Bellotto; l'unica edizione a stampa è quella ottocentesca a cura di Domenico Moreni (*Le rime inedite di Raffaello Borghini e di Angiolo Allori detto il Bronzino*) e, a cura dello stesso, i *Sonetti di Angiolo Allori detto il Bronzino*, che però smembra, in base all'assetto metrico, l'unità del canzoniere.²¹ Pertanto il manoscritto II ix 10 della Biblioteca Nazionale di Firenze resta l'unico testo di riferimento completo per le *Rime* serie di Bronzino (e quello da cui sono qui tratte tutte le citazioni).

Dopo la prima disamina generale proposta dalla Parker e soprattutto dopo lo studio filologico di Tanturli, si può affermare che il titolo dell'unico completo codice manoscritto (quasi certamente in parte autografo) suggerisce la scelta di un'organizzazione interna del macrotesto — *Delle Rime del Bronzino, PITTORE Libro I* — e probabilmente il progetto di un libro canzoniere che avrebbe dovuto avere un seguito (come indicato dalla specificazione 'Libro primo').²² Motivi e destinatari della sua poesia collocano Bronzino perfettamente e consapevolmente all'interno del suo contesto culturale — e quindi anzitutto all'interno dell'Accademia Fiorentina — con una propria sensibilità letteraria, tutt'altro che di scarso valore:²³ al modello del canzoniere petrarchesco si affianca, manieristicamente, quello dei petrarchisti vicini o interni alla cerchia accademica — ovviamente *in primis* l'immancabile Varchi, e poi almeno Pietro Bembo e Giovanni Della Casa (dal primo in particolare riprende



FIG. 16.2. Agnolo Bronzino (Agnolo di Cosimo di Mariano), *Portrait of Cosimo I de' Medici as Orpheus*, oil on panel, c. 1537–39. Philadelphia, PA, Philadelphia Museum of Art (n. 1950–86–I, Gift of Mrs John Wintersteen, 1950). Reproduced by kind permission of the Director of The Philadelphia Museum of Art.

l'abbondanza delle rime di corrispondenza con amici, quasi tutti ricollegabili all'accademia).²⁴ Restano aperte molte domande, come quella riguardante aggiunte non sempre spiegabili;²⁵ ma ulteriori ricerche potranno senz'altro aprire strade nuove nell'interpretazione di questi versi che sembrano spesso non meno 'in chiave' dei versi burleschi (e d'altra parte, un simile lavoro esegetico è stato solo da poco avviato per ben più noti petrarchisti, quale il suo più stretto sodale letterario, Varchi).²⁶ Ad esempio, nel sonetto proemiale il tema conclusivo del pianto, della guerra e della morte, apparentemente legato solo a *topoi* erotici petrarcheschi, forse più allusivamente rinvia, oltre che a una sofferenza morale e interiore, a guerre e morti drammaticamente reali, come lascia intravedere la voce finale 'pace': tema forte, in termini morali e petrarcheschi, che chiude l'intera prima parte del libro, nella tensione ad una pace *post mortem* (cfr. canzone alle cc. 113^v-116^r), e insieme tema e appello storico più volte ripreso nella sua poesia da Bronzino.²⁷

Altrettanto ambiguo è il tema spirituale, in un ciclo di sonetti in forma di preghiera (cc. 30^v-32^r), così come, nella prima lunga canzone morale, con il riferimento, a c. 8^v, all'aiuto di Cristo 'che di nostra salma | gravar si volle, e nostre colpe estinse', e che lui ripaga

adorando quaggiù, chi tien le chiavi
ambe del Cielo, e che mie colpe lavi
qual Vicario d'Iddio fermo tenendo
contro l'empio venen, del tristo seme
per cui di Cristo il Gregge infetto geme. (vv. 114-18)

Qui bisognerà capire meglio quanto delle tematiche valdesiane o cripto-riformistiche, ampiamente circolanti nell'accademia, sia effettivamente presente nel canzoniere (ad esempio: l'esaltazione del 'beneficio di Cristo' si contrappone all'empio venen' che sembrerebbe quello dei riformatori che minano l'integrità della Chiesa di Roma).

Per il nostro discorso è di particolare interesse il ciclo di rime di corrispondenza, con una netta prevalenza, come era prevedibile, dei sonetti scambiati con Varchi. Tra i più espliciti omaggi in difesa del Varchi, posto addirittura in prigione per le evidenti invidie di cui è oggetto nell'accademia, si colloca il sonetto di corrispondenza a c. 33^v:

Varchi, ch'a par dei più saggi e migliori
per la strada d'onor saliste in cima
giunto a felice fin con prosa, e rima
di mostrar della lingua i frutti, e i fiori.
Già v'inchinava, con debiti onori,
l'Adria, e 'l Tirreno, e d'eccellenza prima
Vi tenea in pregio: or sovr'umana stima
spande il bel nome nostro i suoi splendori.
Né si poteva, giunta a tanta altezza,
Vostra gloria più alzar, senza il mortale
colpo d'invidia, al fin di Voi pregiona:
ben sete or'alto ove più non si sale,
primo, e non pari: onde di Voi ragiona
quant'il sol vede, loda, onora, e apprezza.²⁸



FIG. 16.3. Agnolo Bronzino (Agnolo di Cosimo di Mariano), *Portrait of Cosimo I de' Medici in (a Suit of) Armour*, c. 1544–45: Sydney, Art Gallery of New South Wales (78.1996).
Reproduced by kind permission of the Gallery.

A questo sonetto a c. 34^r risponde Varchi con 'Bronzino io cercai sol dietro i migliori'; e gli elogi a Varchi continuano alle cc. 34^v-35^r, con le affettuose risposte dell'amico a c. 35^v ('Quel cortese, che già gran tempo scorsi | Affetto in voi caro BRONZIN').

Seconda solo a quella di Varchi, è la presenza dei sonetti di corrispondenza con la poetessa Laura Battiferri, o meglio Battiferra, come viene chiamata dalla cerchia fiorentina, moglie di Bartolemeo Ammannati, scultore e architetto in stretto contatto con Bronzino e l'accademia. Poetessa di spicco — dal nome petrarchesco con cui Bronzino nel canzoniere gioca tutte le sue carte — proveniente dall'Accademia degli Intronati di Siena e forse anche da quella degli Assorditi di Urbino.²⁹ Come è noto è oggetto di un famoso ritratto bronziniano, molto probabilmente richiamato nel sonetto a lei dedicato 'Tutta dentro di ferro e fuor di ghiaccio' (c. 183^v) e nell'elogio poetico del Lasca (c. 56^r); un ampio omaggio alla poetessa è incluso nei tre sonetti a lei dedicati da Annibal Caro (cc. 63^v-64^v), cui Bronzino fa seguire i suoi sei alla stessa poetessa e 'nelle medesime consonanze' (come si legge nella dedica). E a diversi artisti sono dedicati componimenti 'in vita' e 'in morte': a Michelangelo, al suo maestro Pontormo — ben 19 — e a Giovanni Battista del Tasso, Benvenuto Cellini, il Tribolo, Alessandro Allori e suo padre Cristofano. Sono tutti versi che confermano un rapporto stretto con il contesto culturale e alcune tematiche al centro dell'animatissima vita dell'accademia intorno agli anni '50-'60, nonostante l'allontanamento di Bronzino da quell'istituzione.³⁰

Altro snodo di assoluto rilievo: le rime encomiastiche per Cosimo e la sua famiglia, in particolare proprio negli anni dell'allontanamento;³¹ ma già nella canzone morale contenuta nelle prime carte, l'elemento encomiastico è evidente,³² nel ricordo del giovanissimo e già saggio 'princeps' Cosimo (c. 9^r), 'sì giusto e verace', 'di vera bontade esempio, e specchio | per rinnovar la buona antica etade', con il mito della Firenze cosimiana come novella Atene e degna erede dell'età delle tre corone:

Vedea 'l bell'Arno, il mio fiorito nido
di gloria colmo, e di tranquilla pace,
poi che dal sommo Re DUCE sì fido
gli scese a cui quanto mai spirto ornasse
di grazia diede, e sì giusto, e verace,
ch'io dicea d'ogn'onor questa è la face,
e di vera bontade esempio, e specchio
per rinnovar la buona antica etade.
Giovine, e di beltade
ornato, e di consiglio accorto, e veglio
tale speme di sé nel fiore aperse
qual'or nel frutto di valor si miete.
O d'ogn'alta virtù premio, e ricetta
ben si scorgea nell'alto umile aspetto
fin dai prim'anni tuoi nostra quiete.
O sole al cui splendor si discoverse
l'amico Porto [...].

L'impegno a rientrare nell'agone intellettuale dell'accademia è definitivamente confermato dalle 'tre canzoni sorelle', come le chiama lo stesso Bronzino, che nel 1566 gli procureranno il rientro, certificato dagli Atti dell'Accademia³³ e riportato



FIG. 16.4. Agnolo Bronzino (Agnolo di Cosimo di Mariano), *Portrait of Lucrezia Panciatichi*, 1541–45. Florence, Galleria degli Uffizi (Inv. 1890, n. 736). Reproduced by kind permission of the Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Antropologico e per il Polo Museale della città di Firenze, and the Director of the Galleria degli Uffizi, Florence.

nel canzoniere a c. 109^v (Fig. 16.1), con le parole del censore Adriani controfirmate dal console Leonardo Salviati: 'Queste iii sorelle del Bronzino mi paiono tali ch'egli non merita men lode di quella di buon poeta'. Le tre canzoni sono 'Mentre abbonda di gioia e speme il core', 'Di volo in volo, e d'uno in altro varco' e 'Quel ch'io canto almo Sol, ch'a sé mi tira' (cc. 98^r-109^v), con alcuni dubbi: per esempio, sul gioco ambiguo tra il Sole e il 'varco', apparentemente solo in omaggio al duca, ma probabilmente, sebbene più nascostamente, anche al suo vero 'principe', cioè il maestro Varchi, al quale infatti spesso viene associato nel canzoniere l'emblema del sole.³⁴ Invece agli avversari dell'accademia fa riferimento la canzone morale contenuta nelle cc. 18^v-21^r, con il confronto tra i 'nostri Antichi' — Dante Petrarca e Boccaccio — e noi 'indegni, oscuri e vili': 'E passerà la gloria a strane genti | di vostra lingua?' e

[...] i vostri lumi fuori
saranno soli all'altrui nebbie, e veri
duci a quel tenebroso errore antico,
che gl'avvolgea per sentier fosco e 'ncerto,
e voi tral ver cadrete erranti, e loschi?
Dei tre Soli dich'io, dei tre gran Toschi
tra voi pur nati, e ch'hanno il vero aperto
per render chiaro il lor bel nido amico.³⁵
(c. vv. 130-37, il corsivo è mio).

Quanto emerge rivela una consapevolezza letteraria indiscutibile e una dichiarazione di poetica, per così dire, 'militante', come in un sonetto di scambio con il Lasca (c. 45^r), in cui ribadisce la superiorità della gloria poetica sull'arte pittorica: 'Vivon gli scritti e muoion l'opre' (v. 12).

Un artista pro e antimediceo?

Quello che resta da indagare meglio è sicuramente la natura e la portata delle tensioni all'interno dell'accademia e quindi anche con il potere sempre più assolutistico di Cosimo, dentro e fuori di essa. Su questo terreno si sono radicalizzate le posizioni: da una parte gli studi che fanno sostanzialmente capo a Plaisance hanno letto un rapporto difficile con Cosimo e il potere politico;³⁶ mentre la posizione che fa capo a Firpo spesso smentisce una contrapposizione così netta, includendo in questa lettura Bronzino e la sua fuoriuscita.³⁷ Si sostiene che anche questi che dovevano rappresentare i contestatori del potere ducale, esercitato in accademia attraverso i potenti consoli e censori stipendiati da Cosimo, in realtà mantengono ottimi rapporti con lui persino negli anni di maggiore tensione, ovvero quelli intorno al 1547. Effettivamente questo rapporto andrà riconsiderato alla luce del fatto che comunque Bronzino nel ventennio di allontanamento forzato dall'accademia intensifica i rapporti con Cosimo in quanto pittore. Sono gli anni di tutti i più famosi ritratti della famiglia ducale e della cappella di Eleonora,³⁸ come pure dell'intensa attività per i disegni degli arazzi del Palazzo della Signoria, con una sostanziale continuità di collaborazione e testimonianze di fedeltà — per quanto in parte obbligate — alla famiglia ducale.³⁹

Anche la ritrattistica bronziniana riguardante Cosimo muta però a seconda del

momento storico: così, alla fine degli anni '30, quando ancora si poteva sperare nel giovanissimo Cosimo come protettore della arti e fondatore di una nuova civiltà, lo ritrae in veste di Orfeo (Fig. 16.2).⁴⁰ Ma già tra 1543 e 1545, in epoca di espansione territoriale, lo ritrae come guerriero (Fig. 16.3) e infine (1560) come ricco signore in vesti domestiche.

Il dibattito intorno alla 'maggioranza delle arti'

In tutti questi aspetti il rapporto tra l'artista e il poeta è strettissimo e ancora poco esplorato, anche perché si tratta di un terreno assai scivoloso, ben oltre il caso di Bronzino.⁴¹ Accanto all'affermazione, nel canzoniere, della supremazia dell'arte poetica su quella artistica, una delle testimonianze più interessanti di questo dialogo serrato sulle arti è la risposta a Varchi nel dibattito da questi suscitato nell'accademia, sulla 'maggioranza dell'arti', e cioè anzitutto sulla supremazia della scultura o della pittura (ma la discussione si articolava in tre parti: 'Della maggioranza e nobiltà dell'arti', 'Qual sia più nobile, o la Scultura o la Pittura' e infine 'In che siano simili e in che differenti i Poeti e i Pittori').⁴²

A questo dibattito partecipano i più importanti artisti, membri dell'accademia, incluso Michelangelo.⁴³ Bronzino si inserisce con una lettera che rimane incompiuta, probabilmente perché in quell'anno, il 1547, viene allontanato dall'accademia. Mentre Varchi manterrà una posizione di equidistanza tra scultura e pittura, la posizione di preminenza in Bronzino è data a quest'ultima, soprattutto perché 'l'arti [...] tanto più hanno del meccanico, e per conseguente sono manco nobili', per una volta in disaccordo con Michelangelo e in accordo invece con il suo maestro Pontormo.⁴⁴ Ma se questa risposta non viene portata a termine, porterà però a una traduzione pittorica molto significativa: il ritratto del nano di corte Morgante *recto verso* (1553) — riapparso nella mostra fiorentina del 2010–11, dopo un difficile restauro — che riproduce la parte anteriore e posteriore del celebre personaggio,⁴⁵ rivelando la capacità della pittura di competere con la scultura sul piano che le sembrava meno congeniale, cioè quello della tridimensionalità (e superandola nel 'continuum temporale')⁴⁶ e insieme richiamando uno dei personaggi chiave della poesia burlesca della Firenze di Cosimo, e cioè il nano di corte al quale il Lasca dedica una sonettessa in morte.⁴⁷ Si aggiunge, dunque, l'ammiccamento a una linea pulciana, molto cara al fronte di Lasca e Bronzino, e invece estromessa dalle scelte culturali dell'accademia.

D'altra parte questo rapporto tra pittura e scultura viene più volte richiamato nella sua poesia seria e burlesca, come nel sonetto in lode del *Perseo* di Cellini (c. 152^r) e nei sonetti che celebrano Michelangelo per la sua inarrivabile maestria (cc. 139^v, 140^r); o nel primo dei suoi capitoli burleschi, 'Del pennello' (dove è implicito anche il sottinteso sessuale); così come viene richiamata la primazia della poesia sulla pittura nel sonetto già citato a Lasca. Nel primo dei due *Capitoli 'delle scuse'*, allude invece alle 'scuse' addotte per il suo sacrificare tempo e forze all'arte poetica invece che all'arte di cui è ben più esperto:

Riprendami chi vuol, ch'a tutti cedo
per la mia parte in dir ch'io farei meglio
a non tentar quel che ben far non credo. (vv. 334–36)

Inoltre, nel secondo capitolo omonimo, si delinea il discorso sulla libertà inventiva rispetto ai canoni classici, con più di una *pointe* ironica contro gli artisti mediocri che si riparano dietro 'la scusa', appunto, 'che 'l sentiero | omai del Buonarroto sia tropp'erto' (vv. 145–46), e un non meno impegnativo confronto tra Antichi e Moderni (vv. 166–216). Ma persino nel terzo capitolo dedicato 'Alla Cipolla' c'è un confronto — oraziano — tra poesia e pittura, secondo un *Leitmotiv* primo e tardo-rinascimentale:

Son due sorelle e ciascuna si parte
da un padre medesimo e un fine
consequono immitando o in tutt'o in parte. (vv. 193–95)

Il valdesianesimo

Uno degli snodi più delicati riguarda l'effettiva influenza del valdesianesimo, che, secondo gli studi recenti, ha interessato la cerchia vicina a Bronzino,⁴⁸ a cominciare dal suo maestro, Pontormo, fino a Varchi, Lasca e artisti strettamente legati all'accademia, tra cui Michelangelo e Vittoria Colonna.⁴⁹ D'altra parte, è nota la vicinanza di Bronzino anche ai coniugi Panciatichi, protagonisti di una clamorosa caccia alle streghe per motivi religiosi, e oggetto di due tra i più famosi ritratti bronziniani, risalenti all'incirca al 1540 (e Panciatichi sarà console dell'Accademia Fiorentina nel 1545).⁵⁰ Siamo in anni in cui ancora per poco Cosimo lascerà circolare nell'Accademia idee religiose filo-riformate; tutto cambia con il suo riavvicinamento a Roma dopo il 1549 e l'arrivo a Firenze dei gesuiti.⁵¹

Alcune possibili tracce della vicinanza di Bronzino a queste posizioni eretiche, condivise con avversari interni all'Accademia, come Gelli (si pensi alle tesi 'evangeliche' nei *Capricci del bottaio*, del 1546), le abbiamo già rintracciate nel canzoniere. Ma ancora più chiaramente, sotto la protezione del genere burlesco, Bronzino colpisce la corruzione della Chiesa e dei suoi membri (*In lode della galea. Capitolo secondo*, vv. 130–36; *Delle scuse. Capitolo primo*, vv. 286–94; *Del bisogno. Capitolo primo*, 64–66, dove addirittura immagina un'età dell'oro senza preti e monache; e tutto il *Capitolo contro a le campane* è costellato di affermazioni poco ortodosse: cfr. vv. 274–79).⁵²

Questo aspetto è stato variamente indagato anche nella sua produzione pittorica. Come nella *Discesa di Cristo al Limbo*, con il motivo della liberazione dei giusti non battezzati (in questa folla Bronzino pone se stesso e molti dei compagni dell'Accademia Fiorentina, inclusi gli 'eretici' Gelli e Varchi),⁵³ grazie a quel Cristo al cui sacrificio Bronzino rinvia in diverse opere, ma con un'enfasi particolarmente drammatica nel *Cristo crocifisso* realizzato per il 'valdesiano' Bartolomeo Panciatichi; e proprio nel ritratto di Lucrezia Panciatichi è stata rilevata, sulla sua collana, la presenza del motto valdesiano 'San fin amour dure sans' (Fig. 16.4).⁵⁴ Aggiungerei a questo proposito il controverso *Martirio di san Lorenzo*, completato da Bronzino dopo la scomparsa di Pontormo, per l'esuberante plasticità michelangiotesca che tocca non solo le figure attorno al martire, ma la figura stessa del santo, in una sorta di rifiuto di una rappresentazione ortodossa del martirio come salvazione e di difesa del michelangiologismo, oggetto di censure post-tridentine (peraltro ritrae in un angolo, appartati, anche se stesso e il maestro Pontormo, mentre il potere politico,

all'ombra di quello religioso romano, ordina il martirio: nel 1567 il fiorentino Pietro Carnesecchi viene messo al rogo).⁵⁵

Né però si può prescindere dalle dichiarazioni di ortodossia dei versi seri e faceti. Nel 'Capitolo del Bronzin pittore in lode del dappoco' tra i comandamenti che il pittore/poeta si è dato, c'è:

Amare, temere Dio, dare a' suoi santi
debito onor, né cercar sette o prove,
per parer più dassai di tutti quanti. (vv. 370–72)

Così come nel capitolo 'Il Caparbio' include nell'elenco Martin Lutero:

Un gran caparbio certo e delle sei
per la Chiesa era quel gran Luter Martino,
s'e' non s'armava a torto contr'a lei' (vv. 130–32)

dove comunque nel 'gran Luter' sembra di leggere un apprezzamento; e nel canzoniere, abbiamo visto nella prima canzone il riferimento alla figura del Papa e al 'gregge di Cristo' colpito dal veleno delle sette:

Adorando quaggiù, chi tien le chiavi
ambe del Cielo, e che mie colpe lavi
qual Vicario d'Iddio fermo tenendo
contro l'empio venen del tristo seme
per cui di Cristo il Gregge infetto geme. (c. 8^v)

Dunque, resta tuttora aperta la discussione su un Bronzino propriamente filo-riformato, o piuttosto, come è stato sostenuto per gran parte degli accademici non ortodossamente filo-papali, su posizioni 'nicodemitiche'.⁵⁶

Conclusioni

Questo ininterrotto dialogo artistico, letterario e persino religioso di Bronzino con gli artisti e i letterati legati a doppio filo con l'Accademia Fiorentina conferma il legame essenziale dell'artista con la più importante istituzione culturale della Firenze cosimiana, anche negli anni inclusi tra la sua espulsione nel 1547 e il reintegro nel 1566 con l'accettazione (obbligata) della nuova linea ducale e dell'accademia, sempre più favorevole a uno specialismo e a una funzione 'tecnocratica' e pragmatica della cultura.⁵⁷ Da questa svolta dell'accademia partirà il tramonto irreversibile dell'idea umanistica di un intimo legame tra le arti, in cui aveva ancora fermamente creduto, tra gli altri, Bronzino e di cui restano vivace e limpida prova tanto le sue testimonianze letterarie quanto quelle pittoriche.

Notes to Chapter 16

1. I disegni attribuiti a Bronzino nella rassegna sono una sessantina, ma le attribuzioni certe sono solo quattro: Philippe Costamagna, 'A New Portrait Drawing by Bronzino', *Master Drawings*, 48 (2010), 147–54 (p. 147); Costamagna presenta una quinta attribuzione, per un ritratto di Stefano Colonna.
2. *Bronzino: pittore e poeta alla corte dei Medici*, ed. by Carlo Falciani and Antonio Natali (Firenze: Mandragora, 2010). Come riferisce lo storico dell'arte Falciani nell'intervista raccolta da James

- M. Bradburne, 'Bronzino è uno dei pittori più colti del Cinquecento. Scrive un *corpus* di rime straordinario, di grande complessità', in *Bronzino rivelato*, a cura di James M. Bradburne (Firenze: Alias, 2011), p. 28. Quando questo intervento era già in stampa è uscito il bel volume di Antonio Geremicca, *Agnolo Bronzino: 'La dotta penna al pennel dotto pari'* (Roma: UniversItalia, 2013), con un'antologia del canzoniere di Bronzino e un capitoletto sull'Accademia Fiorentina e la corte medicea (pp. 139–49), che si sofferma sui rapporti di Bronzino con Francesco Salviati e la famiglia medicea.
3. È ormai molto ricca la bibliografia sulla nascita e le trasformazioni dell'Accademia Fiorentina e sui suoi rapporti con la pre-esistente Accademia degli Umidi: per un quadro ampio e aggiornato, si veda in particolare Michel Plaisance, *L'accademia e il suo principe: politica e cultura 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).
 4. Il più completo e recente studio a questo proposito è la monografia di Annalisa Andreoni, *La via della dottrina: le lezioni accademiche di Benedetto Varchi* (Pisa: ETS, 2012).
 5. Alle teorie linguistiche sottostanno tensioni politico-ideologiche tra ex-fuoriusciti e critici della politica accentratrice di Cosimo, da un lato, e fedelissimi della politica medicea, dall'altro (Plaisance, p. 139): l'acme delle tensioni arriva nel 1546–47, sulla scia del trionfo, nel 1541, del *Trattato sull'origine di Firenze* di Gelli e, nel 1546, del *Gello* di Giambullari (e nella dedica della *Circe*, del 1549, Gelli conferma l'adesione al modello autoritario di Cosimo), in coincidenza con la stretta censoria, dovuta al momento politicamente delicato, soprattutto con Roma (Plaisance, p. 149). Lasca porterà il conflitto fino alle estreme conseguenze, mentre Varchi preferirà una linea più morbida (ibid., p. 203).
 6. Anche il sodale Varchi, apprezzato autore di versi burleschi, disconoscerà, almeno ufficialmente, questo versante poetico, sebbene nell'*Ercolano* lodi forme linguistiche provenienti dal *Morgante* e da altra poesia burlesca e popolareggiante della tradizione fiorentina. Sulla coesistenza di bembismo e fiorentino popolare nelle sue teorie linguistiche, si veda Claudio Marazzini, *Storia della lingua italiana: il secondo Cinquecento e il Seicento* (Bologna: Il Mulino, 1993), pp. 268–69.
 7. Una posizione diversa è quella sostenuta dal linguista Antonio Sorella che si dichiara convinto della preferenza di Cosimo per le teorie meno provinciali e 'fiorentinocentriche' di Varchi (Antonio Sorella, 'Varchi e Bembo', in *Benedetto Varchi, 1503–1565: atti del Convegno, Firenze, 16–17 dicembre 2003*, ed. by Vanni Bramanti (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2007), pp. 377–402 (p. 395).
 8. Oltre alla teoria degli alfabeti di Castelvetro (*Salterelli dell'Abbrucia*, ed. by Carla Rossi Bellotto (Roma: Salerno Editrice, 1998), p. 107), si ricordi il trattato di Giambullari *Della lingua che si parla e si scrive in Firenze* (1552) e quello pubblicato sotto lo pseudonimo di Neri Dortelata, *Osservazioni sulla pronunzia fiorentina*, che affronta anche la riforma dell'alfabeto (Franco Pignatti, 'Pierfrancesco Giambullari', *DBI* (2000), 54, 308–12 (p. 310).
 9. Agnolo Bronzino, *Rime in burla*, ed. by Franca Petrucci Nardelli (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988), da cui si cita d'ora in avanti per la poesia burlesca; solo per i *Salterelli dell'Abbrucia*, si citerà dalla più recente edizione critica: Id., *Salterelli dell'Abbrucia*.
 10. L'appellativo 'nuovo Apollo, e nuovo Apelle' era stato attribuito a Michelangelo da Berni, nel *Capitolo* dedicato al pittore *Fra Bastian del Piombo*, nel 1534 (Carla Chiummo, '“Sì grande Apelle, e non minore Apollo”: il nonsense del Bronzino manierista', in *'Nominativi fritti e mappamondi': il nonsense nella letteratura italiana*, ed. by Giuseppe Antonelli and Carla Chiummo (Roma: Salerno Editrice, 2009), pp. 93–124). Per una rassegna dei giudizi critici dei contemporanei, si veda Edi Baccheschi, *L'opera completa del Bronzino* (Milano: Rizzoli, 1973), p. 11; e Deborah Parker, *Bronzino: Renaissance Painter as Poet* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), pp. 14–15. La citazione da Varchi è tratta da *Opere di Benedetto Varchi ora per la prima volta raccolte*, 2 voll (Trieste: Lloyd Austriaco, 1858–59), II, 992 (sonetto LXXXIX, *A Bronzino, pittore*).
 11. Ad es. nel caso di *Salterelli*, p. 12; *Rime in burla*, pp. 443–44, 467.
 12. Nel *Primo Libro* il Lasca aveva inserito le *Opere burlesche di M. Francesco Berni, di Messer Gio. Della Casa, del Varchi, del Mauro, di M. Bino, del Molza, del Dolce, e del Firenzuola*, creando il canone della poesia burlesca cinquecentesca. Nel *Secondo libro dell'opere burlesche, di M. Francesco Berni, di 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* (Firenze: heredi di Bernardo Giunti, 1555), la

- dedica a Messer Alessandro Ottaviano de' Medici è firmata da Filippo Giunti e non più dal Lasca.
13. Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di Paola Barocchi e Rosanna Bettarini, 8 voll (Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1987-97), VI, 237.
 14. Sotto l'encomio paradossale del 'dolce far niente' nasconde la polemica verso la cortigianeria oziosa e soprattutto aristocratica: 'Ecco per quanto piana e poco lunga | strada, di gentiluom s'arriva al grado, | pur ch'allo starsi s'attenda e si giunga || e tanto più se nel tuo parentado | tuo padre e l'avol tuo si sono stati | e' tuoi parenti in quarto e 'n quinto grado' (*Dello starsi, Capitolo primo*, vv. 28-33).
 15. Ancora più esplicitamente scriverà nello stesso capitolo: 'la prima cosa che tu sappi voglio | ch'io la nostra corte amo e tengo cari | tutti i suoi amici e onorar gli soglio; || ma perch'ambizion, fummo o danari | non creda uom che mi tiri, me n'astengo | spesso e par che da essa mi separi. | [...] Men male è, come a' buon dappochi accade, | cercar che questa vita si conservi | sciolta, potendo, in più distesa etade. || E non le vane pompe all'ossa e a' nervi | pongan l'assedio e che l'avara fame | ci arda e distrugga, uccida e faccia servi' (vv. 118-23, 358-63).
 16. Bronzino, *Rime in burla*, p. 402, n. 1.
 17. Non si dimentichi che lo Stradino aveva servito come soldato di Giovanni delle Bande nere, padre di Cosimo I.
 18. Un ricordo delle letture poetiche in accademia sicuramente echeggia nei versi *Dello starsi. Capitolo terzo*, vv. 115-20: 'Eccì un'altra disgrazia ch'a nessuno | può mostrar opre un povero poeta, | senza aver nome di vano e 'nportuno. || Questo gli tien con sua gran doglia cheta | la bocca e pur convien ch'e' legga e ascolti | le cose d'altri, in vista asciutta e lieta'.
 19. Bronzino, *Rime in burla*, pp. 426-29; e Plaisance, *L'accademia*, pp. 175-85. Peraltro, secondo la Petrucci Nardelli, l'«Amico, e maggior mio», dedicatario del poemetto, potrebbe essere Vincenzo Maria Borghini, molto legato all'accademia e nominato luogotenente dell'Accademia del Disegno nel 1563 (Bronzino, *Rime in burla*, p. 426).
 20. Giuliano Tanturli, 'Formazione d'un codice e di un canzoniere: "Delle Rime del Bronzino pittore Libro primo"', in *Studi di filologia italiana*, 62 (2004), 195-224 (pp. 195-97). La più ricca antologia a stampa è quella in appendice alla recente monografia di Geremicca.
 21. Raffaello Borghini e Angiolo Allori, *Le rime inedite di Raffaello Borghini e di Angiolo Allori detto il Bronzino*, a cura di Domenico Moreni (Firenze: Mogherini, 1822); e *Sonetti di Angiolo Allori detto il Bronzino ed altre rime inedite di più insigni poeti*, a cura di Domenico Moreni (Firenze: Mogherini, 1823).
 22. La Parker scrive di una forma aperta del canzoniere, riconoscendo una più solida struttura solo alla seconda parte, sebbene mancante di una vera chiusa (Parker, *Bronzino*, p. 47).
 23. Come invece si legge nella prima parzialissima antologia a stampa del canzoniere bronziniano: Andrea Emiliani, *Il Bronzino, con un'antologia poetica*, scelta e presentata da Giorgio Cerboni Baiardi (Bursto Arsizio: Bramante, 1960), p. 95: 'le prove d'obbligo (invero modeste) del petrarchista o i cavillosi riboboli berneschi di cruscante osservanza'. Più interessante il riferimento al giudizio di Vasari sulle opere bernesche di Bronzino come 'bizzarre e capricciose': per Cerboni Baiardi 'intendeva, c'è da scommetter, irregolari e a loro modo eversorie' (ibid.). Importanti gli apprezzamenti di Varchi alla conoscenza di Dante e Petrarca, posseduti a memoria da Bronzino, come attestano anche i due pittori a lui più vicini, Pontormo e Alessandro Allori (Parker, *Bronzino*, p. 17).
 24. Domenico Chiodo, 'Varchi rimatore: modi e forme della poesia di corrispondenza', in *Benedetto Varchi 1503-1565*, ed. by Vanni Bramanti (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2007), pp. 157-71 (p. 157). Tanturli, p. 203, però rileva come nel caso di Bronzino questi cicli di corrispondenza facciano parte in modo ben più organico che in Varchi del disegno complessivo del libro. La Parker, *Bronzino*, pp. 42, 56, ricorda anche il modello del canzoniere di Laura Battiferri, il *Primo libro dell'opere toscane*, pubblicato nel 1561.
 25. Tanturli, pp. 210-11. Tanturli si interroga sull'ipotesi di uno sviluppo ciclico e insieme circolare del canzoniere, inseritosi su quello 'lineare'; ovvero, secondo il modello petrarchesco: la linea retta delle rime 'in vita' e 'in morte' — qui prevalentemente rivolte ai suoi sodali — su cui si inserisce il tema finale della gloria che va oltre la stessa morte. Insomma ci troveremmo di fronte

- a una contaminazione tra *Rerum vulgarium fragmenta* e *Trionfi* petrarcheschi (p. 213).
26. Vd. Chiodo sulle ambigue lodi a Cosimo. Si potrà quindi verificare meglio se i versi in lode di Cosimo, come la sua pittura, vadano in blocco derubricati come un univoco contributo ‘lavishly to Medicean aggrandizement’ e ‘a cult of the ruler’ (Parker, *Bronzino*, p. 44).
 27. Esplicito, ad esempio, è il riferimento alle guerre europee in cui si trovano coinvolti anche Firenze e Cosimo, nel capitolo sottointitolato proprio *Esortazione alla pace*, vv. 1–9: ‘Cavateci oramai di contumace, | o re, ch’avete nome di cristiani, | e fate questa benedetta pace. || Voi vi siete storpiati delle mani, | l’ugna vi filan sangue e non avete | capegli o barba e siete tutti brani. || State un po’ saldi: quando voi v’arete | cavati gl’occhi, ch’arete voi fatto? | Arete il male e ve lo piagnerete’; o, nelle *Rime*, nella ‘tranquilla pace’ riportata da Cosimo ‘per rinnovar la buona antica etade’, c. 9^r (per le trascrizioni dal manoscritto delle *Rime* adatto ortografia e punteggiatura all’uso moderno; conservo le forme contratte di articoli e preposizioni articolate: per es. *e l’* per *e il*, o *tral* per *tra il*).
 28. Nelle rime di Bronzino i motivi dell’invidia e della gelosia ricorrono spesso: erano stati oggetto di due lezioni di Varchi all’accademia, che ne aveva trattato in termini letterari e filosofici, chiaramente partendo dalla realtà degli scontri interni all’accademia. Vista la pregnanza di questi temi, forse andrà considerata l’ipotesi di implicazioni non solo erotiche di questi sentimenti nella celebre e sfuggente *Allegoria di Venere e Cupido*.
 29. Si veda il saggio di Cox in questo volume.
 30. Tanturli, p. 200, propone come possibile data *ante quem* il 1566.
 31. Tra la fine del 1562 e il 1563, per i componimenti per la guarigione del duca Cosimo, e nel 1566, per le canzoni che lo fanno rientrare (Tanturli, pp. 200, 208).
 32. Ma Cosimo è definito ‘divin’ anche negli anni del trionfo delle tesi aramaiche: cfr. c. 20^v, dove, dopo aver contrapposto ‘i nostri lumi’ — il fronte varchiano — all’‘altrui nebbie’, si appella alla ‘virtute’ di Cosimo: ‘Ogni virtute dà loco | col divin Cosmo’.
 33. *Annali dell’Accademia degli Humidi*, III (Firenze, Biblioteca Marucelliana, MS. B. III. 54, c. 19^v).
 34. Ad es. cc. 141^r, 155^r e in diversi componimenti in cui è assimilato come sole/Apollo al suo lauro, l’amato Lorenzo Lenzi (non a caso ritratto da Bronzino con poesie di Varchi e Petrarca); ma anche nel sonetto *Varchi al vostro destrier ben potete opporsi* (c. 35^r), contrappone al ‘vostro sol’, ovvero quello di Varchi, l’‘abisso’ e le ‘notti’ dei suoi avversari fiorentini.
 35. Qui è chiaro che l’immagine del ‘sole’ è riferita alle tre corone trecentesche.
 36. Si veda la ricca riflessione, più che trentennale, su questa tema raccolta in Plaisance, *L’Accademia e il suo principe*. Posizione in linea con studi precedenti quali quelli di von Albertini e la Di Filippo Bareggi, e con diversi studi più recenti: *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de’ Medici*, ed. by Konrad Eisenbichler (Aldershot: Ashgate, 2001), in particolare i contributi di Antonio Ricci, Karen-edis Barzman e Domenico Zanrè.
 37. Massimo Firpo, ‘Il Bronzino e i Medici’, in *Bronzino: Pittore e poeta*, pp. 91–99 (pp. 92–93).
 38. Bronzino è stipendiato da Cosimo come pittore di corte fino al 1564. Sulla committenza medicea, si veda Bruce Edelstein, ‘Bronzino in the Service of Eleonora di Toledo and Cosimo I de’ Medici’, in *Beyond Isabella: Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, ed. by Sheryl E. Riess and David G. Wilkins (Kirkville, MO: Truman State University Press, 2001), pp. 225–61. Ma Strehlke ricorda che Pontormo e Bronzino realizzano anche ritratti di personaggi contrari alla famiglia medicea (‘Pontormo and Bronzino: For and Against the Medici’, in *Pontormo, Bronzino and the Medici: The Transformation of the Renaissance Portrait in Florence*, ed. by Carl Brandon Strehlke (Philadelphia, PA: Philadelphia Museum of Art in association with the Pennsylvania State University Press, 2004), pp. XI–XIII). Per il caso simile di Varchi, ex-fuoriuscito repubblicano e poi storiografo di corte di Cosimo, si veda Salvatore Lo Re, *Politica e cultura nella Firenze cosimiana: studi su Benedetto Varchi* (Manziana: Vecchiarelli, 2008), p. 25.
 39. Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d’artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 voll (Firenze: G. Molini, 1840), III, 134–35; e Firpo, ‘Il Bronzino’, p. 92. Nel 1563, grazie all’intervento di Cosimo I rientra in possesso di una proprietà confiscatagli per errore dalla Chiesa (Gaye, p. 116).
 40. Strehlke, *Pontormo*, p. 29.
 41. A proposito del rapporto tra arti visive e letteratura nel primo Manierismo fiorentino, Paola Cosentino sottolinea la necessità di evitare ‘una comoda quanto approssimativa equivalenza fra le arti’, ‘Firenze fra sperimentalismo tragico e “prima maniera” pittorica’, in *Lettere e arti nel*

- Rinascimento: atti del X Convegno internazionale, Chianciano–Pienza, 20–23 luglio 1998*, ed. by Luisa Secchi Tarugi (Firenze: Franco Cesati, 2000), pp. 449–66 (p. 453): assioma tanto più valido per Bronzino, ben consapevole della tensione agonistica tra i due ambiti.
42. La prima edizione a stampa di tale dibattito fu quella fiorentina del 1549, con il titolo di *Disputa della maggioranza delle arti*. L'edizione più recente è quella curata da Paola Barocchi e consultabile online sul sito BIVIO (Biblioteca virtuale on-line), a cura dell'Istituto Nazionale di Studi del Rinascimento, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2006, <<http://bivio.filosofia.sns.it/bvWorkPage.php?indexName=bivio&pbSuffix=171%2C11530&queryStructId=ts.55841eeb.be486.10.ts&queryName=bvSearchFreqList&posSL=1&resetPageNav=1&tokenViewMode=asPortion>> [consultata 19 giugno 2015].
 43. Marco Collareta, 'Varchi e le arti figurative', in *Benedetto Varchi (1503–1656)*, pp. 173–84 (pp. 180–81). A questo proposito si veda anche Marco Laffranchi, "La maggioranza delle arti" di Benedetto Varchi (1546)', in *Lettere e arti*, pp. 647–58; e prima di questo, Leatrice Mendelsohn, *Paragoni: Benedetto Varchi's 'Due lezioni' and Cinquecento Art Theory* (Ann Arbor: University of Michigan Research Press, 1982), pp. 17–27.
 44. Baccheschi, *L'opera*, p. 7.
 45. Già in apertura Bradburne parla del poeta e della sua partecipazione all'Accademia Fiorentina (*Bronzino rivelato*, p. 7), ricordando che la risposta alla discussione sulla 'maggioranza delle arti' fu anche il ritratto di Morgante.
 46. Il nano è infatti ritratto prima e dopo la caccia, rispettivamente nel *recto* e nel *verso*: Sefy Hendler, [scheda di] 'Bronzino, Ritratto frontale del nano Morgante (fronte) | Ritratto tergale del nano Morgante (retro)', in *Bronzino: pittore e poeta*, pp. 214–17 (p. 217).
 47. *Poeti del Cinquecento. I: Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, ed. by Guglielmo Gorni, Massimo Danzi and Silvia Longhi (Milano: Ricciardi, 2001), p. 996. La fonte letteraria pulciana rivela gli ammiccamenti alla cultura fiorentina burlesca e popolare, già messa in ombra dall'Accademia ficiniana dei tempi di Lorenzo il Magnifico, modello, per Cosimo, dell'Accademia Fiorentina.
 48. Mi riferisco principalmente a Massimo Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a S. Lorenzo: eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I* (Torino: Einaudi, 1997), e ai suoi più recenti contributi in *Storie di immagini, immagini di storia: studi di iconografia cinquecentesca* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2010); a proposito di Bronzino, si veda, di Firpo, 'Il Bronzino', pp. 97–99. Nell'ormai lontano 1976, De Gaetano, parlando dell'Accademia Fiorentina, riteneva che 'its influence on religious matters was at the most a very indirect one, for it never officially sponsored the reading of the Scripture in the vernacular'; ma augurandosi comunque ulteriori studi sui rapporti tra accademia e spinte riformistiche: Armand De Gaetano, *Giambattista Gelli and the Florentine Academy* (Firenze: Olschki, 1976), p. 397. Falciani resta però cauto riguardo a un effettivo coinvolgimento religioso di Bronzino, *Bronzino: pittore e poeta*, p. 278.
 49. Floriana Conte, [scheda di] Varchi, *Sonetti spirituali*, in *Bronzino: pittore e poeta*, pp. 238–39 (p. 239), sposa l'ipotesi di un valdesianesimo di Varchi ancora nei tardi *Sonetti spirituali*, pubblicati postumi (nel 1573), per la centralità della figura di Cristo. Lo Re (p. 35) si dichiara affascinato dalla tesi di Firpo sul ruolo di Varchi nell'ideologia religiosa degli affreschi di San Lorenzo, ma non totalmente convinto, in mancanza di prove più determinanti del solo *Sermone fatto alla croce*. Ma già gli studi di Simoncelli avevano sostenuto la circolazione in ambito accademico del *Beneficio di Cristo* e l'importanza del *Sermone alla croce* di Varchi: Paolo Simoncelli, *L'evangelismo italiano del Cinquecento: questioni religiose e nicodemismo politico* (Roma: Istituto Storico Italiano per l'età Moderna e Contemporanea, 1979), pp. 445–52. Su Michelangelo e la Colonna: Plaisance, *L'accademia*, pp. 281–309.
 50. Arrestato nel dicembre 1551, dovette fare pubblica ammenda e pagare per uscire di prigionia.
 51. Simonetta Adorni Braccesi, 'La riforma, tra Lucca, Siena e Firenze', in *Storia della civiltà toscana*, 6 voll (Firenze: Cassa di risparmio di Firenze; Bagno a Ripoli: Le Monnier, 2008), III, 207–38 (p. 227). Si ricordi che grazie a questo riavvicinamento Cosimo riceverà dal Papa la corona di Granduca di Toscana nel 1569.
 52. Aspetto interessante, se si pensa che la definizione di Reni, usata da Longhi, di 'Apelle clericale' è stata lungamente attribuita anche al tardo Bronzino, quello del *Martirio di San Lorenzo* (Emiliani, *Il Bronzino*, p. 25). Per simili posizioni nell'Accademia della Virtù si veda il saggio di Moroncini in questo volume.

53. Liala Morini, [scheda di] Bronzino, *Discesa di Cristo al Limbo*, in *Bronzino: Pittore e poeta*, p. 304.
54. Connesso all'idea del circolo infinito dell'«amore eterno», non solo maritale, richiamato nel Salmo 136 della Bibbia riformata francese — Lucrezia nel ritratto sta leggendo proprio i Salmi — che i Panciatichi avevano conosciuto nel soggiorno a Lione: Carlo Falciani, 'Il Bronzino e i Panciatichi', in *Bronzino: pittore e poeta*, pp. 153–65; e Elizabeth Cropper, 'Per una lettura dei ritratti fiorentini del Bronzino', in *Bronzino: pittore e poeta*, pp. 245–55. Sul modello del valdesianesimo del *Cristo in croce* di Michelangelo, si veda Firpo, *Storie*, pp. 77–110.
55. Secondo Firpo il *Martirio di san Lorenzo* per Pontormo doveva essere una *historia salutis* dell'umanità, da Adamo ed Eva fino alla redenzione; l'esclusione di ogni riferimento al martirio e a tutti i simboli della Chiesa di Roma confermerebbe il nesso con il *Beneficio di Cristo* valdesiano, come già sostenuto dalla Cox-Rearick (Firpo, *Storie*, p. 9; Janet Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny in Medici Art* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984)). Per Firpo però l'anziano Bronzino, nel completamento dell'opera, si piega, forse con convinzione, ai dettami medicei e post-tridentini (Firpo, 'Il Bronzino', pp. 98–99; meno 'ortodosso' era stato il suo giudizio in *Gli affreschi*). Van Veen ha preferito una lettura eminentemente politica e filocosimiana dell'opera di Pontormo e Bronzino, includendovi il *Martirio di san Lorenzo*, espressione del culto michelangiotesco promosso da Cosimo (Henk Th. Van Veen, *Cosimo I de' Medici and his Self-Representation in Florentine Art and Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), pp. 182–83).
56. Simoncelli, *L'evangelismo*.
57. Confermata nel 1563 dalla fondazione dell'Accademia del disegno in cui Bronzino viene subito assoldato in quanto 'specialista', e dalla promozione delle scienze a partire dalla fine degli anni '40, in contrapposizione a una tradizione puramente letteraria e umanistica: Salvino Salvini, *Fasti consolari* (Firenze: Tartini, 1717), pp. 80–82; e Plaisance, *L'accademia*, pp. 82–84, 90, 107.