

SCRITTURA, ARTE E POLITICA: AGNOLO BRONZINO NELLE VITE DI GIORGIO VASARI

di Francesco Vitali

1. Giorgio Vasari letterato ed autore delle Vite

Lo studio e la passione letteraria di Giorgio Vasari si intrecciarono senza soluzione di continuità con la vocazione pittorica fin dalla prima giovinezza. Ad Arezzo, nel momento in cui fanciullo perfezionava l'arte del disegno nella bottega da Guglielmo di Marcillat, Vasari nel contempo frequentava le lezioni di grammatica e letteratura di Antonio Sacconi e Giovanni Pollastra. A Firenze, a partire dal 1524, mentre nelle botteghe artistiche prendeva contatto con personaggi come Michelangelo, Andrea del Sarto e Baccio Bandinelli, Vasari seguì – all'interno della cerchia di Alessandro e Ippolito de' Medici – l'insegnamento dell'umanista Pierio Valeriano.¹

Soltanto il venir meno del potere dei Medici a Firenze nel 1527 e la concomitante morte del padre distolsero – temporaneamente – Vasari dallo studio letterario, costringendolo a dedicarsi esclusivamente al lavoro artistico per provvedere al sostentamento economico familiare. Già nel 1531 a Roma, ancora grazie alla protezione del cardinale Ippolito de' Medici, Vasari riprese gli studi in volgare, giovandosi di un ambiente assai raffinato e vivace, in cui spiccava la presenza tra gli altri di letterati del calibro di Annibal Caro, Francesco Maria Molza, Claudio Tolomei, Benedetto Varchi, Paolo Giovio.²

A conclusione del servizio prestato nuovamente a Firenze in favore di Alessandro, nella breve stagione del suo ducato (1532-1537),³ e di una fase di viaggi attraverso la penisola,⁴ Vasari ritrovò nella Roma di Paolo III all'interno dell'*entourage* del cardinale Alessandro

¹ Per la prima esperienza fiorentina di Vasari cfr. P.L. Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, Yale, University Press, 1995, 61-88; R. Le Mollè, *Giorgio Vasari. L'uomo dei Medici*, Milano, Rusconi (trad. it., I ed. Paris 1995), pp. 16-45; E. Mattioda, *Introduzione*, in G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, edizione diretta da E. Mattioda, I, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, p. 31 e I. Rowland, N. Charney, *Vasari. Il collezionista delle vite dei grandi artisti*, Milano, Milano, Mondadori, 2018 (trad. it., I ed. New York-London; 2017), pp. 46-71.

² Sul periodo romano e sui rapporti con la cerchia di Ippolito de' Medici cfr. R. Le Mollè, *Giorgio Vasari*, pp. 46-52; G. Rebecchini, *La politica dello stile: il giovane Vasari e la cerchia di Ippolito de' Medici*, in B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova (a cura di), *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 17-21; B. Agosti, *Luoghi e tempi delle vite*, Milano, Officina Libraria, 2016 (I ed. 2013), pp. 13-18; E. Mattioda, *Introduzione*, p. 32 e I. Rowland, N. Charney, *Vasari. Il collezionista*, pp. 72-132.

³ Per la fase in cui Vasari fu al servizio di Alessandro de' Medici si vedano R. Le Mollè, *Giorgio Vasari*, pp. 55-67; M. Plaisance, *Vasari e Alessandro de' Medici: arte e ideologia*, in A. Nova, L. Zangheri (a cura di), *I mondi di Vasari. Accademia, lingua, religione, storia, teatro*, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 17-65 e I. Rowland, N. Charney, *Vasari. Il collezionista*, pp. 133-159.

⁴ Sui viaggi e le committenze svolte da Vasari in diverse realtà della penisola cfr. B. Agosti, *Luoghi e tempi*, pp. 38-59 e I. Rowland, N. Charney, *Vasari. Il collezionista*, pp. 160-194.

Farnese, Molza, Annibal Caro e Giovio.⁵ Proprio nel contesto farnesiano si iscrisse la genesi della prima edizione delle *Vite*, la quale, seppur ben lontana da coordinate medicee, fu alla fine stampata a Firenze da Torrentino con dedica a Cosimo nel 1550.⁶ Ben altrimenti innervata su coordinate medicee fu la seconda edizione delle *Vite*, la “Giuntina”, pubblicata nel 1568, assai accresciuta e non incidentalmente influenzata dal fatto che l’autore era rientrato a Firenze e si era posto stabilmente, dal 1555 in avanti, al servizio di Cosimo I. La riscrittura compiuta da Vasari per la Giuntina andò ben oltre il semplice arricchimento di notizie e dettagli su biografie già presenti nella Torrentiniana. Vasari attraverso la seconda edizione dell’opera offrì pieno supporto alla politica artistica e culturale perseguita da Cosimo,⁷ elaborando biografie, tra cui ha assunto emblematico rilievo quella dedicata a Jacopo Pontormo,⁸ ricche di implicazioni politico-culturali.

2. La vita di Bronzino nella seconda edizione delle *Vite*

Tra le biografie preparate ed inserite *ex novo* nella seconda edizione delle *Vite* da Vasari spicca il profilo di Agnolo Bronzino, allievo di Pontormo,⁹ collocato ad apertura della trattazione dedicata agli artisti dell’Accademia del Disegno. Spia indicativa delle criticità sottese alla rappresentazione vasariana fu la perplessità manifestata da Agnolo Borghini,¹⁰ in

⁵ Circa i rapporti di Vasari con Altoviti cfr. D. Pegazzano, *Un banchiere e le arti*, in A. Chong, D. Pegazzano, D. Zikos (a cura di), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, Milano, Electa, 2004, pp. 75-80.

⁶ A proposito della genesi romana e non filomedicea delle *Vite* si rinvia a E. Mattioda, *Giorgio Vasari tra Roma e Firenze*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXIV, 2007, 608, pp. 481-522 e Id., *Introduzione*, pp. 15-19; cfr. inoltre E. Carrara, *Lettere vasariane ritrovate (con missive di Giovanni Battista Busini, Ascanio Condivi e altri artisti a Roberto Ridolfi)*, «Opera Nomina Historiae», V, 2013, 8, p. 282; Ead., *Itinerari e corrispondenti vasariani (1537-1550)*, in L. Corrain, F.P. Di Teodoro (a cura di), *Architettura e identità locali*, Firenze, Olschki, 2013, pp. 126-130 e 138-141; B. Agosti, *Luoghi e tempi*, pp. 60-78; M. Ruffini, “The Lives without the Medici?”, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», XX, 2017, 1, pp. 185-203; S. Biow, *Vasari's Words. The 'Lives of the Artists' as a History of Ideas in the Italian Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 17-21 e I. Rowland, N. Charney, *Vasari. Il collezionista*, pp. 194, 233-244 e 256-268.

⁷ Sul ritorno di Vasari a Firenze e per l’attività esperita al servizio di Cosimo R. Le Mollè, *Giorgio Vasari*, pp. 353-493; M. Firpo, *Cosimo de’ Medici e Giorgio Vasari*, in *Vasari, Gli Uffizi e il Duca*, Firenze, Giunti, 2011, pp. 26-29 e ivi V. Conticelli, *Giorgio Vasari al servizio del duca (1554-1574)*, pp. 31-39; B. Agosti, *Luoghi e tempi*, pp. 94-119; E. Mattioda, *Introduzione*, pp. 24-26 e I. Rowland, N. Charney, *Vasari. Il collezionista*, pp. 287-331.

⁸ Riguardo al caso di Pontormo si rinvia a A. Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 5-32; P. Simoncelli, *Jacopo da Pontormo e Pierfrancesco Riccio. Due appunti*, «Critica Storica», XVII, 1980, 2, pp. 331-348; Id., *Pontormo e la cultura fiorentina*, «Archivio Storico Italiano», CLIII, 1995, 3, pp. 387-427 e M. Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino, Einaudi, 1997. Un altro caso indicativo è costituito dalla biografia di Rosso Fiorentino esaminata in P. Simoncelli, *Incontri al Borgo. Divagazioni politiche su Vasari, Rosso, Gherardi*, «Archivio Storico Italiano», CLXXII, 2014, 2, pp. 277-310; altrettanto degni di attenzione sono gli aggiustamenti operati da Vasari nei profili di Giuliano Bugiardini, Cristofano Gherardi e Michelangelo, analizzati in Id., *Antimedicee nelle “Vite” vasariane*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2017. Inoltre, sulla capacità letteraria dell’autore delle *Vite* di modulare i resoconti relativi agli artisti, ben oltre la mera compilazione, mediante aneddoti, alterazione dei fatti in alcuni casi e considerazioni, che esprimono un punto di vista e sottendono una incisiva carica interpretativa cfr. I. Rowland, N. Charney, *Vasari. Il collezionista*, pp. 20-28.

⁹ Sul quale cfr. la recentissima voce di A. Geremicca, *Tori, Agnolo di Cosimo di Mariano, detto Bronzino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (d’ora in poi DBI), XCVI, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana Giovanni Treccani, 2019, pp. 263-270.

¹⁰ Su Vincenzo Borghini cfr. G. Belloni, R. Drusi (a cura di), *Vincenzio Borghini. Filologia e invenzione della Firenze di Cosimo I*, Firenze, Olschki, 2002 e G. Bertoli, R. Drusi (a cura di), *Fra lo «spedale» e il principe: Vincenzio Borghini filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, Padova, Il Poligrafo, 2005. Sul contributo di Borghini alla gestazione delle *Vite* a partire dalla prima edizione cfr. S. Ginzburg, *Filologia e storia dell’arte. Il ruolo di Vincenzio Borghini nella genesi della Torrentiniana*, in E. Carrara, S. Ginzburg (a cura di), *Testi*,

una lettera del 28 gennaio 1567, in cui riferiva all'autore di aver letto la bozza del profilo di Bronzino all'allievo Alessandro Allori:

Ho letto la vita o discorso dell'opere del Bronzino a Alessandro suo, e dice non saper altro, e che bisognerebbe domandare lui. Pensate voi, gliele volete mandar voi o non, e considerate bene. Dio vi guardi.¹¹

Più recentemente alcuni studiosi sono entrati nel merito del profilo dedicato a Bronzino, cogliendo nella ricostruzione letteraria di Vasari una mirata selezione delle informazioni. In confronto alla ricchezza di aneddoti personali che avevano corredato il resoconto su Pontormo, Elisabeth Pilliod ha ravvisato la scarsità di informazioni biografiche fornite da Vasari nel profilo di Bronzino.¹²

Karen Hope Goodchild ha sottolineato la volontà di Vasari di sminuire sia il valore dell'arte pittorica di Bronzino sia la sua capacità poetica. Sotto il primo profilo, l'autore delle *Vite* insistette sulla "diligenza" di Bronzino, concedendo uno spazio residuale ai suoi dipinti, diversi dai ritratti. Per quanto attiene alla capacità letteraria, Vasari ridusse la ricca produzione poetica di Bronzino alle sole composizioni di ispirazione bernesca.¹³ Sulla stessa falsariga, Roberta Bartoli ha individuato nella parzialità del resoconto di Vasari, subentrato nel ruolo di principale pittore-cortigiano dei Medici a partire dalla metà degli anni Cinquanta, con la progressiva marginalizzazione di Bronzino, il timore del confronto.¹⁴

Nella stessa direzione, Marco Ruffini ha letto nel profilo dedicato a Bronzino, l'intenzione di Vasari di accreditarsi quale unico depositario di un rapporto privilegiato con Michelangelo, svalutando i tentativi di imitazione-emulazione del modello michelangiolesco, esperiti dall'allievo di Pontormo. Più in generale, secondo Ruffini, Vasari rese Michelangelo un modello irraggiungibile, al fine di promuovere in modo alternativo, attraverso l'Accademia del Disegno, un'arte depersonalizzata e razionale.¹⁵ Sulla scorta di queste considerazioni e prospettive, nel presente saggio si rifletterà nel merito della costruzione del profilo dedicato ad Agnolo Bronzino, che – oltre a corrispondere alle urgenze della ufficialità medicea – fu anche espressione, in filigrana, dell'articolata temperie politico-religiosa e artistica della Firenze cosimiana.

immagini e filologia nel XVI secolo, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, pp. 147-204, con riferimento in particolare alla Giuntina, ivi, pp. 161-162 ed annessa bibliografia.

¹¹ Il testo della lettera di Borghini a Vasari, Firenze, 28 gennaio 1567, è in K. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, II, Munich, Müller, 1923, II, passo cit. a p. 292. Sul punto si veda K.H. Goodchild, *Vasari contra Bronzino*, «Journal of History», XXVIII, 2009, 2, p. 28, nota 3.

¹² E. Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori. A genealogy of Florentine Art*, Yale, University Press, 2001, p. 111.

¹³ K.H. Goodchild, *Vasari contra Bronzino*, pp. 28-30. Sui ritratti di Bronzino cfr. A. Cecchi, *Il Bronzino, Benedetto Varchi e l'Accademia fiorentina: ritratti di poeti, letterati e personaggi illustri della corte medicea*, «Antichità Viva», XXX, 1991, 1-2, pp. 17-28; C.B. Strehlke, *Pontormo and Bronzino for and against the Medici*, in *Pontormo, Bronzino, and the Medici. The transformation of the Renaissance portrait in Florence*, Philadelphia, Museum of Art, 2004, in particolare pp. XI-XII e P. Costamagna, *The portraits of Bronzino*, in C.C. Bambach (ed. by), *The Drawings of Bronzino*, New York, Metropolitan Museum, 2010, pp. 51-60.

¹⁴ Sul punto si veda a R. Bartoli, *Dentro la corte (1537-1560): artisti e letterati*, in *Vasari, Gli Uffizi*, pp. 51-52.

¹⁵ In merito si rimanda a M. Ruffini, *Art Without an author. Vasari's lives and Michelangelo's death*, New York Fordham University Press, 2011, pp. 55-71. In disaccordo circa l'effettiva intenzione di Vasari di proporre nella Giuntina Michelangelo quale modello inimitabile, facendosi alfiere – in alternativa – di un'arte depersonalizzata ed accademica H.T. van Veen, *Vasari, Michelangelo e l'Accademia*, in B.W. Meijer, L. Zangheri, *Accademia delle arti del Disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, I, Firenze, Olschki, 2015, pp. 19-36. Sulla centralità della presenza di Michelangelo nelle *Vite* cfr. anche D. Parker, *The Function of Michelangelo in Vasari's Lives*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», XXI, 2018, 1, pp. 137-157.

A tal proposito, Vasari dotato di una solida consapevolezza e capacità letteraria strutturò la vita di Agnolo Bronzino in cinque passaggi principali, al fine di veicolarne un'immagine ben calibrata e spendibile per le finalità di legittimazione e celebrazione del potere medico e rispondente alla propria non neutrale prospettiva di artista, partecipe, degli indirizzi politico-culturali del principato. Nell'esordio del profilo a lui dedicato, Vasari trattò la filiazione artistica di Bronzino dal suo maestro Iacopo Pontormo, propedeutica a rappresentarne nelle successive quattro fasi, la parte più importante e significativa della attività artistica. L'autore aretino modulò dal secondo al quarto passaggio una sorta di climax della parabola biografico-artistica di Bronzino. Tale crescendo venne scandito nel suo primo stadio dal raggiungimento della piena autonomia e maturità artistica di Bronzino, acquisita nel corso del periodo pesarese, proseguendo con il ritorno e l'inserimento nella Firenze del principato di Alessandro, per culminare nell'acquisizione della funzione di pittore di corte e ritrattista dei Medici durante il ducato di Cosimo. Gli anni più tardi della parabola artistica di Bronzino, quinto ed ultimo passaggio del profilo delle *Vite* furono rappresentati da Vasari come un naturale proseguimento degli stadi precedenti, vissuti dall'artista nel segno della incondizionata adesione al potere medico.

3. *L'ambivalente filiazione artistica di Bronzino*

Il tema della filiazione artistica di Agnolo Bronzino da Jacopo Pontormo fu affrontato da Vasari in una duplice prospettiva. Nelle prime battute del suo resoconto, Vasari iscrisse integralmente nella paternità dell'arte del maestro l'esordio di Bronzino, che «essendo stato molti anni col Pontormo, come s'è detto, prese tanto quella maniera ed in guisa imitò l'opere di colui, che elle sono state molte volte tolte l'une per l'altre, così furono per un pezzo somiglianti». Tale sintonia artistica trovò piena corrispondenza parimenti nel peculiare rapporto di affetto che Bronzino riuscì a instaurare con Pontormo, al netto dell'estrema spigolosità del carattere del maestro: «E certo è maraviglia come il Bronzino così bene apprendesse la maniera del Pontormo; conciosiachè Iacopo fu eziandio co' suoi più cari discepoli anzi alquanto salvatico e strano che non [...] Ma ciò non ostante fu tanta la pazienza et amorevolezza d'Agnolo verso il Pontormo, che colui fu forzato a sempre volergli bene ed amarlo come figliuolo».¹⁶

Nel contempo, il rapporto tra allievo e maestro fu trattato nel merito di puntuali riferimenti circa la collaborazione di Bronzino ai cicli della Certosa e di Santa Felicità, realizzati da Pontormo negli anni Venti, in una chiave di alterità. Già nel profilo dedicato al maestro, Vasari aveva differenziato nettamente la buona prova sostenuta da Bronzino alla Certosa rispetto alla deprecata conversione di Pontormo alla «ghiribizzosa maniera» “tedesca”, preludio dell'indecifrabile esito religioso-stilistico del coro laurenziano.¹⁷ Altrettanto divergente era stata la valutazione sulla cappella di Santa Felicità,¹⁸ commissionata dal

¹⁶ G. Vasari, *Degli Accademici del disegno. Pittori, scultori e architettori e delle opere loro e prima del Bronzino* (d'ora in poi *Del Bronzino*), in Id. G. Milanesi, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, VII, In Firenze, G.C. Sansoni, 1881, passi a p. 593. Per l'iniziale simbiosi tra allievo e maestro si rinvia alle considerazioni di A. Pinelli, *La bella maniera*, pp. 9-10.

¹⁷ G. Vasari, *Vita di Jacopo da Pontormo pittore fiorentino* in Id. G. Milanesi, *Le Vite*, VI, 1881, pp. 266-270, passo cit. a p. 269, al riguardo cfr. A. Natali, *Percorso iniziale d'Agnolo Bronzino. Firenze, e poi Pesaro*, in *Bronzino pittore e poeta*, p. 39 e C. Falciani, *La scelta di campo*, in C. Falciani, A. Natali (a cura di), *Pontormo e Rosso Fiorentino: divergenti vie della “maniera”*, Firenze, Mandragora, 2014, p. 59.

¹⁸ Sul ciclo della Cappella Capponi dipinto da Pontormo cfr. preliminarmente C. Damianaki, *La cappella Capponi di Jacopo Pontormo in Santa Felicità a Firenze: per un riesame dei contenuti iconografici e religiosi*, in H. Hendrix, P. Procaccioli (a cura di), *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura*

banchiere Ludovico di Gino Capponi.¹⁹ Da un lato, Bronzino era stato coinvolto con buoni risultati nella parte della cappella in cui Pontormo «parve quasi che fusse tornato alla sua maniera di prima».²⁰ Dall'altro, il brillante allievo non aveva partecipato al resto del ciclo in cui Pontormo era caduto in una «bizarra stravaganza».²¹

Nel prospetto dedicato a Bronzino, Vasari richiamò nuovamente il contributo fornito dal giovane artista nei cicli della Certosa e di Santa Felicità, senza neanche nominare Pontormo, riaffermando in particolare un giudizio altamente positivo sugli interventi svolti al Galluzzo, definiti «un gran saggio di quell'eccellenza che negli anni maturi si è veduta poi nell'opere di questo pittore».²² Letti in combinato disposto, i due testi rivelavano l'intenzione di Vasari di rendere autonoma la posizione di Bronzino dalla critica formale, con cui l'autore delle *Vite* aveva destrutturato nella biografia di Pontormo la vena filosavonaroliana dei due cicli, ispirata dalla coeva rinascita delle idee del frate ferrarese e dalla prima circolazione fiorentina di Lutero.²³

Parallelamente, Vasari perseguì la mirata depoliticizzazione di Bronzino a sfuggire ogni rischio di "contaminazione" con gli orientamenti politici filosavonaroliani del maestro, anche attraverso alcune calibrate omissioni artistiche. La prima fu relativa alla tela dei *diecimila martiri*, raffigurata da Pontormo a sostegno dell'ultima repubblica fiorentina e della politica moderata di Niccolò Capponi. Pontormo rievocava nel dipinto le crudeltà perpetrate dalle truppe imperiali a Roma nel 1527, suggerendo l'identificazione tra martiri e repubblicani assediati.²⁴ Bronzino aveva eseguito una copia dell'opera creata da Pontormo per Carlo Neroni, appartenente ad una famiglia filomedicea, nel frattempo divenuta repubblicana,²⁵ ed aveva attualizzato la scena biblica, proponendo il particolare della Firenze assediata, che rimandava alla difficile condizione in cui la città versava a seguito della battaglia di Gavinana e della morte di Petrucci.²⁶ Vasari dunque per privare l'attività del giovane Bronzino di qualsiasi venatura politica, superò tale *empasse* evitando di menzionare nel suo profilo tale

italiana fra Riforma e Controriforma, Manziana, Vecchiarelli, 2008, pp. 309-348 e A. Natali, *Il pane dell'altare. Le cappelle Cesi e Capponi*, in *Pontormo e Rosso fiorentino*, pp. 235-239.

¹⁹ Circa Ludovico di Gino Capponi cfr. M. Firpo, *Gli affreschi di Pontormo*, p. 303 e C. Damianaki, *La cappella Capponi*, p. 310 e B. Paolozzi Strozzi, *Le inquietudini di un cittadino gentiluomo allo stabilirsi del principato mediceo. Introduzione a La Capponiera*, in Ead., R. Fubini (a cura di), *Girolamo Muzio, La Capponiera*, Firenze, Olschki, 2017, pp. 48-50.

²⁰ G. Vasari, *Vita di Jacopo Pontormo*, passo a p. 271.

²¹ Ivi, passo a p. 272.

²² Id., *Del Bronzino*, passo a p. 594.

²³ Per le istanze savonaroliane del ciclo della Certosa si rimanda a P. Simoncelli, *Pontormo e la cultura fiorentina*, pp. 491-494. Riguardo all'influenza dell'adesione savonaroliana di alcuni artisti sul relativo giudizio formulato da Vasari cfr. le considerazioni di A. Prosperi, *Il Lutero italiano*, in A. Del Col, A. Jacobson Schutte (a cura di), *L'Inquisizione romana, i giudici e gli eretici. Studi in onore di John Tedeschi*, Roma, Viella, 2017, pp. 82-85. A proposito dell'incidenza dell'approdo al savonarolismo di Botticelli nel profilo proposto da Vasari fin dalla Torrentiniana cfr. A. Cecchi, *Le vite di Botticelli e Filippino della Torrentiniana*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite*, pp. 232-235. In merito alla prima circolazione di Lutero a Firenze si veda P. Simoncelli, *Evangelismo italiano del Cinquecento. Questione religiosa e nicodemismo politico*, Roma, Istituto Storico per l'età moderna e contemporanea, 1979, pp. 1-42; Id., *Preludi e primi echi di Lutero a Firenze*, «Storia e Politica», XXII, 1983, 4, pp. 674-744 e S. Dall'Aglia, *Savonarola e il savonarolismo*, Bari, Cacucci, 2005, pp. 119-133.

²⁴ G. Vasari, *Vita di Iacopo da Pontormo*, p. 275; circa le valenze filorepubblicane e gli echi filosavonaroliani della tela si veda P. Simoncelli, *Pontormo e la cultura fiorentina*, pp. 499-500.

²⁵ Sull'adesione repubblicana di Carlo Neroni e della sua famiglia e sulla copia effettuata da Bronzino si veda A. Cecchi, *In difesa della dolce libertà*, Firenze, Olschki, 2018, pp. 127-128 (nota 177) e 162.

²⁶ P. Simoncelli, *Pontormo e la cultura fiorentina*, p. 500 e M. Brock, *Bronzino*, s.l., Editions du Regard, 2002, p. 32.

copia e viceversa ne ascrisse la paternità allo stesso Pontormo,²⁷ autore nello stesso periodo di un ritratto di Carlo Neroni, divenuto membro della milizia cittadina.²⁸

La seconda omissione significativa riguardava un altro componente della milizia cittadina repubblicana: Andrea Guardi. Secondo quanto Vasari ricordava nel profilo di Pontormo, Bronzino aveva concorso al ritratto di Guardi effettuato dal maestro, realizzando la coperta del dipinto in cui era rappresentato il mito di *Pigmalione e Galatea*: «Ritrasse similmente nel tempo dell'assedio di Fiorenza, Francesco Guardi in abito di soldato, che fu opera bellissima: e nel coperchio poi di questo quadro dipinse Bronzino Pigmalione che fa orazione a Venere, perché la sua statua, ricevendo lo spirito, s'aviva e divenga (come fece secondo le favole di poeti) di carne e d'ossa».²⁹ Tale contributo veniva completamente ignorato nello specifico profilo dedicato a Bronzino.

Ancora in modo omissivo Vasari chiudeva la parte iniziale del profilo di Bronzino, rinviando sommariamente ai «ritratti di diversi, e quadri che gli diedero gran nome»,³⁰ così da escludere nomi eccellenti e politicamente "scomodi" come quello del letterato marchigiano Annibal Caro,³¹ che dal 1543 al 1562 era stato al servizio della politica filofrancese ed antimedicea del cardinale Alessandro Farnese.³²

4. *L'affermazione artistica fuori dalla Toscana: la fase pesarese*

Nella medesima direzione, Vasari depoliticizzò anche la rappresentazione della fase trascorsa da Bronzino a Pesaro alla corte dei Della Rovere, dall'estate del 1530 al 1532:³³

passato poi l'assedio di Firenze e fatto l'accordo, andò [...] a Pesero, dove appresso Guidobaldo duca d'Urbino fece, oltre la detta cassa d'Arpicordo piena di figure, che fu cosa rara, il ritratto di quel signore e d'una figliuola di Matteo Sofferoni, che fu veramente bellissima e molto lodata pittura. Lavorò anche all'Imperiale, villa del detto Duca, alcune figure a olio ne' peducci d'una volta; e più n'avrebbe fatto, se da Iacopo Pontormo suo maestro non fusse stato richiamato a Firenze perché gl'aiutasse a finire la sala del Poggio a Caiano.³⁴

In primo luogo, Vasari ricondusse la scelta di Bronzino ad una decisione estemporanea, senza fornire in merito alcuna motivazione specifica. In secondo luogo, collegò la partenza per Pesaro alla conclusione dell'assedio di Firenze e alla caduta dell'ultima repubblica

²⁷ Rispetto all'ipotesi qui avanzata della intenzionalità della svista commessa da Vasari cfr. *contra* S. Giordani, *I diecimila martiri*, in *Bronzino pittore e poeta*, p. 80, che riconduce la responsabilità dell'attribuzione allo stesso Bronzino, che aveva taciuto all'autore delle *Vite* il proprio ruolo nel creare la copia del dipinto.

²⁸ G. Vasari, *Vita di Jacopo da Pontormo*, p. 275.

²⁹ *Ibidem*. Sull'opera e sulle valenze della coperta dipinta da Bronzino si veda A. Cecchi, *In difesa della dolce libertà*, pp. 126-127. Per la questione dell'identificazione di Andrea Guardi con il giovane ritratto nel celebre *Alabardiere* da Pontormo e per l'ipotesi alternativa che individua come soggetto della tela il giovane Cosimo de' Medici, con annesse implicazioni di datazione e interpretazioni si rimanda a P. Simoncelli, *Pontormo e la cultura fiorentina*, pp. 501-507.

³⁰ G. Vasari, *Del Bronzino*, passo cit. a p. 594.

³¹ Intorno al ritratto di Annibal Caro cfr. A. Cecchi, *Il Bronzino, Benedetto Varchi e l'Accademia fiorentina*, pp. 18-19 e la scheda di R. de Giorgi, *Ritratto di Lorenzo Lenzi*, in *Bronzino pittore e poeta*, p. 202.

³² Riguardo all'attività antimedicea di Annibal Caro cfr. S. Lo Re, *Varchi fra Caro e Castelvetro* in Id., *Politica e cultura nella Firenze cosimiana: studi su Benedetto Varchi*, Manziana, Vecchiarelli, 2008 [già pubblicato col titolo "*Venite all'ombra de' gran gigli d'oro*". *Retrosceca politici di una celebre controversia letteraria*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXII, 2005, 599, pp. 362-397 e integralmente in V. Bramanti (a cura di), *Benedetto Varchi (1503-1565)*, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 2007, pp. 253-308], pp. 355-372; cfr. anche P. Floriani, *Annibal Caro e il mestiere della corte*, in D. Poli, L. Melosi, A. Bianchi (a cura di), *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita*, Macerata, EUM, 2009, pp. 33-34.

³³ Sulla durata della fase pesarese si veda A. Natali, *Percorso iniziale d'Agnolo Bronzino*, p. 48.

³⁴ G. Vasari, *Del Bronzino*, passo cit. alle pp. 594-595.

fiorentina, ma soltanto a livello temporale per prevenire eccessive speculazioni politiche circa la decisione del giovane artista.

In quella fase in effetti i rapporti tra Urbino e Firenze (nuovamente medicea) rimanevano particolarmente tesi. La rigorosa epurazione avviata a Firenze, a conclusione dell'esperienza repubblicana, aveva concorso alla formazione di un primo consistente nucleo di "fuorusciti" che si era dislocato in città di stati politicamente più affini come Venezia, Ferrara, Modena ed appunto Pesaro, dove i Della Rovere avevano attivamente favorito il flusso di fiorentini.³⁵ Inoltre, la stessa iniziativa del cantiere dell'Imperiale era scaturita dall'intento antimediceo di celebrare Francesco Maria I quale restauratore di un legittimo potere, osteggiato appunto dai Medici, che l'avevano costretto all'esilio, contendendogli a lungo il ducato.³⁶

Consapevole di tali implicazioni politiche, Vasari cercò nella sua ricostruzione di contemperare la valorizzazione del periodo pesarese di Bronzino, quale momento di maturazione artistica, con la necessità di non dare eccessivo rilievo alla sua partecipazione ai lavori dell'Imperiale. Al fine di assecondare queste due esigenze, Vasari optò per un resoconto estremamente stringato e telegrafico, che dava conto delle opere dipinte da Bronzino a Pesaro, presentando in maniera fugace e dimessa il contributo da lui portato alla villa dei Della Rovere.³⁷ A tale scopo, l'autore delle *Vite* gestì anche in questa parte del profilo di Bronzino la presenza di Pontormo con estrema oculatezza. Vasari non esitò a ricorrere a Pontormo per spiegare il ritorno di Bronzino a Firenze. Il maestro sollecitò difatti il giovane allievo a tornare Firenze, distogliendolo dall'Imperiale, per lavorare alla villa medicea di Poggio a Caiano. Ad indicare la centralità del passaggio in questione, Vasari esplicitò ulteriormente tale frangente, trattandone diffusamente anche nella vita di Pontormo. In quella sede, l'autore delle *Vite* giustificò innanzitutto la permanenza di Bronzino a Urbino con l'obbligo di finire il ritratto di Guidobaldo Della Rovere. Poi sottolineò l'insistenza con cui Pontormo, vittima dell'inerzia generata dai suoi crescenti "squilibri", spinse il suo allievo a tornare, per coadiuvarlo nei lavori della villa medicea:

Finito l'assedio, ordinò papa Clemente a Messer Ottaviano de' Medici che facesse finire la sala del Poggio a Caiano. Perchè, essendo morto il Franciabigio ed Andrea del Sarto, ne fu data interamente la cura al Pontormo; il quale fatti fare i palchi e le turate, cominciò a fare i cartoni: ma perciocchè se n'andava in ghiribizzi e considerazioni, non mise mai mano altrimenti all'opera. Il che non sarebbe forse avvenuto, se fosse stato in paese il Bronzino, che allora lavorava all'Imperiale, luogo del duca d'Urbino vicino a Pesaro: il quale Bronzino, se bene era ogni giorno mandato a chiamare da Iacopo, non però si poteva a sua posta partire: però che avendo fatto nel peduccio d'una volta all'Imperiale un Cupido ignudo molto bello, ed i cartoni

³⁵ Sulla radicale epurazione antirepubblicana e sul conseguente cospicuo sviluppo del fuoriuscitismo si rinvia a P. Simoncelli, *Esuli fiorentini al tempo di Bindo Altoviti*, in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti*, pp. 285-287 e Id., *Fuoriuscitismo repubblicano fiorentino 1530-54. (Volume primo – 1530-37)*, Milano, FrancoAngeli, 2006, pp. 15-32.

³⁶ Per i difficili rapporti tra Firenze ed Urbino cfr. C. De Leva, *Storia documentata di Carlo V in correlazione all'Italia*, III, Venezia: Naratovich, 1867, pp. 112-113. Sulla valenza del ciclo pittorico dell'Imperiale si veda P. Dal Poggetto, *La decorazione della Villa Imperiale a Pesaro (1530) e la scoperta dell'Idolino*, in M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto e P. Dal Poggetto (a cura di), *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, Firenze, Salani, 1983, pp. 381-392 e Id., *Francesco Maria I, Eleonora Gonzaga e il cantiere pittorico dell'Imperiale vecchia*, in P. Dal Poggetto (a cura di), *I Della Rovere. Piero della Francesca Raffaello Tiziano*, Milano, Electa, 2004, pp. 136-141 ed *ivi*, A. Scilimati, *Valore, virtù, amore. Storia di una corte rinascimentale nella villa Imperiale di Pesaro*, pp. 143-146; cfr. infine A. Nesi, *Pierantonio Palmerini: cultura figurativa ed esperienze artistiche di un pittore urbinato, prima e durante la decorazione dell'Imperiale di Pesaro*, Fermignano, Centro Studi G. Mazzini, 2004, pp. 87, 94-97.

³⁷ Riguardo alla sottovalutazione del periodo pesarese di Bronzino compiuta nelle *Vite* si veda A. Geremicca, *Agnolo Bronzino. «La dotta penna al pennel dotto pari»*, Roma, Universitalia, 2013, pp. 96-102.

per gli altri, ordinò il principe Guidobaldo, conosciuta la virtù di quel giovane, d'essere ritratto da lui. Ma perciocchè voleva essere fatto con alcune arme che aspettava di Lombardia, il Bronzino fu forzato trattenersi più che non avrebbe voluto con quel principe, a dipignergli in quel mentre una cassa d'arpicordo, che molto piacque a quel principe; il ritratto del quale finalmente fece il Bronzino, che fu bellissimo e molto piacque a quel principe. Iacopo dunque scrisse tante volte e tanti mezzi adoperò, che finalmente fece tornare il Bronzino.³⁸

Viceversa, Vasari “dimenticò” che Bronzino al ritorno da Pesaro aveva effettuato per Alessandro Vitelli una copia del *Noli me tangere* dipinto da Pontormo nel 1531, che alludeva figurativamente alla resurrezione politica della Repubblica. Seppur più cauta la rivisitazione di Bronzino, che sostituì gli squarci delle mura di Firenze con le fortificazioni di Città di Castello di cui era nativo il committente,³⁹ fu – a schivare ogni eventuale imbarazzo politico – attribuita da Vasari a Pontormo, al pari di quanto era avvenuto con *I diecimila martiri*.

5. Bronzino nella Firenze del duca Alessandro: un inserimento regolare

Inaugurata dai lavori alla villa medicea di Poggio a Caiano, la rinnovata presenza di Bronzino a Firenze, venne proposta da Vasari come un percorso di piana integrazione nel principato di Alessandro de' Medici. A tal proposito, Vasari cercò di raffigurare in una chiave non conflittuale con il coevo corso politico mediceo, i ritratti di Bronzino, in diversi casi tutt'altro che scevri da implicazioni potenzialmente discordi. Elogiò laconicamente il ritratto allegorico di Dante, dipinto per una delle lunette della stanza di Bartolomeo Bettini, spiegandone il significato nel profilo dedicato al Pontormo in cui strumentalmente lo ricondusse al tema della poesia d'amore.⁴⁰ Viceversa, la tela faceva riferimento all'esilio del poeta ed alle sue speranze di tornare a Firenze, rinviando così sia alle analoghe condanne comminate dal duca Alessandro a diversi familiari di Bettini,⁴¹ sia alla coeva partenza di Bartolomeo per Roma, dove avrebbe sostenuto le iniziative antimedicee degli Strozzi.⁴² Ancor più succintamente Vasari menzionò il ritratto di Ugolino Martelli, che conteneva i versi del IX canto dell'Iliade relativi al ritorno alla guerra di Achille, che richiama velatamente i primi contatti presi da Martelli nel 1537 con i Ridolfi, nemici di Cosimo, propedeutici al successivo diretto impegno nella lotta antimedicea.⁴³

Con altrettanta stringatezza Vasari ricordò il ritratto dedicato da Bronzino all'amico Lorenzo Lenzi, nipote del cardinal Gaddi, che veniva citato semplicemente come «vescovo di Fermo», sorvolando sui legami stretti con i Farnese e sul ruolo avuto al servizio del cardinal Carlo Carafa, nell'ambito della politica filofrancese ed antiasburgica posta in essere da Paolo IV.⁴⁴ In apparenza privo di controindicazioni politiche fu anche il cenno di Vasari al ritratto

³⁸ G. Vasari, *Vita di Jacopo da Pontormo*, passo alle pp. 275-276.

³⁹ Circa le varianti proposte da Bronzino nella rivisitazione del *Noli me tangere* si rimanda a P. Simoncelli, *Pontormo e la cultura fiorentina*, pp. 502-503. Per originale e copia del *Noli me tangere* cfr. anche la scheda di C. Beuzelin, *Bronzino da un cartone di Michelangelo Buonarroti (Caprese 1475-Roma 1564), Noli me tangere*, in *Bronzino pittore e poeta*, p. 82.

⁴⁰ G. Vasari, *Del Bronzino*, p. 595: «ed a Bartolomeo Bettini, per empierne alcune lunette d'una sua camera, il ritratto di Dante, Petrarca e Boccaccio, figure dal mezzo in su, bellissime» e Id., *Vita di Jacopo da Pontormo*, passo a p. 277.

⁴¹ In proposito cfr. la scheda di R. De Giorgi, *Ritratto allegorico di Dante*, in *Bronzino. Pittore e poeta*, p. 206 e A. Geremicca, *Agnolo Bronzino*, pp. 102-105.

⁴² Per la militanza antimedicea di Bettini si veda P. Simoncelli, *Antimedicee*, pp. 103, 116-121.

⁴³ Sul ritratto di Ugolino Martelli si veda A. Geremicca, *Agnolo Bronzino*, pp. 120, 124, 129-130.

⁴⁴ Per il ruolo di Lenzi nell'ambito della politica antiasburgica di Carlo Carafa cfr. A. Aubert, *Paolo IV. Politica, Inquisizione e storiografia*, Firenze, Le Lettere, 1999 (I ed. Città di Castello 1990), p. 42 nota 75; S. Lo Re, *Varchi tra Caro e Castelvetro*, pp. 382-390; S. Simoncini, *Lenzi, Lorenzo*, in DBI, LXIV, 2005, pp. 390-391 e P.

dipinto da Bronzino a Bonaccorso Pinadori, che però era esponente di una famiglia antimedicca⁴⁵ e aveva in precedenza commissionato a Pontormo la filosavonaroliana e filocapponiana *Visitazione*, puntualmente “dimenticata” da Vasari nelle *Vite*.⁴⁶ La serie dei ritratti “politicamente” sensibili era completata da Vasari ricordando, con analoga circospezione, «Pier Antonio Bandini e la moglie». ⁴⁷ Pierantonio Bandini era uno dei banchieri più in vista della Nazione fiorentina di Roma, attivamente collegato al circuito finanziario e commerciale capeggiato dagli Strozzi, che supportava la lotta antimedicca.⁴⁸ Sua “moglie”, sposata nel 1547, era Cassandra Cavalcanti, figlia del noto esule Bartolomeo Cavalcanti, che – nel corso delle sue peregrinazioni antimedicche – trovò protezione durante l'estate del 1548 proprio presso di lei e il suocero, fermandosi per ben tre anni a Roma,⁴⁹ prima di partecipare a Siena a fianco del cardinale d'Este e di Piero Strozzi alla guerra contro Cosimo.⁵⁰ In un arco di tempo pressoché coincidente, tra il 1548, quando si era trovato a Roma, e il 1555, Bronzino completò i due dipinti.⁵¹ Vasari perciò, includendo i ritratti dei due coniugi nel gruppo di quelli effettuati da Bronzino all'interno del principato di Alessandro, li decontestualizzò da ogni pericolosa contiguità con la guerra senese.

Nella stessa sezione della biografia di Bronzino, Vasari ripropose l'accorgimento della sfasatura temporale in altre due occasioni. Da un lato, l'autore delle *Vite* corroborò il tratto filomediceo di Bronzino, riconducendo a questa fase la genesi del ritratto di Andrea Doria, commissionatogli da Paolo Giovio, che invece sarebbe stato eseguito nella prima metà degli anni Quaranta.⁵² Dall'altro, lato, Vasari iscrisse nel principato di Alessandro anche i lavori

Simoncelli, *La Repubblica fiorentina in esilio. Una storia segreta*, I, *La speranza della restaurazione della Repubblica*, Roma, Nuova Cultura, 2018, p. 13. Sulla datazione del ritratto che Antonio Geremicca colloca precedentemente alla partenza di Bronzino per Pesaro cfr. Id., *Tori, Agnolo di Cosimo di Mariano*, p. 263.

⁴⁵ Sul punto si veda L. Passerini (a cura di), *Marietta de' Ricci, ovvero Firenze al tempo dell'asse dio. Racconto storico di Agostino Ademollo*, VI, Firenze, Chiari, 1845 (I ed. Firenze, 1840), pp. 1986-1987; M. Firpo, *Gli affreschi di Pontormo*, pp. 303-304 e C. Damianaki, *La Cappella Capponi*, p. 348, nota 188. Da ultimo cfr. A. Cecchi, *In difesa*, pp. 74 (nota 150) e 76 (nota 157), che si sofferma sui pagamenti ricevuti dai Pinadori per le forniture erogate a sostegno della Repubblica fiorentina.

⁴⁶ Riguardo alla committenza dell'opera e alla regolare frequentazione di Pinadori con Pontormo e Bronzino nella confraternita di San Sebastiano a partire dal 1528 si veda E. Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori*, pp. 91-92 e 251, note 55 e 57; cfr. anche la scheda di A. Geremicca, *Pontormo. Visitazione*, in *Pontormo e Rosso Fiorentino*, p. 288. Sulle valenze politico-religiose della *Visitazione* si rimanda a P. Simoncelli, *Pontormo e la cultura fiorentina*, pp. 498-499.

⁴⁷ G. Vasari, *Del Bronzino*, passo cit. a p. 595.

⁴⁸ A proposito del finanziamento antimedicco fornito dalle grandi banche fiorentine alla Lega di Smalcalda, nell'agosto 1546, cui Cosimo reagì, colpendo di “accatto” a Roma Alamanno Bandini, fratello e socio di Pierantonio si rinvia a P. Simoncelli, *Le comunità fiorentine all'estero nel '500: ideologia e politica finanziaria*, «Bollettino della società di studi valdesi», CXIV, 1997, 1, p. 10 e Id., *Esuli fiorentini al tempo di Bindo Altoviti*, p. 305. Inoltre su Pierantonio e Alamanno Bandini cfr. la voce redazionale *Bandini, Pierantonio*, in DBI, V, 1963, p. 719.

⁴⁹ Intorno alla permanenza a Roma di Cavalcanti cfr. C. Mutini, *Cavalcanti Bartolomeo*, DBI, XXII, 1979, p. 615; C. Roaf (a cura di), *Bartolomeo Cavalcanti. Lettere edite e inedite*, Bologna, Casa Carducci, 1967, *ivi*, *Introduzione*, p. XLVI e E. Fabbri (a cura di), *Trattati o vero discorsi sopra gli ottimi reggimenti delle repubbliche antiche e moderne di Bartolomeo Cavalcanti*, Milano-Roma, FrancoAngeli, 2007, *ivi*, *Introduzione*, pp. 18, 27 e 32.

⁵⁰ Sulla partecipazione alla guerra di Siena di Cavalcanti cfr. *ivi*, pp. 32-36 e C. Campitelli, *Bartolomeo Cavalcanti (1503-1562). Diplomatico, esule e letterato*, tesi di dottorato, Università di Roma3, https://arcadia.sba.uniroma3.it/bitstream/2307/3886/1/Bartolomeo%20Cavalcanti%20%281503-1562%29.%20Diplomatico_%20esule%20e%20letterato.pdf (ultima consultazione 12 dicembre 2022), p. 277.

⁵¹ Circa il periodo temporale in cui si iscrisse probabilmente la realizzazione dei ritratti si veda C. Johnston, *Ritratto di dama (Cassandra Bandini?)*, in *Bronzino pittore e poeta*, p. 270.

⁵² G. Vasari, *Del Bronzino*, p. 595: «Ed arrivato in Firenze fece, quasi per passatempo, a messer Giovanni de Stasis, auditore del duca Alessandro, un quadretto di Nostra Donna, che fu opera lodatissima; e poco dopo a monsignor Giovio, amico suo, il ritratto d'Andrea Doria». Sulla effettiva datazione della tela cfr. la scheda di P. Costamagna, *Ritratto di Andrea Doria in veste di Nettuno*, in *Bronzino pittore e poeta*, p. 264 e a B. Talvacchia, *Bronzino's Corpus*

compiuti da Bronzino per il medico Bartolomeo Panciatichi e per sua moglie Lucrezia Pucci,⁵³ che erano tornati stabilmente a Firenze soltanto nel 1539, a seguito dell'avvio del ducato di Cosimo.⁵⁴ Retrodatando tali dipinti, realizzati tra il ritorno a Firenze e l'inizio degli anni Quaranta,⁵⁵ Vasari separò nella memoria tramandata dalle *Vite* i Panciatichi, costretti dal ben noto processo inquisitoriale all'autodafè pubblico, dal duca Cosimo, che aveva cercato di proteggerli.⁵⁶ Una scelta quella dell'autore delle *Vite*, probabilmente finalizzata a preservare la successiva immagine di ligia ortodossia esibita da Cosimo, con l'avallo alla condanna inquisitoriale di Carnesecchi, agli occhi di Pio V.⁵⁷

Infine, la galleria di destinatari ed opere ricordate dall'autore delle *Vite* in relazione al principato di Alessandro, si chiudeva con tre nomi: quello di Francesco Catani, «fisico eccellentissimo»,⁵⁸ di cui si taceva della stretta amicizia intrattenuta con l'ex esule Benedetto Varchi,⁵⁹ e quelli di due personaggi all'apparenza perfettamente allineati al potere medico, Matteo Strozzi e Filippo Salviati. In realtà, Matteo di Lorenzo Strozzi aveva svolto alcuni incarichi pubblici sia nella prima sia nell'ultima repubblica fiorentina,⁶⁰ né la scelta in favore del principato lo liberò mai, visto il suo ruolo di spicco nel ceto oligarchico, dalla diffidenza di Cosimo.⁶¹ Lo stesso Filippo di Averardo di Alamanno Salviati accolse tutt'altro che favorevolmente l'elezione di Cosimo nel 1537,⁶² e per il resto della sua vita, a dispetto dell'iscrizione al Senato fiorentino del 1571, coltivò una profonda devozione per la domenicana di Prato Caterina de' Ricci. Tale dedizione fu vissuta da Salviati nel segno della

between Ancient Models and Modern Masters, in A.M. Gáldy (ed. by), *Agnolo's Bronzino Medici Court Artist in Context*, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 58-66.

⁵³ Riguardo alle opere prodotte per i Panciatichi cfr. G. Vasari, *Del Bronzino*, p. 595. Sull'attività mercantile di Bartolomeo Panciatichi e sulla stretta sinergia stabilita con Cosimo si rinvia a R. Mazzei, *Bartolomeo Panciatichi: un mercante "eretico" all'ombra del duca nella Firenze di metà Cinquecento*, in L. Felici (a cura di), *Firenze nella crisi religiosa del Cinquecento (1489-1569)*, Torino, Claudiana, 2020, pp. 13-24.

⁵⁴ Sul momento del ritorno a Firenze cfr. G. Caravale, *Panciatichi, Bartolomeo*, in DBI, LXXX, 2014, p. 687.

⁵⁵ Sulla periodizzazione e la valenza religiosa delle opere realizzate per i Panciatichi si veda L.M.F. Bosch, *Orthodoxy and Heterodoxy in Agnolo Bronzino's Paintings for Bartolomeo and Lucrezia Panciatichi*, in L. De Girolami Cheney (ed. by), *Agnolo Bronzino: The Muse of Florence*, Washington, New Academia Publishing, 2014, pp. 35-130, ed *ivi* per una datazione posteriore al 1542 per l'esecuzione delle due Sacre famiglie cfr. p. 55.

⁵⁶ Sul processo si vedano R. Galluzzi, *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della Casa de' Medici*, I, Firenze, Stamperia di Ranieri del-Vivo, 1781, p. 93; C. Ginzburg (a cura), *I costituiti di Pietro Manelfi*, Chicago, Newberry Library, 1970; G. Bertoli, *Luterani e anabattisti processati a Firenze nel 1552*, «Archivio Storico Italiano», CLIV, 1996, 1, pp. 59-122 e R. Mazzei, *Bartolomeo Panciatichi*, pp. 16-17.

⁵⁷ Intorno al cambiamento della politica religiosa di Cosimo cfr. M. Firpo, *Gli affreschi di Pontormo*, pp. 393-403.

⁵⁸ G. Vasari, *Del Bronzino*, pp. 595-596, passo cit. a p. 596.

⁵⁹ Al riguardo cfr. B. Varchi, *Ercolano*, in Id., *Opere*, II, Trieste, Loyd Austriaco, 1859 (I ed. Firenze 1570), p. 23: «l'eccellentissimo maestro Francesco Caiani col quale sono con molti e strettissimi nodi indissolubilmente legato». Per la mancata menzione di Benedetto Varchi vedi *infra* par. 6. Sull'esilio di Varchi, tornato a Firenze nel 1543, a seguito del perdono ricevuto da Cosimo, si rinvia a S. Lo Re, *Dalla scuola all'esilio*, in Id., *Politica e cultura* (già pubblicato col titolo *Chi potrebbe mai, a questi tempi, badare a lettere? Benedetto Varchi, Piero Vettori e la crisi fiorentina del 1537*, «Studi storici», XLIII, 2002, 2, pp. 367-409), pp. 150-189 ed *ivi*, *L'esperienza decisiva all'Accademia degli Infiammati*, pp. 191-256 e *L'amico di Benedetto: Luca Martini*, pp. 257-294.

⁶⁰ Sul prevalere nella condotta di Matteo di Lorenzo Strozzi, al di là degli incarichi politici svolti nelle fasi repubblicane del gonfalonierato soderiniano ed ancora nel 1529, del criterio degli affari bancari cfr. I. Bigazzi, *Il Palazzo nonfinito*, con una nota di A. Parronchi, Bologna, Boni, 1977, pp. 58-60.

⁶¹ Circa la persistente diffidenza di Cosimo verso l'oligarchia fiorentina si rimanda alle considerazioni di P. Simoncelli, *Fuoriuscitismo*, p. 333.

⁶² Sul contegno assunto da Filippo di Averardo di Alamanno Salviati, che – al momento dell'elezione di Cosimo – insieme al padre Averardo ed allo zio Pietro raggiunse i fuoriusciti a Bologna, confidando nel sostegno militare di Francesco I si vedano B. Varchi, *Storia fiorentina*, in Id., *Opere*, I, 1858, p. 430 e P. Hurtubise, *Une famille témoin. Les Salviati*, Roma, Città del Vaticano, 1985, p. 205.

fedeltà all'eredità etico-religiosa di Girolamo Savonarola, tutt'altro che ben accetta ai Medici,⁶³ al di là dell'effimero tentativo da essi esperito per recuperare in chiave medicea il culto savonaroliano, intrapreso in corrispondenza del ritorno a Firenze dall'esilio dell'arcivescovo Antonio Altoviti nel 1567.⁶⁴

6. *Bronzino cortigiano esemplare di Cosimo: la rimozione di Benedetto Varchi*

La parabola artistica di Bronzino, nel profilo delle *Vite*, raggiunse il suo apice con l'avvento al potere di Cosimo, in virtù del quale l'allievo di Pontormo divenne ritrattista dei Medici e pittore "cortigiano".⁶⁵ Per evidenziare come Bronzino svolgesse una militanza attiva a favore del nuovo principato, fin dal suo esordio, Vasari ricordò innanzitutto la collaborazione prestata da Bronzino alla loggia della villa medicea di Castello, proprio in concomitanza con l'assunzione al ducato di Cosimo: «Morto poi il duca Alessandro, e creato Cosimo, aiutò Bronzino al medesimo Pontormo nell'opera della loggia di Castello».⁶⁶

Su tale falsariga, l'autore delle *Vite* proseguì, riferendo «di due storie di chiaroscuro nel cortile di casa Medici» e delle storie di Giovanni delle Bande Nere, padre di Cosimo, «nel basamento, che reggeva il cavallo del Tribolo», dipinte da Bronzino nell'apparato allestito per le nozze celebrate nel 1539 tra il giovane duca ed Eleonora, figlia del vicerè di Napoli Pedro Alvarez de' Toledo. Vasari le giudicò come «le migliori pitture che fossero fatte in quell'apparato»,⁶⁷ usando parole non dissimili da quelle impiegate nella *Vita di Bastiano detto Aristotele da San Gallo* per definire l'altro contributo effettuato da Bronzino per l'apparato nuziale nel cortile. Quest'altro dipinto che rappresentava la disputa, che si svolse a Napoli tra il duca Alessandro ed i fuoriusciti davanti a Carlo V nel 1535, ed era commentato da Vasari come «bellissimo quadro e migliore di tutti gli altri», veniva comprensibilmente rievocato in modo assai rapido nel profilo di Bronzino nel momento in cui si concentrava l'attenzione del resoconto sull'instaurarsi di rapporti peculiari tra l'artista ed il potere cosimiano.⁶⁸

⁶³ Per la devozione savonaroliana di Filippo Salviati e la corrispondenza con Caterina de' Ricci si rinvia a C. Guasti (a cura di), *Le lettere spirituali e familiari di S. Caterina de' Ricci, fiorentina religiosa domenicana in S. Vincenzo de' Paoli*, in Prato, per Ranieri Guasti, 1861, *ivi*, *Proemio*, pp. XIII-XIV e 129-201 e P. Hurtubise, *Une famille témoin*, pp. 323-325. Per la persistenza dell'eredità savonaroliana veicolata da Caterina de' Ricci, nel contesto fiorentino con riferimento a Ludovico Capponi, altro amico di Bronzino, si rinvia a B. Paolozzi Strozzi, *Le inquietudini di un cittadino gentiluomo*, pp. 56-69 e P. Simoncelli, *Ombre antimedicee. Diplomazia francese e società francese*, «Nuova Rivista Storica», CIII, 2019, 1, pp. 285-298.

⁶⁴ Nel merito del tentativo di recupero in chiave medicea della memoria del frate si veda H. Van Veen, *Cosimo I de' Medici and His Self-Representation in Florentine Art and Culture*, trans. By A.P. McCormick, Cambridge, University Press, 2006, pp. 162-164; a livello complessivo sul ritorno di Altoviti a Firenze e sull'azione pastorale condotta nella sua diocesi cfr. M.P. Paoli, *Il duca Cosimo e l'«eletto» Antonio Altoviti arcivescovo di Firenze*, in *Firenze nella crisi religiosa del Cinquecento*, pp. 98-105. Inoltre sulla ripresa delle tensioni tra domenicani e potere mediceo negli anni seguenti, in particolare durante l'arcivescovato di Ferdinando de' Medici, successore di Altoviti, negli anni Ottanta del Cinquecento, cfr. A. D'Addario, *Aspetti della Controriforma a Firenze*, Roma, Ministero dell'Interno, 1972, pp. 243-256. Infine, circa il ripiegamento del savonarolismo politico nella seconda metà del Cinquecento, peraltro ancora attraverso suoi singoli esponenti in attrito o comunque in rapporti assai articolati con il potere mediceo in questo come in altri frangenti, cfr. S. Dall'Aglia, *Savonarola e il savonarolismo*, pp. 179-190.

⁶⁵ Sui ritratti di Bronzino ai Medici cfr. A.M. Gáldy, *Identity and Likeness: Bronzino's Medici Portraits*, in *Agnolo Bronzino: Medici Court Artist*, pp. 31-50.

⁶⁶ G. Vasari, *Del Bronzino*, passi cit. a p. 596.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ G. Vasari, *Vita di Bastiano detto Aristotele da San Gallo*, in *Vite*, VI, p. 444. sul punto si veda P. Simoncelli, *Affioramenti protonazionalisti nella cultura fiorentina di metà '500. Da Cristofano Rinieri a Francesco Salviati e oltre*, Roma, Nuova Cultura, 2022, p. 13, riguardo la disputa di Napoli si rimanda a Id., *Fuoriuscitismo*, pp. 106-142.

L'autore delle *Vite* si soffermò poi lungamente sulla committenza medicea concernente la cappella di Eleonora di Toledo nel palazzo ducale, nella quale Bronzino eseguì le Storie di Mosè.⁶⁹ In particolare, nel resoconto Vasari delineò un nesso quasi obbligato tra l'apprezzamento suscitato in Cosimo dal lavoro compiuto da Bronzino in quell'occasione e l'acquisizione del ruolo di ritrattista della famiglia Medici:

Il signor duca, veduta in questa ed altre opere l'eccellenza di questo pittore, e particolarmente che era suo proprio ritrarre dal naturale quanto con più diligenza si può immaginare, fece ritrarre sé, che allora era giovane, armato tutto d'arme bianche e con una mano sopra l'elmo: in un altro quadro la signora duchessa sua consorte, ed in un altro quadro il signor don Francesco loro figliuolo e prencipe di Fiorenza. E non andò molto che ritrasse, sì come piacque a lei, un'altra volta la detta signora duchessa, in vario modo dal primo, col signor don Giovanni suo figliuolo appresso.⁷⁰

In maniera altrettanto funzionale Vasari evidenziò l'affidamento a Bronzino del ciclo di arazzi sulle *Storie di Giuseppe*,⁷¹ dipinto per la Sala dei Duecento, cui contribuirono parzialmente anche Pontormo e Francesco Salviati. Bronzino che «ne condusse quattordici pezzi, di quella perfezione e bontà che sa chiunque gli ha veduti», visto che si trattava di una «soverchia fatica», ricorse soprattutto al fattivo aiuto di Raffaellino del Colle, artista originario di Sansepolcro.⁷²

Nel contempo, Vasari costruì la rappresentazione di Bronzino quale cortigiano esemplare di Cosimo attraverso la rimozione dal suo profilo del letterato Benedetto Varchi, chiamato in causa nella Giuntina soltanto per il ruolo ufficiale avuto nelle esequie di Michelangelo.⁷³ A tal proposito Vasari non segnalò Varchi tra i fiorentini coevi raffigurati nelle sembianze dei Santi Padri nella *Discesa di Cristo al Limbo*, dipinta da Bronzino per la cappella del mediceo Giovanni Zanchini in Santa Croce, tra 1548 e 1552.⁷⁴ Dare rilievo alla sua presenza in effetti avrebbe potuto in qualche modo incrinare la granitica fisionomia medicea cucita addosso a Bronzino dall'autore delle *Vite*, adombrando la sua prossimità alla «zona grigia», interna allo

⁶⁹ G. Vasari, *Del Bronzino*, pp. 596-597. Circa la cappella di Eleonora cfr. J. Cox-Rearick, *Bronzino's Chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1993 e L.M.F. Bosch, *A Room With Many Views. Eleonora de Toledo's Chapel by Agnolo Bronzino in the Palazzo Vecchio*, in *Agnolo Bronzino: The Muse of Florence*, pp. 175-300.

⁷⁰ G. Vasari, *Del Bronzino*, passo alle pp. 597-598.

⁷¹ Ivi, p. 599. Sul ciclo delle storie di Giuseppe basti rinviare a L. Godart (a cura di), *Giuseppe negli arazzi di Pontormo e Bronzino. Viaggio tra i tesori del Quirinale*, testi di L. Dolcini, L. Meoni, contributi di M.T. Scajola, C. Nepi, M.A. Signorini, Roma, Segretariato Generale della Presidenza della Repubblica, 2010 e *Il principe dei Sogni. Giuseppe negli arazzi medicei di Pontormo e Bronzino*, Milano, Skira, 2015.

⁷² Sul pittore, originario di Sansepolcro cfr. A. Nesi, *Raffaello del Colle detto Raffaellino*, in DBI, LXXXVI, 2016, pp. 142-145.

⁷³ G. Vasari, *Vita di Michelagnolo Buonarruoti, fiorentino pittore, scultore e architetto*, in Id. G. Milanesi, *Le Vite*, VII, pp. 288-292 e 313-314; in proposito cfr. M. Ruffini, *Art without an author*, pp. 22, 24, 27, 34-35 e S. Lo Re, *Varchi e Michelangelo*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie 5, IV, 2012, 2, p. 216.

⁷⁴ G. Vasari, *Del Bronzino*, passo cit. alle pp. 599-600: «vi sono ignudi bellissimi, maschi, femine, putti, vecchi e giovani con diverse fattezze e attitudini d'uomini che vi sono ritratti molto naturali: fra quali è Iacopo Pontormo, Giovambattista Gello, assai famoso accademico fiorentino, e il Bachiacca dipintore, del quale si è favellato sopra [...]»; sull'opera si veda A. Cecchi, *Scheda di Agnolo di Cosimo detto il Bronzino (Firenze 1503-1572). Discesa di Cristo al Limbo*, in M. Ciatti, C. Frosinini, C. Rossi Scarzanella (a cura di), *Angeli, santi e demoni: otto capolavori restaurati. Santa Croce quaranta anni dopo (1966-2006)*, Firenze, Edifir, 2006, pp. 181-183; C. Falciani, *Della pittura sacra, ma anche di «fianchi, stomachi ec.»*, in *Bronzino pittore e poeta*, pp. 283-289 e F. Vitali, *Giambullari, Gelli e la Discesa di Cristo al Limbo di Bronzino: un'ipotesi interpretativa*, «Archivio Storico Italiano», CLXXI, 2013, 4, pp. 725-749; cfr. anche C. Franceschini, *Storia del limbo*, Milano, Feltrinelli, 2017, pp. 288-290.

Stato cosimiano, caratterizzata – come rilevato da Paolo Simoncelli – da un atteggiamento di «opposizione criptica, di nicodemismo politico, fatta di cenni allusivi ed eventualmente di strumentalizzazioni religiose».⁷⁵

Varchi difatti era stato raffigurato da Bronzino con accenti valdesiani nelle vesti del buon ladrone, salvo dunque per *sola fide e sine operibus*,⁷⁶ in linea con la prospettiva espressa in anni coevi da Bernardino Ochino nel quarto dei suoi *Sette dialogi*: «a l'ultimo erasi salvato un sì gran ladrone, il quale *etiam*, dopoi fu in croce, disse in verità a Cristo [...]. Egli adunque tenne il luogo di tutti gli eletti, salvi per sola bontà, benignità e misericordia d'Iddio».⁷⁷

Parallelamente, l'autore delle *Vite* “dimenticò” altre due opere di Bronzino che ne richiamavano i legami intrattenuti con Varchi, lasciando affiorare alcune tracce di alterità rispetto all'ortodossia medicea. Prima di tutto, Vasari tralasciò il ritratto del condottiero Stefano Colonna, eseguito da Bronzino nel 1546⁷⁸ ed esposto due anni più tardi in occasione delle sue esequie. Proprio in quella circostanza Varchi aveva pronunciato l'orazione funebre, celebrando le gesta ed il passato repubblicano del noto condottiero,⁷⁹ ricordato viceversa da Vasari nel profilo di Bartolomeo Genga in chiave rigorosamente medicea, quale «generale» del duca Cosimo.⁸⁰ Analogo trattamento fu riservato al ritratto della letterata urbinata Laura Battiferri, legata da un profondo connubio umano e culturale a Bronzino non meno che ad Annibal Caro e a Benedetto Varchi, ma celebrata soltanto nella biografia della scultrice Properzia De' Rossi.⁸¹

7. Gli ultimi anni: tra indefessa osservanza medicea e latenti tracce di alterità

Vasari modulò la fase conclusiva della biografia di Bronzino, dedicata agli anni più tardi della sua attività artistica, in piena continuità con le sezioni precedenti. In primo luogo, l'autore delle *Vite* menzionò i ritratti del granduca e della granduchessa, effigiati da Bronzino per la ricorrenza dei quaranta anni di Cosimo. In secondo luogo, ricordò la tavola del *Noli me tangere*, realizzata dall'artista su richiesta del mediceo Giovambattista Cavalcanti,⁸² per onorare nella cappella di famiglia in Santo Spirito la memoria di suo padre Tommaso appena

⁷⁵ P. Simoncelli, *Esuli fiorentini al tempo di Bindo Altoviti*, passo cit. alle pp. 302-303.

⁷⁶ Sull'identificazione di Varchi nei panni del buon ladrone si rinvia a C. Falciani, *Della pittura sacra*, p. 284 e S. Lo Re, *Il volto nel marmo: caccia al Varchi perduto*, in Id., F. Tomasi (a cura di), *Varchi e altro Rinascimento. Studi offerti a Vanni Bramanti*, Manziana, Vecchiarelli, 2013, p. 64.

⁷⁷ B. Ochino, *Dialogo del ladrone in croce*, in Id., *I «dialogi sette» e altri scritti del tempo della fuga*, introduzione, edizione e note a cura di U. Rozzo, Torino, Claudiana, 1985 (I ed. Venezia 1540), passo a p. 84. Sull'impostazione valdesiana dei *Dialogi sette* cfr. *ivi*, U. Rozzo, *Introduzione*, pp. 8-9 e M. Gotor, *Ochino, (Tommasini), Bernardino*, in DBI, LXXIX, 2013, p. 91. Inoltre, circa i caratteri della predicazione svolta da Ochino in quella fase cfr. M. Camaioni, *Lo spirito e la maschera. Note sul nicodemismo di cappuccini e gesuiti nell'Italia del Cinquecento*, in L. Felici, E. Boillet (a cura di), *Dis/simulazione e tolleranza religiosa nello spazio urbano dell'Europa moderna*, Torino, Claudiana, 2020, pp. 51-54.

⁷⁸ In proposito cfr. la scheda di P. Costamagna, in *Bronzino pittore e poeta*, p. 266.

⁷⁹ Sui contenuti dell'orazione funebre di Varchi si veda P. Simoncelli, *Evangelismo*, pp. 357-359.

⁸⁰ G. Vasari, *Vite di Girolamo e Bartolomeo Genga e di Giovambattista San Marino, genero di Girolamo* in G. Vasari, G. Milanese, *Vite*, VI, p. 326.

⁸¹ *Ivi*, G. Vasari, *Madonna Properzia de' Rossi scultrice bolognese*, V, 1880, p. 74. Circa il sodalizio umano e culturale istituito con la cerchia varchiana ed in particolare con Bronzino cfr. la scheda di R. De Giorgi, in *Bronzino pittore e poeta*, p. 218 e A. Geremicca, *Agnolo Bronzino*, pp. 202-217.

⁸² G. Vasari, *Del Bronzino*, pp. 601-602. Sul *Noli me tangere* eseguito per la cappella Cavalcanti cfr. C. Strinati, *Bronzino*, Milano, Viviani, 2010, p. 169 e le notazioni contenute nella scheda di E. Pilliod, *Sacra Famiglia con sant'Andrea e san Giovannino*, in *Bronzino pittore e poeta*, p. 302.

deceduto,⁸³ omettendo ogni cenno al fratello del committente, Astolfo, fiero antimediceo, implicato nella congiura filosavonaroliana di Pandolfo Pucci.⁸⁴

Nel contempo, Vasari suggerì nuovamente il motivo della distanza tra Bronzino e Pontormo in riferimento al completamento del coro laurenziano ed al *Martirio di San Lorenzo*, in quanto l'allievo «fece conoscere che aveva con molto miglior giudizio condotte in quel luogo le cose sue, che non aveva fatto il Pontormo».⁸⁵

Commissionati direttamente da Cosimo erano anche due dipinti destinati rispettivamente al convento dei francescani osservanti di Cosmopoli ed alla chiesa pisana dei cavalieri di Santo Stefano, lungamente descritti e celebrati nelle *Vite*:

Dopo diede ordine il duca a Bronzino che facesse due tavole grandi; una per mandare a Porto Ferraio nell'isola dell'Elba, alla città di Cosmopoli, nel convento de' frati Zoccolanti, edificato da Sua Eccellenza, dentrovi una Deposizione di Cristo di croce, con buon numero di figure; et un'altra per la nuova chiesa de' cavalieri di Santo Stefano, che poi si è edificata in Pisa insieme col palazzo e ospedale loro, con ordine e disegno di Giorgio Vasari: nella qual tavola dipinse Bronzino dentrovi la Natività di nostro Signore Gesù Cristo. Le quali amendue tavole sono state finite con tanta arte, diligenza, disegno, invenzione, e somma vaghezza di colorito, che non si può far più: e certo non si doveva meno in una chiesa edificata da un tanto principe, che ha fondata e dotata la detta religione de' cavalieri.⁸⁶

Ancora una volta, Vasari citava un dipinto, la pala della *Deposizione* di Cristo, e ne evidenziava le coordinate "medicee", tacendo il nome di Benedetto Varchi, effigiato nelle vesti di Giuseppe d'Arimatea, all'interno del buon «numero di figure», che popolavano la tela.⁸⁷

Vasari si dilungava in una nuova elencazione integralmente medicea, comprensiva dei ritratti «degli uomini illustri di Casa Medici»,⁸⁸ del contributo agli apparati per le nozze di Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria e di «due storie a fresco nella facciata a canto all'organo» della chiesa di San Lorenzo,⁸⁹ includendo in questo gruppo soltanto un'opera di Bronzino eccentrica sotto il profilo della committenza, perché dipinta per il camaldolese Silvano Razzi:⁹⁰

Fece anco, non ha molto, il Bronzino a don Silvano Razzi, monaco di Camaldoli nel monasterio degl'Angeli di Firenze, che è molto suo amico, in un quadro alto quasi un braccio e mezzo, una Santa Caterina tanto bella e ben fatta, ch'ella non è inferiore a niun'altra pittura di mano di

⁸³ Per l'ingresso di Tommaso nel Senato dei Quarantotto nel 1554 e del figlio Giovambattista nel 1565 si vedano G.M. Mecatti, *Notizie storico-genealogiche appartenenti alla nobiltà fiorentina. Parte seconda che contiene il senatorista o sia la serie dei senatori fiorentini*, II, Napoli, presso Giovanni De Simone, 1753, p. 169 e D.M. Manni, *Il Senato fiorentino*, Bologna, Forni, 1975 (rist. anastatica I ed. Firenze 1721), p. 37.

⁸⁴ Riguardo alla congiura di Pandolfo Pucci cfr. C. Trevisani, *La congiura di Pandolfo Pucci*, Firenze, Le Monnier, 1852, pp. 16-18, 89 e 321; C. Guasti, *L'ufficio proprio per Girolamo Savonarola e i suoi compagni scritto nel sec. XVI*, Prato, Ranieri, 1863, pp. 17 e 27; A. D'Addario, *Aspetti della Controriforma*, pp. 260-264; P. Simoncelli, *Il cavaliere dimezzato. Paolo del Rosso «fiorentino e letterato»*, Milano, FrancoAngeli, 1992, pp. 151-154; S. Dall'Aglia, *Savonarola e il savonarolismo*, p. 180; C. Campitelli, *Bartolomeo Cavalcanti (1503-1562)*, pp. 303-307 e F. Martelli, *Pucci Pandolfo*, in DBI, LXXXV, 2016, pp. 268-270.

⁸⁵ G. Vasari, *Del Bronzino*, passo cit. a p. 602.

⁸⁶ *Ivi*, passo cit. alle pp. 602-603.

⁸⁷ *Ivi*, passo cit. a p. 602. Sull'identificazione di Varchi con Giuseppe d'Arimatea, cfr. S. Lo Re, *Il volto nel marmo*, p. 64.

⁸⁸ G. Vasari, *Del Bronzino*, passo a p. 603.

⁸⁹ *Ivi*, passo a p. 604.

⁹⁰ Sul camaldolese cfr. P.G. Riga, *Razzi, Girolamo*, in DBI, LXXXVI, 2016, pp. 649-651.

questo nobile artefice; in tanto che non pare che le manchi se non lo spirito e quella voce che confuse il tiranno e confessò Cristo, suo sposo diletteissimo insino all'ultimo fiato.⁹¹

L'autore delle *Vite* non mancava nell'occasione di ricorrere alla consueta prudente circospezione, lasciando in ombra alcuni tasselli, che potenzialmente potevano rimandare di nuovo a Benedetto Varchi e lasciar trasparire in filigrana echi savonaroliani. Innanzitutto, il committente dell'opera Silvano Razzi, oltre ad essere grande amico di Bronzino, era discepolo sodale e biografo di Benedetto Varchi.⁹² L'oggetto dell'opera dedicata a santa Caterina di Alessandria in qualche modo consentiva, celatamente, alcuni rinvii a Caterina de' Ricci. Proprio in quella fase, la ricorrenza della santa d'Alessandria, patrona dell'ordine domenicano, era festeggiata con profonda adesione a San Vincenzo di Prato, dove ella appariva frequentemente nelle estasi di Caterina de' Ricci, che la venerava con particolare devozione, proponendola come modello alle sue giovani consorelle.⁹³

Inoltre a suggerire ulteriori associazioni nella medesima direzione, era lo scritto *Dell'Economica christiana e civile*, che veniva licenziato da Silvano Razzi in concomitanza con l'uscita della Giuntina.⁹⁴ Razzi modellò il *Dell'Economica* nella forma del dialogo umanistico, che veniva guidato – nella finzione letteraria – da Benedetto Varchi, cui si accompagnavano diversi fiorentini coevi come Bronzino, Laura Battiferri e Fiammetta Soderini.⁹⁵

Da un lato, nel testo l'autore esplicitava alcuni richiami savonaroliani. Il «dottissimo Savonarola», era menzionato direttamente in relazione ai sacramenti.⁹⁶ Inoltre, nella parte finale dello scritto, nel momento in cui Varchi, vista l'ora tarda, invitava i partecipanti al dialogo a seguirlo dai «Monaci degli Angeli», che avevano una residenza vicino al Mugnone, ipotizzava che lì si sarebbero potuti ritrovare con loro «alcuni de' nostri padri quaggiù di San Domenico, molto loro amici, e miei, et in particolare fra Timoteo da Perugia, non meno buon poeta, che theologo [...] e Serafino Razzi».⁹⁷ Gli evocati Timoteo Bottonio e Serafino Razzi erano appunto due tra i massimi esponenti del savonarolismo della seconda metà del Cinquecento. Bottonio aveva stretto i rapporti con Varchi, a partire dal 1559, tenendo contatti anche con diversi personaggi, non completamente allineati all'ortodossia medicea.⁹⁸ Serafino

⁹¹ G. Vasari, *Del Bronzino*, passo alle pp. 603-604.

⁹² Sulla vicinanza di Varchi ai Camaldolesi, cui era già stato legato il padre, forse antico savonaroliano, si guardi S. Lo Re, *Machiavelli all'Accademia Fiorentina*, in Id., *Politica e cultura* [già pubblicato come *La Vita di Numa Pompilio di Ugolino Martelli. Tensioni e consenso nell'Accademia fiorentina (1542-1545)*, «Bruniana & Campanelliana», X, 2004, 1, pp. 59-71], pp. 295.296 e 298.

⁹³ Sul rilievo di santa Caterina d'Alessandria nel contesto di San Vincenzo di Prato si rinvia a P.D.G. Di Agresti O.P. (a cura di), *Santa Caterina de' Ricci. Epistolario*, I, Firenze, Olschki, 1973, pp. 240 e 357-360. Sulle rappresentazioni coeve in ambito pittorico di santa Caterina d'Alessandria in riferimento ad un ritratto e ad una ulteriore versione di Domenico Ubaldini, detto il Puligo, cfr. A. Donati, *Un dipinto del Puligo dalla collezione dal Pozzo e altre aggiunte*, in Id., S. Marchiori, *Eccentrici fiorentini a confronto. Puligo, Albertinelli, Visino dalle collezioni dal Pozzo e Manfredini*, Roma, Etgraphiae, 2020, pp. 1-33.

⁹⁴ *Della Economica christiana, e civile di don Silvano Razzi e due primi libri, nei quali da una nobile brigata di Donne, et huomini si ragiona della cura, et governo famigliare: secondo la legge Christiana, et vita civile*, in Firenze, appresso Bartolomeo Sermantelli, 1568. Sull'opera cfr. M.P. Paoli, *La dama, il cavaliere, lo sposo celeste. Modelli e pratiche di vita femminile nella Toscana moderna*, in M. Aglietti (a cura di), *Nobildonne, monache e cavaliere dell'ordine di Santo Stefano. Modelli e strategie femminili nella vita pubblica della Toscana granducale*, postfazione di G. Zarri, Pisa, ETS, 2009, pp. 173-174 e A. Arienzo, *Percorsi del sacro e del politico nell'Italia di prima età moderna: lo stato pontificio e il pastorato cattolico post-tridentino*, «California Italian Studies», V, 2014, 1, p. 12.

⁹⁵ *Della Economica christiana*, p. 7.

⁹⁶ *Ivi*, passo a p. 124.

⁹⁷ *Ivi*, pp. 248-249, passo a p. 249.

⁹⁸ In proposito si rimanda a P. Simoncelli, *Evangelismo italiano*, pp. 389-395.

Razzi, che era un grande estimatore di Caterina de' Ricci, avrebbe patrocinato a fine secolo presso il pontefice Clemente VIII, figlio dell'irriducibile antimediceo Salvestro Aldobrandini, la canonizzazione di Savonarola.⁹⁹

Dall'altro lato, tra le pieghe del dialogo, pur incentrato sul governo domestico e familiare,¹⁰⁰ affioravano alcuni svolgimenti di stampo antitirannico legati alla figura di Giuditta. In particolare, alle parole di Madonna Costanza era affidato l'elogio del personaggio biblico: «Che dirò di quella nobilissima Vedova Hebrea, la quale troncò il capo ad Holoferne, degna fra quante mai furono donne ricche tementi Dio; di essere ammirata, celebrata e imitata?». ¹⁰¹

Nel corso del dialogo, Giuditta veniva additata quale modello da seguire sia tra le donne sia tra gli uomini: «Con che parole, o Dio, con che modo, pregò ella poi dentro al suo Oratorio, di cilicio vestita, sparsa il capo di cenere, dinanzi al Signore prostrata; perché fusse posta in sua mano la morte del nemico Holoferne? Così usano, o Zanobi, le ricchezze, et i beni della fortuna, le donne, e gl'huomini, che Dio temono, et amano». ¹⁰² In primo luogo, il caso di Giuditta sembrava quasi concorrere alla formazione di un paradigma di solitudine beatificata dalla contemplazione di Dio: «O bene aventurati coloro, che ritirandosi ne' più solinghi apparati de' loro palagi, come si è detto che faceva Iudith, nel più alto della sua casa; [...] vanno tutti humili, e d'amore divino infiammati». ¹⁰³ In secondo luogo, la sua esemplarità positiva, oltre ad essere contrapposta alle fattispecie negative di vita solitaria di maliziosi e folli, ¹⁰⁴ era distinta dalla solitudine autoconservativa degli uomini perseguitati dai tiranni. ¹⁰⁵

Ben comprensibilmente pertanto Vasari – al pari di quanto già rilevato in passaggi precedenti del profilo dedicato a Bronzino – rimodulò la rappresentazione di un contesto, altrimenti non perfettamente compatibile con l'ortodossia medicea. Non meno indicativa al riguardo fu la conclusione del resoconto, in cui l'autore delle *Vite* fissava la fisionomia umana di Bronzino, in termini estremamente rassicuranti, evidenziando il carattere mansueto, nobile ed amabile dell'artista e la più che quarantennale amicizia che lo aveva unito a lui:

È stato et è il Bronzino dolcissimo e molto cortese amico, di piacevole conversazione, et in tutti i suoi affari è molto onorato. È stato liberale et amorevole delle sue cose, quanto più può essere un artefice nobile, come è egli. È stato di natura quieto, e non ha mai fatto ingiuria a niuno, et ha sempre amato tutti i valent'uomini della sua professione, come sappiamo noi che abbiām tenuta insieme stretta amicizia anni quarantatré, cioè dal 1524 insino a questo anno; perciocchè

⁹⁹ G.M. di Agresti O.P., *Introduzione*, in S. Razzi, *Vita di Santa Caterina de' Ricci*, G.M. di Agresti O.P. (a cura di), Firenze, Olschki, 1965 (I ed. Lucca 1594), pp. XVII-XXXIV; A. D'Addario, *Aspetti della Controriforma*, pp. 256-259; M. Gotor, *I beati del papa. Santità, Inquisizione e obbedienza in età moderna*, Firenze, Olschki, 2002, pp. 1-25; S. Dall'Aglio, *Savonarola in Francia*, pp. 139-140; cfr. anche Id., *Savonarola e il savonarolismo*, pp. 187-189.

¹⁰⁰ Sul punto cfr. M.P. Paoli, *La dama, il cavaliere, lo sposo celeste*, p. 174.

¹⁰¹ *Della Economica christiana*, passo cit. a p. 206. Sulla fortuna e le declinazioni della figura di Giuditta nella prima età moderna si rinvia a P. Cosentino, *Le virtù di Giuditta. Il tema della "mulier fortis" nella letteratura del '500 e '600*, Roma, Aracne, 2012, ed *ivi* in particolare pp. 21-25 sulla attenzione ad essa dedicata sotto il profilo artistico-letterario e politico a Firenze. Più in generale sul tema dell'opposizione antitirannica nel Cinquecento cfr. il numero monografico a cura di P. Cosentino, L. De Los Santos, E. Mattioda di «Laboratoire Italien», *Paroles d'exil. Culture d'opposition et théorie politique au XVI^e siècle*, XIV, 2014, 2 e A. De Benedictis, *Neither disobedients nor rebels. Lawful resistance in early modern Italy*, Roma, Viella, 2018.

¹⁰² *Della Economica christiana*, passo cit. a p. 207.

¹⁰³ *Ivi*, passo a p. 237.

¹⁰⁴ *Ivi*, pp. 230-231.

¹⁰⁵ *Ivi*, «si stanno solitarii alcuni, non per altro, che per fuggire l'empie, et ingiuste persecuzioni de' Tiranni [...] sapendo essi Tiranni essere dagl'huomini da bene odiati, e temendo, che da loro non sia messo su, e fatto levare il popolo, gli perseguono, e fanno tallora occidere. La dove essi buon'huomini, provvedendo alla propria salute, lasciata la città, e le proprie cose, vanno cercando di salvarsi nelle solitudini, passo cit. alle pp. 231-232.

cominciai in detto tempo a conoscerlo et amarlo, allora che lavorava alla Certosa col Puntormo, l'opere del quale andava io giovinetto a disegnare in quel luogo.¹⁰⁶

Giornaledistoria.net è una rivista elettronica, registrazione n° ISSN 2036-4938.

Tutti i contenuti pubblicati in questa rivista sono Copyright degli autori e, laddove non diversamente specificato, sono rilasciati con licenza Creative Commons: [Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



Per ogni utilizzo dei contenuti al di fuori dei termini della licenza si prega di contattare l'autore e/o la Redazione, al seguente indirizzo email: redazione.giornaledistoria@gmail.com

¹⁰⁶ G. Vasari, *Del Bronzino*, passo a p. 605.