

Carolina Pini

Estetica e poetica in Giovan Battista Gelli

Classicism and Beyond / Il classicismo e oltre

Edited by / A cura di
Marc Föcking, Susanne A. Friede,
Florian Mehlretter, Angela Oster

Editorial Board / Comitato scientifico

Antonio Corsaro (Università degli studi di Urbino Carlo Bo)

Chiara Lastraioli (Université de Tours)

Sarah Rolfe Prodan (Stanford University)

Dietrich Scholler (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

Anita Traninger (Freie Universität Berlin)

Vol. 2

Carolina Pini

Estetica e poetica in Giovan Battista Gelli

Gli scritti sull'arte e su Dante

DE GRUYTER

Research and publication funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, German Research Foundation), ME 4135/2-1, project number 398229063 ('Antiklassizismen im Cinquecento')



ISBN 978-3-11-108005-5
e-ISBN (PDF) 978-3-11-108013-0
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-108049-9
ISSN 2940-0074
e-ISSN 2940-0082
DOI <https://doi.org/10.1515/9783111080130>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. For details go to <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Creative Commons license terms for re-use do not apply to any content (such as graphs, figures, photos, excerpts, etc.) not original to the Open Access publication and further permission may be required from the rights holder. The obligation to research and clear permission lies solely with the party re-using the material.

Library of Congress Control Number: 2023932366

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet at <http://dnb.dnb.de>.

© 2023 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. This book is published with open access at www.degruyter.com.

Cover image: Frans Huys, Grotteske Maske, 1555, Kupferstich, Blatt 159x143 mm, Inventar-Nr.: FHuys WB 3.1b, © bpk Berlin / Herzog Anton Ulrich-Museum
Printing and binding: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

A Martha Maria

Ringraziamenti

Desidero ringraziare i miei due supervisori – il dott. Andrea Torre, ricercatore e professore aggregato alla Scuola Normale Superiore di Pisa, e il prof. Florian Mehlretter, direttore dell'istituto di filologia italiana dell'università Ludwig-Maximilians-Universität di Monaco di Baviera, Germania – per avermi accompagnata in questo lungo e tortuoso viaggio, ricco di momenti di confronto professionale e di crescita umana. Grazie davvero per la passione che trasmettete, grazie per la pazienza, i consigli, e per tutto il tempo che mi avete donato.

Ringrazio anche il favoloso gruppo di lavoro del progetto DFG, *A Companion to Anticlassicisms in the Cinquecento*: Marc Föcking, Susanne Friede, Florian Mehlretter, Angela Oster e la stessa DFG per l'opportunità.

Un ringraziamento doveroso e sentito a Cecilia, luce nel buio, e alla mia famiglia, vicina e lontana, tra Monaco e Firenze. Un ringraziamento speciale pieno d'amore a Kerstin e alla famiglia Schmid. Infine un grazie infinito a nonna Martha, che negli anni mi ha dato la possibilità di credere nei sogni.

La strada percorsa durante questi anni mi ha dato la possibilità di crescere come persona e di capire che al mondo ci sono tante strade percorribili, tanti viaggi e tragitti da intraprendere, sempre con la giusta umiltà e con tanta curiosità. A tutti voi, grazie di cuore!

Carolina, tra Monaco di Baviera, Firenze e Pisa, gennaio 2023

Sommario

- 1 Introduzione: letteratura e vita civile in Giovan Battista Gelli — 1**
- 2 Il percorso laterale e capriccioso di Gelli: *La Circe* e *I Capricci del Bottaio* — 10**
- 3 Arte ed esegesi letteraria: esempi di un rapporto complesso — 27**
 - 3.1 *Sei poeti toscani* di Giorgio Vasari — 27
 - 3.2 *La Discesa di Cristo al Limbo* di Agnolo Bronzino — 35
- 4 La produzione letteraria di Gelli nel dibattito del Cinquecento — 46**
 - 4.1 La tradizione della trattatistica d'arte — 46
 - 4.2 *Il Trattatello sulle origini di Firenze* — 53
 - 4.3 *Le vite d'artisti fiorentini* — 61
- 5 *Quellentafel* per gli scritti sulle arti e sulle vite degli artisti — 69**
 - 5.1 Biografia e biografia d'artista nel Cinquecento — 69
 - 5.2 Spazio e comprensione tra Gelli e Vasari — 73
- 6 L'interesse estetico delle *Letture* — 82**
 - 6.1 L'Accademia Fiorentina e l'Accademia degli Infiammati — 87
 - 6.2 Le lezioni su Petrarca e le traduzioni gelliane — 91
 - 6.3 Le lezioni su Dante — 102
- 7 La «funzione Dante» nel Cinquecento — 109**
 - 7.1 L'Accademia Fiorentina e Gelli difensore di Dante — 114
- 8 Giovan Battista Gelli e il «paraclassicismo» — 134**
- Appendice — 143**
- Bibliografia — 170**
- Indice dei nomi — 182**

1 Introduzione: letteratura e vita civile in Giovan Battista Gelli

Credette Cimabue ne la pittura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
sì che la fama di colui è scura.

Così ha tolto l'uno a l'altro Guido
la gloria de la lingua; e forse è nato
chi l'uno e l'altro cacerà del nido.

(*Purg.* XI, vv. 94–99)¹

In questi versi danteschi i personaggi descritti, i pittori (Cimabue e Giotto) e i poeti (Cavalcanti e lo stesso Dante), hanno in comune – apparentemente – solo la caducità della loro fama. Sarà da Dante in poi, infatti, che letteratura e arte verranno messe sempre più a confronto: nel Quattrocento in maniera retorica, nel primo Cinquecento invece arte e letteratura saranno oggetto sullo stesso piano di trattati e dialoghi, infine, nell'aristotelismo del secondo Cinquecento, le due discipline saranno prese in considerazione come casi paralleli della *mimesis* e da ultimo inserite nella questione del *paragone*. In questo caso i discorsi poetologici si sviluppano sia in sistemi poetici complessi (per esempio in Tasso), sia in generi informali come il dialogo o la missiva, mentre i discorsi artistici si estendono dai ricettari tecnici alle teorie dell'arte fino alla fondamentale opera della storia dell'arte, *Le Vite* di Vasari. I punti di contatto fra la trattatistica letteraria e quella artistica vengono trattati in particolare nei generi più di nicchia e più informali, come il dialogo, le missive e le presentazioni orali. Proprio queste forme sono al centro di questo libro, che tratta del contributo di Giovan Battista Gelli e che intende comprendere e contestualizzare la posizione particolare di Gelli all'interno dei processi normativi dell'Alto Rinascimento.

Gelli inizia come *outsider* e autodidatta e – come Benvenuto Cellini – questa difficile posizione di partenza lo porta a una particolare scelta di generi letterari, di cui in questo lavoro andremo ad esaminare le forme e che ci porterà ad inserire

¹ Da qui in poi si cita la *Commedia* dantesca secondo l'edizione di Petrocchi (Dante ALIGHIERI, *La commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio PETROCCHI, Firenze, Le Lettere, seconda ristampa riveduta, 1994). Ad oggi l'edizione è disponibile al seguente sito web: <https://www.danteonline.it/opere/index.php> (consultato il 10.10.2020), a cura del comitato scientifico della Società Danteica Italiana.

Gelli sotto la categoria dei «paraclassicisti».² Il paraclassicismo si colloca tra il classicismo – inteso nel senso più ampio come conformità a modelli normativi di un grande passato, per esempio Virgilio o Petrarca – e l'anticlassicismo – negazione o parodia di tale conformità. Il prefisso *para-* implica «accanto a» e quindi se da una parte differenzia, dall'altra tuttavia rimanda ad una certa vicinanza.

Ciò quindi non significa negazione delle forme e dei discorsi classici, ma semmai variazione di essi. Così, nella sua *Circe*, Gelli segue il dialogo di Plutarco tra Ulisse e Grillo (*Moralia* VI, 1) criticando l'uomo dal punto di vista dell'animale. In questo modo Gelli rivendica per sé una tesi filosofica – senza entrare in un discorso puramente accademico – e sceglie un registro parzialmente comico. Nel discorso tra classicismo e anticlassicismo, Gelli si colloca come paraclassicista che affronta le grandi questioni in maniera marginale (*para-*) e lo fa attraverso il genere comico, così da poter giustificare il suo lavoro sui temi suddetti, a lui altrimenti – *outsider* e autodidatta – non accessibili. Nei *Capricci del Bottaiolo* Gelli si presenta anche come autore eccentrico che, capricciosamente, parla dei discorsi imperanti dall'esterno – dalla bottega di calzolaio. Acquisisce potere interpretativo partendo da una posizione «laterale». Inoltre, Gelli coltiva le biografie degli artisti, che al tempo non sono ancora un «genere ufficiale», bensì non canonico e di stampo pratico, che si collocano altresì nella tradizione dei ricettari e sono vicine a problemi concreti (come, ad esempio, la valutazione delle opere d'arte nel loro valore e prezzo). Gelli tratta il genere della commedia e altri generi più semplici, ma non quelli della tragedia e dell'epica. Si può dire che egli si avvicini al mondo intellettuale ufficiale attraverso forme più povere, manifestazioni apparentemente più marginali.

Successivamente Gelli si posiziona al centro della discussione su Dante e sulla lingua con le lezioni sostenute all'Accademia, anch'esse in partenza forme minori, inizialmente orali che, solo successivamente, diventano testi scritti. L'oralità in quanto tale è di grande interesse per Gelli: dalla sua commedia *La sporta*, allo stesso uso del linguaggio e alla sua riflessione linguistica, Gelli ha sempre mostrato interesse per la lingua fiorentina parlata (distinguendola in particolare dalla scuola di Bembo). Nella prefazione a *La sporta* unisce a questo interesse la sua grande ammirazione per Dante, autore eminentemente tramandato e ben accolto che, all'epoca di Gelli, in alcuni ambienti ebbe fama di essere un poeta per arti-

2 Si rimanda qui al contributo di Angela OSTER, *Paraclassicism*, in Marc FÖCKING, Susanne FRIEDE, Florian MEHLTRETTER, Angela OSTER (a cura di), *A Companion to Anticlassicisms in the Cinquecento*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2023, pp. 233–278.

giani e gente comune,³ un poeta in particolare per coloro che non appartengono ai circoli ufficiali e desiderano in ogni caso partecipare alle grandi discussioni su Dio, il mondo e le persone. Oltre alle biografie degli artisti di Gelli, anche le lezioni dantesche sono al centro del presente studio, forme nelle quali vanno evidenziate importanti tendenze letterarie così come considerazioni artistiche. Si dimostrerà in questo lavoro come proprio in tali generi asistematici – e se vogliamo «pratici» – Gelli abbia dato contributi importanti alle grandi questioni del tempo e abbia sviluppato un profilo intellettuale particolare, ricoprendo al tempo stesso una posizione sociale marginale ma anche centrale da «paraclassicista» nel dibattito dell'epoca.

Il percorso di questa tesi di dottorato prende avvio dai tre versi danteschi sopraccitati (*Purg.* XI, vv. 94–96), secondo i quali Giotto avrebbe tolto il «grido» a Cimabue, e culmina con la pubblicazione delle *Vite* di Vasari. Che cosa è accaduto al rapporto tra critica letteraria e critica d'arte tra il XIV secolo e il 1550? Come è stato possibile che la critica letteraria, con le sue solide basi nelle accademie, nelle lezioni universitarie e nei commenti ai classici, sia stata affiancata in maniera così netta dalla critica d'arte, che per lungo tempo non era rientrata in nessun programma culturale? È forse proprio il fatto che la critica d'arte non si studiasse nelle accademie uno dei motivi che l'hanno portata quasi al sorpasso: rispetto alla critica letteraria risultava infatti essere più libera e poteva attingere con più facilità al mondo popolare, alla quotidianità, ai gerghi di bottega ma anche alle leggende, agli aneddoti, alla stessa retorica letteraria dell'Umanesimo, all'estetica filosofica e alla critica d'arte antica. D'altra parte, come sottolinea Francesco Peri, la critica d'arte rispondeva ad esigenze più pratiche:

la critica d'arte si trovava a operare in situazioni per le quali il giudizio di valore possedeva un'urgenza molto più concreta. Stabilire se Petrarca fosse o meno migliore di Dante non significava doversi privare dell'opera di uno dei due, ma concludere che Ghiberti era meglio di Brunelleschi, o Botticelli di Filippino Lippi, poteva talvolta implicare che un'opera dell'uno o dell'altro non avrebbe mai visto luce.⁴

Ma sono altri gli elementi che hanno contribuito negli anni a tale cambiamento e alla valorizzazione della critica d'arte. Hanno avuto un ruolo, ad esempio, i modi

3 Si rimanda qui al contributo di Florian MEHLTRETTER, *Asprezza and the Sublime: Giovanni Della Casa, Torquato Tasso*, in M. FÖCKING, S. FRIEDE, F. MEHLTRETTER, A. OSTER, *A Companion*, op. cit., pp. 216–220.

4 Francesco PERI, *Prefazione*, in Michael BAXANDALL, *Parole per le immagini. L'arte rinascimentale e la critica*. Edizione italiana a cura di F. PERI, Torino, Bollati Boringhieri, 2009 (edizione originale: *Words for pictures. Seven Papers on Renaissance Art and Criticism*, New Haven-London, Yale University Press, 2003), p. 10.

in cui era praticata la lingua volgare, gli obiettivi e le considerazioni degli artisti rispetto a se stessi, come soggetti singoli e corali, la loro percezione di essere non solo esperti nel creare opere d'arte ma anche nel dare giudizi: un fatto, quello di essere sempre più richiesti per considerazioni e valutazioni, che in questi anni prende sempre più piede. A cambiare sono il modo di concepire l'arte e il ruolo stesso dell'artista. Nel contesto di relazioni sociali nuove si tende sempre più a considerare il maestro di bottega come esperto della materia e del settore.

Il presente lavoro intende analizzare in che modo venivano percepite la storia dell'arte e la storia della letteratura nel Cinquecento italiano e in particolare fiorentino a partire dallo studio di Giovan Battista Gelli, esempio di un «paraclassicismo» di nicchia nonché portavoce delle direttive e delle aspirazioni del duca di Firenze Cosimo I. Tanti aspetti andrebbero discussi in questa sede in maniera più approfondita e in tale ottica si cerca di dare al lettore indicazioni bibliografiche di riferimento nei passi in cui non ci sarà possibile soffermarci su questo o quell'altro tema. Le testimonianze relative a questo autore non sono numerose e restituiscono solo in parte il peso e l'importanza intellettuale che, soprattutto negli ultimi decenni, si è soliti riconoscergli.⁵ Ci proponiamo dunque di delineare in

5 Le edizioni base sul quale è basato questo lavoro e da cui sono stati attinti passi e ragionamenti sono le seguenti: Giovan Battista GELLI, *Opere*, a cura di Agenore GELLI, Firenze, Le Monnier, 1855 (a seguire: GELLI/GELLI, *Opere*, op. cit.); Id., *La Circe e I Capricci del Bottaio*, a cura di Severino FERRARI, Firenze, Sansoni, 1897; Giovan Battista GELLI, *Opere*, a cura di Irene SANESI, Torino, UTET, 1952 (a seguire: GELLI/SANESI, *Opere*, op. cit.); Giovan Battista GELLI, *Capricci del bottaio citato da Gelli*, in Id. *Dialoghi*, a cura di Roberto TISSONI, Bari, Laterza, 1967; Giovan Battista GELLI, *Opere*, a cura di Amelia CORONA ALESINA, Napoli, Casa Editrice Fulvio Rossi, 1969 (a seguire: GELLI/CORONA ALESINA, *Opere*, op. cit.); Giovan Battista GELLI, *Opere*, a cura di Delmo MAESTRI, Torino, UTET, 1976 (a seguire: GELLI/MAESTRI, *Opere*, op. cit.). Per quanto riguarda la critica su Giovan Battista Gelli, i testi più importanti per il presente lavoro sono stati Armand L. DE GAETANO, *Giambattista Gelli and the Florentine Academy. The Rebellion Against Latin*, Firenze, Leo S. Olschki, 1976 per quanto riguarda gli aspetti più generali dell'intera produzione gelliana; per l'analisi della produzione più filosofica dell'autore, si veda Chiara CASSIANI, *Metamorfosi e conoscenza. I dialoghi e le commedie di Giovan Battista Gelli*, prefazione di G. Savarese, Roma, Bulzoni, 2006. Per un quadro generale, inoltre, si vedano gli ottimi contributi di Carlo Alberto GIROTTI, *Giovan Battista Gelli*, in Paolo PROCACCIOLI, Matteo MOTOLESE, Emilio RUSSO (a cura di), *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, Tomo II, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 189–200 (disponibile online sul sito: <https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01408668/document>, consultato il 10.10.2020) e Id., *Una riscrittura accademica (Gelli-Doni)*, in «Studi rinascimentali», III (2005), pp. 45–63. Si vedano infine anche Chiara CASSIANI, *Gelli «aspro e pensoso». Il tempo del comico e del paradosso*, in Chiara CASSIANI, Maria Cristina FIGORILLI (a cura di), *Festina lente. Il tempo della scrittura nella letteratura del Cinquecento*, introduzione di N. Ordine, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, p. 443 e segg. Per la situazione storiografica si rimanda ai contributi di Michel PLAISANCE, *Une première affirmation de la politique culturelle de Côme I^{er}: la transformation de l'Académie des «Humidi» en Académie Florentine (1540–1542)*, in Id., *L'Accademia e il suo principe. Cultura e politica a Firenze*

al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici, Manziana, Vecchiarelli, 2004 (precedentemente pubblicato in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance, études réunies par A. Rochon*, I, Paris, CRRI, 1973, pp. 361–438), pp. 88 e segg.; Massimo FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 184–191; Paolo SIMONCELLI, *Evangelismo italiano nel Cinquecento. Questione religiosa e nicodemismo politico*, Roma, Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea, 1979; Daniele GHIRLANDA, *Le lezioni di Giovan Battista Gelli all'Accademia fiorentina (1541–1551)*, in Floriana CALITTI (a cura di), *Scrittori in cattedra. La forma della «lezione» dalle Origini al Novecento*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 63–77; infine il saggio di Vittoria PERRONE COMPAGNI, *Cose di filosofia si possono dire in volgare. Il programma culturale di Giambattista Gelli*, in Arturo CALZONA, Francesco Paolo FIORE, Alberto TENENTI, Cesare VASOLI (a cura di), *Il volgare come lingua di cultura dal Trecento al Cinquecento*. Atti del Convegno internazionale, Mantova, 18–20 ottobre 2001, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 301–337. Sulle accademie e il ruolo dei letterati e artisti si rimanda a Cesare VASOLI, *Le Accademie fra Cinquecento e Seicento e il loro ruolo nella storia della tradizione enciclopedica*, in Laetitia BOEHM, Ezio RAIMONDI (a cura di), *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, Bologna, il Mulino, 1981, pp. 81–115. Per il dibattito artistico-letterario del Cinquecento, si vedano Maddalena SPAGNOLO, *Ragionare e cicalare d'arte a Firenze nel Cinquecento: tracce di un dibattito fra artisti e letterati*, in Harald HENDRIX, Paolo PROCACCIOLI (a cura di), *Officine del Nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, Atti del Simposio internazionale, Utrecht 8–10 novembre 2007, Roma, Vecchiarelli, 2008, pp. 105–128; Julius VON SCHLOSSER, *Sull'antica storiografia italiana dell'arte*, introduzione di S. Bettini, traduzione di M. Ortiz, Vicenza, Neri Pozza, 1969; Wolfgang KALLAB, *Vasaristudien*, = «Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit», 15, Wien-Leipzig, 1908; Maddalena SPAGNOLO, *Vasari e le «difficoltà dell'arte»*, in Maddalena SPAGNOLO, Paolo TORRITI (a cura di), *Percorsi Vasariani: tra le arti e le lettere*, Arezzo-Montepulciano, Provincia di Arezzo-Le Balze, 2004, pp. 90–103. Per la ricezione delle lezioni su Petrarca e Dante si rimanda ai contributi di Federica PICH, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2010; Lina BOLZONI, *Tra parole e immagini: per una tipologia cinquecentesca del lettore creativo*, in «Lettere Italiane», XLVIII (1996), pp. 527–558; Michele BARBI, *Della fortuna di Dante nel sec. XVI*, Pisa, Nistri, 1890; Aldo VALLONE, *L'interpretazione di Dante nel Cinquecento. Studi e ricerche*, Firenze, Leo S. Olschki, 1969; Simon GILSON, *Reading Dante in Renaissance Italy. Florence, Venice and the «Divin Poet»*, New York, Cambridge University Press, 2018. Per il periodo del Rinascimento italiano del Cinquecento e delle varie correnti letterarie, così come all'uso del volgare si rimanda a Giuseppe MAFFEI, *Storia della letteratura italiana dall'origine della lingua sino ai nostri giorni*, Firenze, Giacomo Moro, 1858; Arturo GRAF, *Attraverso il Cinquecento*, Torino, Loescher, 1888; Carlo DIONISOTTI, *Gli umanisti e il volgare tra Quattro e Cinquecento*, Firenze, Le Monnier, 1968; Salvatore BATTAGLIA, Giancarlo MAZZACURATI, *La letteratura italiana II. Rinascimento e Barocco*, Firenze/Milano, Sansoni, 1974; Jacob BURCKHARDT, *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch* (a cura di) Walther Rehm, Herrsching, Pawlak, 1981; Gerhard REGN, *Mimesis und autoreferentieller Diskurs. Zur Interferenz von Poetik und Rhetorik in der Lyriktheorie der italienischen Spätrenaissance*, in Wolf-Dieter STEMPERL, Karlheinz STIERLE (a cura di), *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*, München, Fink, 1987a, pp. 387–414; Raffaele GIRARDI, *La società del dialogo. Retorica e ideologia nella letteratura conviviale del Cinquecento*, Bari, Adriatica Editrice, 1989; Giuseppe PETRONIO, *Geschichte der italienischen Literatur. 1: Von den Anfängen bis zur Renaissance*, Tübingen, Francke, 1992; Klaus W. HEMPFER, *Renaissance, Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur – Philosophie –*

maniera più approfondita il profilo di una delle più importanti figure del Cinquecento fiorentino, a fronte di alcuni aspetti meno studiati e indicati normalmente come marginali all'interno dell'intera sua opera. Non solo, infatti, Giovan Battista Gelli nutriva un sincero interesse per le arti figurative – testimoniato da varie fonti almeno per tutto il decennio che va dal 1546 al 1556, e di cui abbiamo conferma in più opere dell'autore –, ma lo si può anche considerare uno dei principali protagonisti nel dibattito su Dante nel Cinquecento italiano.

La ricerca qui presentata si articola in due sezioni. La prima parte si basa su un approccio biografico-storico ed è dedicata a verificare la presenza di tematiche storico-artistiche entro la produzione letteraria di Gelli: ci si concentrerà in particolare sulla composizione di una raccolta di biografie di artisti, da Cimabue a Michelozzo (ma che nelle intenzioni di Gelli doveva arrivare fino a Michelangelo), che restò manoscritta e si interruppe probabilmente nel corso della seconda metà degli anni Quaranta. Questo sintetico saggio di storia dell'arte, che presenta un punto di vista squisitamente filo-fiorentino, è pressoché contemporaneo all'impresa storiografica di Vasari. Proprio la «concorrenza» rispetto alle *Vite* vasariane, da parte per altro di un letterato puro come Gelli, e la dimensione politico-economicistica della selezione esclusivamente fiorentina degli artisti costituiscono gli aspetti di maggior interesse dell'operazione gelliana e sono al centro della nostra analisi. La ricerca si focalizza inoltre anche sui passaggi d'argomento storico-

Bildende Kunst, Stuttgart, Steiner, 1993; Pasquale SABBATINO, *L'idioma volgare. Il dibattito sulla lingua letteraria nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1995; Giulio FERRONI, *Poesia italiana del Cinquecento*, Milano, Garzanti, [1978] 1999; Marc FÖCKING, Bernhard HUSS, *Vorwort*, in Marc FÖCKING, Bernhard HUSS (a cura di), *Varietas und Ordo. Zur Dialektik von Vielfalt und Einheit in Renaissance und Barock*, Stuttgart, Steiner, 2003, pp. IX–XV; Gerhard REGN, *Questo leggiadrisimo Poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar*, Münster, LIT, 2004; Riccardo BUSCAGLI, *Il Quattrocento e il Cinquecento*, Bologna, il Mulino, 2005; Florian MEHLTRETTER, *Questione della lingua, questione dello stile. Zur Diachronie von Pluralisierung und Autorität in der frühneuzeitlichen Sprach- und Dichtungsreflektion*, in Jan-Dirk MÜLLER, Wulf ÖSTERREICHER, Friedrich VOLLHARDT (a cura di), *Pluralisierungen. Konzepte zur Erfassung der Frühen Neuzeit*, Berlin/New York, De Gruyter, 2010, (= *Pluralisierung & Autorität*, 21), pp. 31–51; Giulio FERRONI, *Storia della Letteratura italiana. Dal Cinquecento al Settecento*, Milano, Mondadori, 2012; Bernhard HUSS, Florian MEHLTRETTER, Gerhard REGN, *Lyriktheorie(n) der italienischen Renaissance*, Berlin/New York, De Gruyter, 2012, (= *Pluralisierung & Autorität*, 30); Andreas HÖFELE, Jan-Dirk MÜLLER, Wulf ÖSTERREICHER (a cura di), *Die Frühe Neuzeit. Revisionen einer Epoche*, Berlin/New York, De Gruyter, 2013, (= *Pluralisierung & Autorität*, 40); Amedeo QUONDAM, *Rinascimento e classicismi*, Bologna, il Mulino, 2013; Simona OBERTO, *Poetik und Programmatik der akademischen Lyrik des Cinquecento*, Heidelberg, Winter, 2015; Giancarlo ALFANO, Claudio GIGANTE, Emilio RUSSO, *Il Rinascimento. Un'introduzione al Cinquecento letterario*, Roma, Salerno Editrice, 2018; Marc FÖCKING, Claudia SCHINDLER, *Einführung*, in Marc FÖCKING, Claudia SCHINDLER (a cura di), *Klassik und Klassizismen in römischer Kaiserzeit und italienischer Renaissance*, Stuttgart, Steiner, 2020, pp. 7–19.

artistico rinvenibili nel trattato sulle origini di Firenze, che contiene una digressione sulla nascita, il perfezionamento e la decadenza delle arti e delle scienze nel periodo di attività dell'autore, e sulle fonti di quest'opera, anche in rapporto alle altre biografie di artisti scritte in quegli anni: quelle dell'Anonimo Magliabechiano, il *Libro* di Billi e le *Vite* di Vasari.

La seconda parte del lavoro è incentrata su un'analisi delle argomentazioni e del livello concettuale delle lezioni accademiche gelliane dedicate alla *Commedia* dantesca e al *Canzoniere* di Petrarca. Tali lezioni sembrano essere esplicitamente e progettualmente volte a far emergere il sostrato dottrinario e la spendibilità filosofica e teologica non solo di Dante, ma soprattutto del lirico Petrarca, legittimando pertanto una fruizione del *Canzoniere* che vada oltre il piano estetico.⁶ In questa ultima parte del lavoro il campo di ricerca si restringe, concentrandosi proprio sulle lezioni dantesche di Gelli nel contesto del dibattito poetologico su Dante nella Firenze del Cinquecento, che vede appunto in Gelli uno dei principali protagonisti. Le osservazioni critiche di Gelli costituiscono una delle fonti principali del dibattito e si delineano in maniera perfetta all'interno di un programma più esteso e più completo rispetto a molti altri autori suoi contemporanei.

Funzionale alla ricerca è l'approfondimento della situazione politico-culturale di Firenze, e soprattutto delle accademie. Particolarmente rilevante è l'istituzione, il primo novembre 1540 a Firenze, di un'accademia su iniziativa di Giovanni Mazzuoli lo Stradino⁷ – accademia che pochi mesi dopo prenderà il nome di Accademia Fiorentina⁸ e che si presenta come centro culturale per chi vi partecipa e per chi la vive da fuori.

Ad aprire le attività dell'Accademia Fiorentina nel 1540 è Francesco Verino con letture da *Purgatorio* (XVII, vv. 91–93) e *Paradiso* (I, 1), seguito da Jacopo Mazzoni con una lezione sul *Purgatorio* (XVII, vv. 13–18).⁹ Negli anni si succedono lettori più conosciuti e minori, che propongono al pubblico lezioni di diverse tipologie e mettono in luce forme di pensiero e influenze politiche e sociali in contrasto tra loro. Tutto ciò almeno fino all'autunno del 1553, anno in cui viene ufficialmente

6 Come anche nel commento di Giovanni Andrea GESUALDO, *Il Petrarca colla spositione di Misser Giovanni Andrea Gesualdo*, Venezia, G.A. di Nicolini e Fratelli da Sabbio, 1533. Cfr. Florian MEHLTRETTER, *Kanonisierung und Medialität. Petrarca's Rime in der Frühzeit des Buchdrucks (1470–1687)*, (= *Pluralisierung & Autorität*, 17), Münster, LIT, 2009, pp. 191–197.

7 GELLI/GELLI, *Opere*, op. cit., p. IX.

8 BARBI, *Della fortuna*, op. cit., pp. 180–181.

9 BARBI, *Della fortuna*, op. cit., pp. 216–235.

dichiarata la *Riformazione dell'Accademia Fiorentina*,¹⁰ che vincola gli accademici, tra le altre cose, alla scelta di unanimità di operato all'interno dell'Accademia.

Il titolo del presente lavoro, *Estetica e poetica in Giovan Battista Gelli. Gli scritti sull'arte e su Dante*, vuole porre l'accento su come, in un momento di fondamentale importanza per l'evolversi della storia della critica italiana, critica d'arte e critica letteraria riuscirono a fondersi nelle opere e nelle lezioni di un letterato minore (ma attento osservatore del mondo, o meglio, dei mondi culturali che lo circondavano), che lasciò un'impronta significativa nel dibattito dell'epoca.

L'unità tra le arti che Giorgio Vasari avrebbe teorizzato nelle sue *Vite* (1550) – nelle quali aveva incluso pittori, scultori e architetti – rifletteva uno stato di cose largamente diffuso nella pratica quotidiana: erano molti gli artisti che passavano dalla pittura all'architettura o alla scultura a seconda delle committenze del momento. Ed è proprio questo l'intento delle pagine che seguono: il tentativo, cioè, di mostrare critica d'arte e critica letteraria come parti di un unico movimento, attraverso la testimonianza di un calzolaio autodidatta che insegna all'Accademia Fiorentina in un periodo di grande trasformazione, di fermento, di agitazioni e restrizioni, di libertà e regolamenti, di dibattiti politici e culturali.

La ricezione del lessico artistico italiano passa largamente attraverso la riflessione teorica sviluppatasi tra Tre e Cinquecento: è il modo stesso in cui si ragiona sull'arte in Europa a venire influenzato dalla trattatistica del Rinascimento italiano. L'attenzione che l'arte italiana riscuote all'estero fa sì che si crei rapidamente anche un pubblico desideroso di conoscere, riflettere, classificare e giudicare attraverso la lettura di testi nati spesso nei medesimi ambienti in cui operavano i pittori o gli architetti. In una panoramica più ampia queste informazioni danno un'idea di come

la trattatistica italiana facesse passare anche un modo di leggere i quadri, i rapporti tra le figure, le modulazioni del colore e trasmissione delle emozioni che avrà una forte influenza in un successivo momento in tutta Europa. Il saper dire e il saper descrivere influenzano anche il modo di vedere e di leggere le immagini, le armonie degli spazi [...]. L'intensa attività di messa in pagina, di presa di consapevolezza, di verbalizzazione che – in particolare negli ambienti fiorentini – si verifica nella prima metà del Quattrocento è la base da cui partire [...]. Sono gli anni in cui un nuovo modo di interpretare le sopravvivenze dell'antico porta a una revisione dei canoni estetici; ma anche gli anni di profonde innovazioni figurative: il Brunelleschi che rimane affascinato dalla classicità è anche lo stesso che elabora quella costruzione matematica dello spazio prospettico destinata a rivoluzionare l'arte europea.¹¹

¹⁰ BARBI, *Della fortuna*, op. cit., pp. 354–261 (il documento è tratto dal cod. Firenze, BNC, Magl. IX, 91).

¹¹ Matteo MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250–1650)*, Bologna, il Mulino, 2012, pp. 10–11.

Matteo Motolese compie un discrimine positivo sul piano dei modelli del processo teorico: nel *De pictura* Leon Battista Alberti si sarebbe espresso sull'arte pittorica non solo in termini pratici, quindi solo su materia e tecnica, ma all'interno di una alta concezione teorica, in cui la successiva trattatistica rinascimentale trova le sue radici. Ancora una volta è utile ritornare al nostro punto di partenza, alla *Commedia* di Dante. Il *Comento* di Cristoforo Landino alla *Commedia* (1481) si apre con una difesa della città di Firenze dai calunniatori. A tale scopo vengono qui ricordati i cittadini più importanti nelle varie categorie. Arrivato a Leon Battista Alberti si chiede:

Ma dove lascio Baptista Alberti, in che generatione di docti lo ripongo? Dirai tra' physici. Certo affermo lui esser nato solo per investigare e secreti della natura. Ma quale spetie di mathematica gli fu incognita? Lui geometra. Lui arithmetico. Lui astrologo. Lui musico, et nella prospettiva maraviglioso più che huomo di molti secoli.¹²

Dopo altri illustri cittadini, Landino cita Brunelleschi e Donatello, eccellenze in pittura e scultura:

Philippo di ser Brunellesco architectore valse anchora assai nella pittura et sculptura. *Maxime* intese bene prospectiva; et alchuni afferman lui esserne suto o ritrovatore o inventore; et nell'una arte et nell'altra ci sono chose eccellenti facte da llui. Donato sculptore da essere connumerato fra gl'antichi, mirabile in compositione et in varietà, prompto et con grande vivacità o nell'ordine, o nel situare delle figure, le quali tutte appaiono in moto. Fu grande imitatore de gl'antichi, et di prospectiva intese assai.¹³

Assieme a loro, Landino ricorda anche Masaccio, che «fu certo e buono et prospectivo», e Paolo Uccello, «buono componitore et vario, gran maestro d'animali et di paesi, artificioso negli scorci, perché intese bene di prospectiva».¹⁴ Giudizi, questi, che non si limitano a mostrare l'importanza, nei secoli, degli artisti citati. Piuttosto ci conducono nel cuore del primo Rinascimento artistico italiano, e più specificamente fiorentino. I toni e i modi dicono della consapevolezza e dell'orgoglio per quella novità, il nuovo approccio verso l'arte ma soprattutto verso la storia dell'arte e il genere delle biografie, destinata a influenzare l'arte occidentale dei secoli a venire.¹⁵

¹² Cristoforo LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, a cura di Paolo PROCACCIOLI, 4 voll., Roma, Salerno Editrice, 2001 (= Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi, 28), I, p. 234.

¹³ Ivi, I, pp. 241–242.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Sul brano di Landino, si veda BAXANDALL, *op. cit.*, pp. 106–141.

2 Il percorso laterale e capriccioso di Gelli: *La Circe e I Capricci del Bottai*

Partendo dalla biografia di Gelli, andremo qui ad elencare brevemente alcuni aspetti della sua vita e della sua carriera per poi passare alle sue opere più famose, *La Circe e I Capricci del Bottai*.¹⁶ Alcuni aspetti, quelli proposti in questo capitolo, che dalla periferia passano al centro del percorso di Gelli attraverso alcune forme letterarie minori come il dialogo satirico-mitologico, il capriccio, la commedia, per poi arrivare non tanto al trattato, alla tragedia e all'epopea, bensì alle lezioni accademiche, centro della vita intellettuale di Gelli e pur sempre ascrivibili alla tradizione orale (anche se poi in effetti le lezioni vengono trascritte e perfino pubblicate).

Giovan Battista Gelli nasce a Firenze il 12 agosto 1498. Il padre vinattiere si era trasferito da Peretola in città per esercitare la sua professione; per il figlio aveva previsto che perseguisse l'arte del calzolaio, mestiere che Giovan Battista Gelli:

continuò a praticare per tutta la vita, anche quando il favore del duca Cosimo I, la fama di letterato e lo stipendio di lettore di Dante avrebbero potuto garantirgli ogni sicurezza economica. Del resto l'immagine che egli puntò sempre a offrire di sé fu quella dell'artigiano-letterato che, grazie al lavoro delle proprie mani, ebbe sempre la libertà di potersi esprimere senza costrizioni e senza dover richiedere la protezione dei potenti.¹⁷

Accanto all'arte meccanica, a partire dai venticinque anni Gelli intraprende un percorso da autodidatta nelle materie umanistiche.¹⁸ Elogiato da Lelio Torelli come «persona di molto più scientia ch'io non harei creduto et ancho al mio parere persona naturale et più tosto di buona fede che astuto, et modesto assai et da bene»,¹⁹ Gelli mostra già in giovane età una spiccata attitudine per gli studi filo-

16 Per la biografia di Gelli si rimanda al profilo redatto da Angela PISCINI, s.v. «Gelli, Giovan Battista», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 53, 2000, pp. 12–18, anche in Treccani: https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-gelli_%28Dizionario-Biografico%29/ (consultato in data 10.10.2020) e a quello ancor più recente di Vincenza SORVILLO, «Giovan Battista Gelli», in *Censimento dei commenti danteschi. 2. I commenti di tradizione a stampa (dal 1477 al 2000)*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 38–48.

17 SORVILLO, *op. cit.*, p. 38.

18 Sulla biografia di Giovan Battista Gelli, si vedano DE GAETANO, Giambattista Gelli, *op. cit.*, CASSIANI, *Metamorfosi e conoscenza*, *op. cit.*, e GIOTTO, Giovan Battista Gelli, *op. cit.*

19 Michel PLAISANCE, «Côme l'ér ou le prince idéal dans les dédicaces et les traités des années 1548–1552», in J. DUFOURNET, A. FIORATO, A. REDONDO (a cura di), *Le pouvoir monarchique et ses supports idéologiques: XVIe–XVIIe siècles*, actes coll. (Paris, 1987), Paris, 1990, pp. 53–63, cfr. p. 57, nota 16.

sofici e letterari, una voglia di sapere che lo porterà a far parte di quella cerchia di letterati che, riuniti nell'Accademia Fiorentina, saranno per alcuni anni il fulcro della cultura fiorentina. Come dichiara Sorvillo «[i]l favore che incontrò la sua ascesa e la facilità con cui pubblicò le sue opere dimostrano chiaramente come egli abbia incarnato il letterato ideale del principato mediceo».²⁰

Lo stesso Gelli racconta nel IV *Ragionamento* dei *Capricci del Bottai*, impara il latino grazie all'aiuto di Antonio Francini, correttore delle stampe giuntine, mentre deve la sua formazione filosofica a Francesco Verino, filosofo neoplatonico attivo politicamente (aveva partecipato alla seconda Repubblica fiorentina) che esponeva la «divina filosofia d'Aristotele»²¹ in volgare per poter essere capito da tutti. Un altro elemento che Gelli ritiene importante nella propria formazione culturale è la partecipazione alle riunioni degli Orti Oricellari,²² uno dei centri culturali fiorentini più importanti all'inizio del Cinquecento. Nei giardini di Palazzo Rucellai si riunivano le figure intellettuali più importanti della città – fra tutti Zanobi Buondelmonti, Luigi Alamanni, Giovanni Battista Della Palla, Alessandro de' Pazzi, Benedetto Varchi, Filippo de' Nerli, Jacopo Nardi e Niccolò Machiavelli – per discutere i temi politici e civili più caldi del momento. E Gelli ricorda in una sua opera che ascoltava gli intellettuali parlare e dedicava loro attenzione come si fa con gli oracoli.²³ Oltre alla sua attività di calzolaio Gelli è attivo anche nella vita

20 SORVILLO, «Giovanni Battista Gelli», *op. cit.*, pp. 38–39.

21 GELLI, *Opere*, *op. cit.*, p. 177.

22 Cfr. GELLI/CORONA ALESINA, *Opere*, *op. cit.*, pp. 484–485: «Io avere, adunque, i nostri atteso alla mercatura e non alle lettere e la moltitudine de' travagli che sempre ci sono stati fecero per lungo tempo restare indietro e quasi che perdersi interamente gli avvertimenti e l'arte usata da' tre sopra detti nella nostra lingua; e i primi che cominciassero in Firenze a riosservargli, e nella favella e nella scrittura, furono quegli stessi litterati che usavano all'Orto de' Reccellai. E ricordami che e' non potevano restare di maravigliarsi di alcuni litterati, poco avanti la loro età, che avevano composto in versi e in prosa di questa lingua senza alcuna osservazione; parendo loro impossibile che, avendo aperti gli occhi alle loro osservazioni e non si fossero accorti in quanto corruzione fusse incorsa la bellissima lingua che noi parliamo. Da costoro avvertiti, Cosimo Rucellai, Luigi Alamanni, Zanobi Buondelmonti, Francesco Guidetti e alcuni altri, i quali, praticando con esso Cosimo, si trovavano spesso all'orto con que' più vecchi, cominciarono a cavar fuori le dette considerazioni e a metterle tanto in atto che la lingua n'è poi tornata in quel pregio che voi vedete». In merito si vedano inoltre le osservazioni di Carlo DIONISOTTI, *Machiavellerie. Storia e fortuna di Machiavelli*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 138 e 295–296.

23 Gelli ricorda i discorsi ascoltati di Berardo Rucellai, Francesco Cattani da Diaccetto e Pier Vettori «con quella reverenza e attenzione audirgli parlare tra loro che si ricerca proprio a gli oracoli», nel suo *Ragionamento infra M. Cosimo Bartoli e Giovan Battista Gelli sopra le difficoltà di mettere in regole la nostra lingua*, edito in Pier Francesco GIAMBULLARI, *Della lingua che si parla e si scrive in Firenze*, Firenze, Torrentino, 1551. Riferimento ripreso da GELLI, *Opere*, *op. cit.*, p. 453.

cittadina: dal 1524 ricopre l'incarico di funzionario di Cosimo I come Magistrato delle Arti Minori, e nel 1539 lo troviamo all'interno del Collegio dei Dodici Buonomini, organo consultivo del governo mediceo.²⁴ Nello stesso anno scrive alcune stanze per il matrimonio di Cosimo de' Medici, l'*Apparato per le Feste nelle Nozze dello Illustrissimo Signor Duca Di Firenze*, pubblicato da Giunti. Nel 1540 è uno dei membri dell'Accademia degli Umidi, e l'anno seguente troviamo la sua firma negli atti che testimoniano la trasformazione dell'Accademia degli Umidi in Accademia Fiorentina.²⁵ Gelli ricopre all'interno dell'Accademia le funzioni di Console (1542), Censore (1548), Provveditore e Riformatore della lingua.

L'esordio letterario di Gelli, precedente alle stanze per il matrimonio di Cosimo datate 1539, avviene con alcune poesie d'occasione e con due canti carnascialeschi, un *Canto degli agucchiatori* e una *Canzone de' maestri di far specchi*. Negli anni che lo vedono attivo presso l'Accademia Fiorentina scrive i dialoghi *I capricci del Bottaio* (Firenze, Doni, 1546) e *La Circe* (Firenze, Torrentino, 1549); del 1543 sono invece le commedie *Lo Errore* e *La Sporta*.²⁶ In quest'ultima, Gelli inserisce osservazioni sulla società del tempo e giudizi ideologici sull'uso del fiorentino. La questione della lingua è oggetto anche del dialogo *Ragionamento infra M. Cosimo Bartoli e Giovambattista Gelli, sopra le difficoltà del mettere in regole la nostra lingua*, uscito nel 1551 come introduzione al *De la lingua che si parla e scrive in Firenze* di Pierfrancesco Giambullari (Firenze, Torrentino, 1551),²⁷ e del *Trattatello sull'origine di Firenze*, nel quale l'autore fa risalire l'origine di Firenze e della sua lingua agli Aramei, la più antica tribù ebraica, sfruttando un ipotetico connubio tra lingua aramaica e lingua etrusca (e di conseguenza anche fiorentina). Attraverso un'argomentazione filologica basata su ragioni storico-mitologiche Gelli cerca di dimostrare la superiorità e il prestigio di Firenze – e del volgare in ambito letterario – rispetto a Roma, e quindi al papato, con la sua lingua latina: il fiorentino sarebbe nato in seguito all'approdo di Noè sulle coste toscane, un'idea che circolava nell'ambiente dell'Accademia Fiorentina con il sostegno di Gelli e Giambullari e l'opposizione di Varchi e di Anton Francesco Grazzini.

24 Cfr. GELLI/CORONA ALESINA, *Opere*, op. cit., p. 43.

25 In merito si segnala l'ottimo lavoro di PLAISANCE, *Une premiere affirmation*, op. cit.

26 Su tali aspetti, si vedano PERRONE COMPAGNI, *Cose di filosofia*, op. cit., e CASSIANI, *Metamorfosi e conoscenza*, op. cit., pp. 44–45.

27 Cfr. SORVILLO, «Giovann Battista Gelli», op. cit., p. 40: «composto, su invito dell'amico, quando venne istituita da Cosimo la commissione incaricata di fissare le regole della lingua fiorentina. Nel 1550 l'autore prese parte alla prima commissione, ma si rifiutò di partecipare alla seconda, convinto dell'impossibilità di imporre norme precise a una lingua in continua evoluzione. Le ragioni del rifiuto sono appunto motivate all'interno di questo dialogo, che riporta la conversazione avvenuta tra l'autore e il Bartoli durante la serata del giorno del »gran rifiuto«.

L'interesse per la lingua è vivo in Gelli fin dall'inizio della sua formazione: si tratta di idee che si manterranno per tutta la sua vita. In un suo discorso nel *Ragionamento* egli racconterà come, attratto dalla bellezza della lingua fiorentina e spinto da una sua innata curiosità per tutti i fenomeni linguistici, andasse spesso ad ascoltare gli oratori e gli ambasciatori che parlavano, la prima volta, in pubblico:

E di più mi ricorda [dice Cosimo Bartoli al Gelli] ancora averti sentito dire che andavi sì volentieri, quando ci venivano ambasciatori, a udirgli fare l'orazioni, essendo in que' tempi usanza ch'e' parlassino la prima volta pubblicamente. Di che sopra modo ti diletta, sì per la differenza che tu sentivi tra le lingue loro e la nostra, e sì per udire la maniera delle risposte che si facevano o per il Gonfaloniere, che fu un tempo Piero Soderini, o per il Segretario della Signoria, che era Misser Marcello Virgilio, uomo non meno elegante e facondo nella nostra lingua che nella latina, e non manco bel parlatore che si fosse Pier Soderini. Sovviemmi, oltre a questo, che vivendo Ruberto Acciaiuoli e Luigi Guicciardini, andavi spesso a starti con loro, dicendo che oltra i dotti ragionamenti, essendo e l'uno e l'altro litteratissimi, ti pigliavi sì gran piacere de lo udirgli favellare, parendoti che e' si fusse così ben conservata in loro la grandezza e la bellezza di questa lingua.²⁸

Gelli dà importanza anche alla morfologia, dedicandole nel *Ragionamento* vasto spazio e soffermandosi più volte nella sua produzione su questi aspetti. Mentre abbonda di fiorentinismi nelle commedie e nei *Capricci*, ne dosa invece l'utilizzo nella *Circe* e nelle *Lezioni*.

L'interesse di Gelli per la lingua si inquadra nella generale atmosfera di attenzione ai fenomeni linguistici che domina la cultura italiana del Cinquecento. E proprio a Firenze questo interesse assume un aspetto peculiare, in quanto non è ristretto all'ambito degli uomini di cultura, ma si sviluppa a vari livelli, anche nei ceti popolari, dando luogo a manifestazioni che si collocano a metà strada fra il divertimento e la cultura. È importante sottolineare questa comunanza di interessi tra i diversi ceti, che riguardano, oltre la lingua, anche la *Commedia* di Dante. Sono, questi, gli elementi di un *humus* culturale unitario, che in certa misura rende possibile un rapporto didattico tra le *élites* più colte e le classi popolari ed è insieme causa ed effetto, a Firenze, di una fiorente attività di volgarizzazione della cultura di cui Gelli è uno dei protagonisti.

La sua stessa esperienza di artigiano autodidatta, che giunge ad impadronirsi di una cultura che era appannaggio di classi sociali superiori alla sua, e che al tempo stesso non abbandona mai l'esercizio del mestiere, è testimonianza di un

²⁸ *Ragionamento sopra le difficoltà del mettere in regole la nostra lingua*, in GELLI/SANESI, *Opere*, op. cit., p. 465.

fenomeno sicuramente vasto, in cui si riconoscono molte persone che conciliano le loro attività con lo studio.²⁹ Gelli è ben consapevole e fiero di essere riuscito a far convivere questi due aspetti e cita con orgoglio, nei *Capricci*, alcuni suoi illustri predecessori, come il rimatore bolognese Iacopo Sellaio, Matteo Palmieri «che fece sempre lo speziale, e non di manco s'acquistò tante lettere, che fu mandato da' Fiorentini per imbasciatore al Re di Napoli», o addirittura il filosofo Ippia, «che tagliava e cuciva e suo panni, faceva fornimenti da cavagli, e mille altre cose».³⁰

Per le stesse ragioni Gelli, cercherà sempre di mettere in buona luce amici e colleghi come lui, rimarcando sempre come da umili origini si possa comunque diventare conoscitori di cultura, come mostra ad esempio la dedica dei *Capricci* a Tommaso Baroncelli:

[...] e se leggendo già i primi *Ragionamenti* ne traeste non manco utile che piacere, leggendo questi altri non gli troverete per avventura di men profitto, non potendo rimediare altrimenti alla ingiuria della fortuna che non vi preparò la strada così bella alle lettere a quelle virtù delle quali siete amatore, come ella ha fatto alle faccende [...] voi altri mercanti, quando voi vi dilettrate di praticare con uomini litterati e virtuosi, gli volete per amici e compagni, e non per servidori e schiavi [...].³¹

Per quanto riguarda l'attività letteraria all'interno dell'Accademia Fiorentina, tra il 1540 e il 1550 troviamo Gelli impegnato in letture commentate della *Commedia* dantesca³² e del *Canzoniere* di Petrarca, di cui ci occuperemo più avanti nel corso del lavoro. Dante era stato per Gelli l'incentivo primo al suo aprirsi alla cultura, e rimarrà sempre il centro dei suoi interessi e della sua formazione culturale, tanto che egli stesso si definisce «dantista» nei *Capricci del Bottaio* fino a divenire primo commentatore di Dante all'Accademia Fiorentina. Nel 1550 partecipa alla commissione incaricata dal duca Cosimo I di riformare la lingua fiorentina; dopo solo un anno lascia l'incarico, perché convinto che la lingua, finché in uso, sia un organismo vivente non codificabile e che proprio per questa ragione la vitalità di una lingua sia verificabile solo grazie all'esistenza di una comunità unita e forte sul piano sociale, economico, politico e culturale.³³ Questa convinzione – che trova testimonianze in tutta la produzione gelliana – lo porta alla conclusione che queste

29 Si vedano in merito gli studi di Armando Saporì sull'economia fiorentina del Rinascimento, in particolare Armando SAPORÌ, *Il mercante italiano del Rinascimento*, in Ettore ROTA (a cura di), *Problemi storici e orientamenti storiografici*, Como, Cavalleri, 1942, pp. 345–376.

30 *Capricci*, Ragionamento III, in GELLI/SANESI, *Opere*, op. cit., pp. 182–183.

31 GELLI/SANESI, *Opere*, op. cit., p. 145.

32 Più precisamente, in questi anni Gelli commenta i seguenti canti danteschi: *Par.* XXVI, vv. 124–138; *Purg.* XVI, vv. 85–94; *Purg.* XXVII, vv. 127–142. Cfr. GELLI/SANESI, *Opere*, op. cit., p. 23.

33 Per i dati qui presentati, si veda GELLI/SANESI, *Opere*, op. cit., pp. 493–494.

caratteristiche siano presenti solo nella città di Firenze.³⁴ Grazie al suo atteggiamento filo-mediceo e al fatto di far parte di quella cerchia di intellettuali che sostenevano Cosimo I, Gelli viene designato nel 1553 direttamente dal duca a leggere e commentare l'*Inferno*, mentre a Varchi viene affidato un incarico analogo relativo al *Canzoniere* petrarchesco.³⁵

Tra il 1551 e il 1553 Gelli traduce alcuni opuscoli latini del filosofo napoletano Simone Porzio, professore a Pisa;³⁶ negli stessi anni si dedica anche alla traduzione della *Vita di Alfonso da Este* di Paolo Giovio (Firenze, Torrentino, 1553), e dell'*Ecuba* di Euripide, servendosi della versione latina di Erasmo stampata a Venezia presso Aldo Manuzio nel 1508. Questi due testi vanno ad inserirsi nel programma culturale professato da Cosimo I, mentre le traduzioni delle opere di Porzio rimarkano l'interesse di Gelli per l'aristotelismo e lo velano di sospetti eretici: nel suo scritto più importante, il *De humana mente disputatio*, Porzio sosteneva infatti la tesi della mortalità dell'anima.³⁷

34 La tesi è sostenuta da Gelli nel *Ragionamento sopra la difficoltà di mettere in regole la nostra lingua*, in Gelli/Sanesi, *Opere*, op. cit., p. 500. Qui Gelli chiede a Messer Cosimo se le regole fanno le lingue o il contrario. Il dialogo poi continua: «M. COSIMO. E chi non sa che le lingue fanno le regole, essendo quelle innanzi che queste; e non essendo fondate queste in altro, né avendo altra pruova che le confermi, se non la autorità di esse lingue? // GELLI. E da questo, essendo egli – come egli è – vero, nasce che e' non si può far regola alcuna che sia veramente regola, non solo alla lingua toscana, ma ancora alla fiorentina: e uditene la ragione». Verso la fine del dialogo, Gelli sentenzia incoronando la lingua fiorentina (p. 521): «GELLI. E voi vedere bene che tutti costoro che sino ad oggi hanno fatto le regole del parlar toscano, distendendosi nelle declinazioni solamente, si hanno passato la costruzione senza parlarne se non pochissimo, come cosa troppo difficile, e ad essi forse mal riuscibile. [...] Per la qual cosa, giudicando io che oggi si favelli meglio in Firenze che in nessun de' tempi passati, attribuisco molto allo uso, non di Mercato e del vulgo vile, ma de' nobili e qualificati della nostra città, come io dissi poco sopra».

35 Questa vicinanza tra i due intellettuali creò una sorta di concorrenza e generò conflitti all'interno dell'Accademia Fiorentina. A tal proposito, si veda GIOTTO, *Giovann Battista Gelli*, op. cit.; FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo*, op. cit., pp. 265–268; Annalisa ANDREONI, «Sangue perfetto che poi non si beve...»: le lezioni di Benedetto Varchi sul canto XXV del *Purgatorio*, in «Rinascimento», s. II, XLIV (2004), pp. 170–173 e Id., *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa, Ets, 2012, pp. 118–121.

36 Simone PORZIO, *Trattato de colori de gl'occhi tradotto in volgare per Giovann Battista Gelli*, Firenze, Torrentino, 1551; Id., *Se l'uomo diventa buono o cattivo volontariamente tradotto in volgare per Giovann Battista Gelli*, Firenze, Torrentino, 1551; Id., *Disputa sopra quella fanciulla della Magna la quale visse due anni senza mangiare, tradotta in lingua fiorentina per Giovann Battista Gelli*, Firenze, Torrentino, 1551; Id., *Modo di orare christianamente con la esposizione del Pater noster, tradotta in lingua fiorentina per Giovann Battista Gelli*, Firenze, Torrentino, 1551.

37 Una traduzione in volgare di questo trattato, anonima, che potrebbe essere opera di Gelli, secondo GIOTTO, *Una riscrittura accademica*, op. cit., p. 52, si trova in Bartolomeo GAMBA, *Serie dei testi di lingua e di altre opere importanti nella italiana letteratura scritte dal sec. XIV al XIX*,

Da collocare intorno agli anni Quaranta è la composizione del manoscritto sulle vite d'artisti fiorentini, la cui genesi sembra essere parallela al disegno storiografico di Giorgio Vasari: già conservato tra i manoscritti della biblioteca strozziana di Firenze³⁸ e poi confluito in collezione privata a Cortona, esso sembra ora irreperibile; alla luce dell'edizione procurata a fine Ottocento da uno dei suoi proprietari, Girolamo Mancini,³⁹ e delle poche informazioni disponibili⁴⁰ pare lecito credere che si tratti di un manoscritto vergato da uno o – a quanto affermato da Mancini – da due copisti pur con saltuarie postille d'autore; l'opera è stata interrotta prima della conclusione.

Pochi anni più tardi Gelli scrive i *Capricci del Bottai*, in cui realizza il suo obiettivo didattico ed educativo di volgarizzare la cultura e riflettere al tempo stesso la sua esperienza di autodidatta. Qui Gelli, con una lingua familiare, mette in scena un insolito siparietto tra «un certo Giusto bottai da San Pier Maggiore»⁴¹ e la sua anima: i dieci dialoghi si svolgono nella fredda stanza di Giusto. Il luogo scelto per l'ambientazione del dialogo rivela fin da subito il registro parodico attraverso cui Gelli offre la sua personale interpretazione di questo fortunato genere letterario rinascimentale. Alla corte e ai giardini dei palazzi aristocratici Gelli contrappone, come palcoscenico teatrale per sviluppare il proprio sistema di pensiero attraverso i dialoghi tra Giusto e Anima, un luogo chiuso e tutt'altro che idilliaco.⁴² Gelli nel suo dialogo riprende per intero alcuni brani degli autori per lui maestri e lo fa con l'intento di rendere accessibili a tutti la cultura e la religione.

Venezia, Gondoliere, 1839, p. 466. La copia manoscritta è conservata presso la Bibliothèque Nationale di Parigi, in merito Antonio MARSAND, *I manoscritti italiani della Regia Biblioteca parigina*, Paris, Stamperia Reale, 1835, p. 80.

³⁸ Si vedano Salvino SALVINI, *Fasti consolari dell'Accademia fiorentina*, Firenze, Tartini e Franchi, 1717, p. 77, e Domenico MORENI, *Bibliografia storico-ragionata della Toscana: o sia Catalogo degli scrittori che hanno illustrata la storia dell città, luoghi, e persone della medesima*, Firenze, Ciardetti, 1805, I, p. 418.

³⁹ Giovan Battista GELLI, *Venti vite d'artisti di Giovanni Battista Gelli*, a cura di G. MANCINI, Firenze, coi tipi di M. Cellini ec., 1896.

⁴⁰ Cfr. DE GAETANO, *Giambattista Gelli*, op. cit., pp. 46–47; Margaret DALY DAVIS, *Le prime Künstlerviten dell'età moderna: il caso di Giovan Battista Gelli*, in Barbara AGOSTI, Silvia GINZBURG, Alessandro NOVA (a cura di), *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 355–362; e Maddalena SPAGNOLO, *Ragionare e cicalare*, op. cit., pp. 109–111.

⁴¹ GELLI/CORONA ALESINA, *Opere*, op. cit., pp. 88–89.

⁴² Cfr. Barbara KUHN, *«Tu sei anche tu io»: Mit der Seele im Gespräch oder: Giovan Battista Gellis «Capricci del bottai» zwischen Contrasto dell'anima e del corpo und Dialogo della Natura e di un'Anima*, in Matthias HAUSMANN, Marita LIEBERMANN (a cura di), *Inszenierte Gespräche: zum Dialog als Gattung und Argumentationsmodus in der Romania vom Mittelalter bis zur Aufklärung*, Berlin, Weidler, 2014 (= Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 173), pp. 37–64.

Gli autori che ripropone, traducendo dove necessario e possibile dal latino al volgare, sono, oltre l'amato Dante, Aristotele, Platone, Plutarco, Cicerone, Seneca, Plinio, Ermete Trismegisto, Marsilio Ficino, Matteo Palmieri, Francesco Verino e Girolamo Savonarola.⁴³ Le opinioni religiose espresse da Gelli, velate da un certo evangelismo,⁴⁴ provocarono la messa all'Indice del libro nel 1554.⁴⁵ Se infatti da una parte Gelli promuove la diffusione della Bibbia presso il popolo, dall'altra però critica l'uso del latino come lingua della Chiesa ed esprime disappunto riguardo alla corruzione del clero. La posizione di Gelli nei confronti del problema religioso può essere inquadrata nella tradizione italiana, e più prettamente fiorentina, di un cattolicesimo radicale che sembra sconfinare nell'eresia e che ha come ultima testimonianza, ancora viva nei ricordi, le prediche di Savonarola.⁴⁶

43 Interessante che Gelli non abbia mai tradotto dal latino al volgare le opere di Petrarca. Inoltre, Gelli si esprime sempre in maniera positiva su Savonarola, sia su questioni linguistiche che dottrinarie. Sul ruolo di Savonarola nel consolidamento del volgare fiorentino nella penisola italiana Gelli, favorevole ad un volgare non per forza di contenuto letterario, osserva come il frate ferrarese «scrisse in questa nostra lingua le più alte e più difficili cose di filosofia, non manco facilmente e perfettamente che in qualsivoglia latino» (*Capricci del bottai* citato da Gelli, in Id., *Dialoghi*, op. cit., p. 47). All'epoca di Savonarola la questione di una norma per una lingua unificata non è ancora matura, anche se già si intravedono le premesse per impostare il dibattito e proporre una soluzione: il fiorentino non viene solamente visto come lingua locale, ma viene già usato in ambito letterario e non solo, grazie anche al ruolo centrale che gioca Firenze nel Rinascimento italiano e alle relazioni politiche e culturali della famiglia dei Medici. I movimenti religiosi hanno avuto un ruolo fondamentale nel processo dell'unificazione linguistica, favorendo, nei primi secoli, varietà linguistiche importanti attraverso canali di produzione e circolazione indipendenti da quelli della scrittura letteraria, e promuovendo, dopo il Concilio di Trento, un tipo di italiano medio. Sulla storia della lingua in questi anni, si vedano Mirko TAVONI, *Storia della lingua italiana. Il Quattrocento*, Bologna, il Mulino, 1992, p. 35; Francesco BRUNI, *Appunti sui movimenti religiosi e il volgare italiano nel Quattro-Cinquecento*, in «Studi linguistici italiani», n. s., II (1983), pp. 3–30; Giovanni POZZI, *L'italiano in chiesa*, in Ottavio BESOMI, Carlo CARUSO (a cura di), *Cultura d'élite e cultura popolare nell'arco alpino fra Cinque e Seicento*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1995, pp. 303–343. Sviluppi analoghi si ebbero pochi anni dopo Savonarola con Lutero, che ebbe un ruolo molto simile a quello del frate ferrarese nel creare le basi per il tedesco come lingua nazionale.

44 Per approfondire tali tematiche si rimanda a Adriano PROSPERI, *Tra evangelismo e Controriforma. G.M. Giberti (1495–1543)*, Roma, Storia e Letteratura, 1969; Gigliola FRAGNITO, *Proibito capire. La Chiesa e il volgare nella prima età moderna*, Bologna, il Mulino, 2005; Gigliola FRAGNITO, *Cinquecento italiano. Religione, cultura e potere dal Rinascimento alla Controriforma*, Bologna, il Mulino, 2011; Massimo FIRPO, *Juan de Valdés e la Riforma nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 2016; Gigliola FRAGNITO, *Rinascimento perduto. La letteratura italiana sotto gli occhi dei censori (secoli XV–XVII)*, Bologna, il Mulino, 2019.

45 Cfr. e riguardo agli scritti messi all'Indice, si veda Gigliola FRAGNITO, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471–1605)*, Bologna, il Mulino, 1997.

46 Gelli rimproverava che si dovessero leggere le Scritture Sacre in volgare, che la Chiesa si era macchiata di tanti vizi quali l'avarizia e denunciava che «la maggior parte di quei che s'ingeriscono

Da non dimenticare l'importanza, rimarcata più volte dallo stesso Gelli, di Matteo Palmieri e con lui quella di Ficino e Pico della Mirandola, capaci di dare al cattolicesimo gelliano una coloratura neo-platonica: Gelli infatti prende ispirazione dai loro testi per ampliare la sua visione. Relativamente alla religiosità di Gelli non si può infine tralasciare il debito, ormai accertato benché non se ne possa ancora definire l'esatta entità, nei confronti della produzione erasmiana. Gelli conosceva Erasmo, di cui tradusse in volgare la versione latina dell'*Ecuba* di Euripide, e c'è sintonia tra l'atteggiamento di Gelli nei confronti della questione della lingua e quello di Erasmo nel *Ciceronianus*, in cui l'umanista polemizza contro l'uso del latino.⁴⁷ Se si tratti di una semplice consonanza, oppure se vi si possa ricercare un rapporto più preciso, potrà essere chiarito solo appurando se e quali opere di Erasmo Gelli abbia potuto conoscere, direttamente o tramite altri autori. Se i *Capricci* erano ambientati nello spazio realistico di Firenze, il secondo dialogo di Gelli, *La Circe* (1549), mette in scena personaggi mitologici, collocandoli in un paesaggio altamente simbolico. Il mito di Circe⁴⁸ era ambiguo fin dall'antichità: il *phármakon* della maga poteva essere interpretato come un veleno nocivo oppure come «l'elisir della felicità», e allo stesso modo l'isola di Eea si poteva considerare «una terra funesta e tetra» oppure l'«isola dei Beati».⁴⁹ Già in Omero la maga, con il suo *phármakon*, non era connotata in modo esclusivamente negativo, apparendo piuttosto come «una figura complessa e cangiante, che trasforma e si trasforma; che è maligna e poi benigna, che droga e poi rigenera, umilia ed esalta, ostacola e aiuta, trattiene e accompagna».⁵⁰ In tutte le interpretazioni del mito è spesso fondamentale la dimensione di degradazione e umiliazione nella trasformazione degli uomini in animali – lupi, leoni o animali considerati moralmente inferiori come i maiali – da parte di Circe. Plutarco e Gelli trasformano questo motivo in un

in maneggiare le cose temporali della Chiesa sieno grandemente macchiati di questi vizii dell'avarizia e del riguar danari» e «che gran parte de' mali costumi degli uomini nascessero dal cattivo esempli de' capi della Chiesa, ne' quali ragguardano continuamente gli uomini come in uno specchio»: Giovan Battista GELLI, *Lettture edite e inedite di Giovan Battista Gelli sopra la Commedia di Dante*, a cura di C. NEGRONI, 2 voll., Firenze, Bocca, 1887, vol. I, p. 418; vol. II, p. 65.

⁴⁷ Più precisamente Erasmo polemizza contro un certo tipo di uso del latino ciceroniano, e soprattutto contro la tendenza a esprimere ogni concetto attraverso il latino di Cicerone, anche quei concetti che nell'antichità non esistevano ancora.

⁴⁸ Cfr. Barbara KUHN, *Mythos und Metapher: Metamorphosen des Kirke-Mythos in der Literatur der italienischen Renaissance*, München, Fink, 2003. Altro articolo interessante sulla Circe di Gelli è quello di Anne DEBROSSE, *Circé et la biche: des femmes contre Ulysse dans le dialogue sério-comique de Giambattista Gelli (1549)*, in «Seizième siècle», n. 16, 2020.

⁴⁹ Maurizio BETTINI, Cristina FRANCO, *Il mito di Circe. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2010, p. 26.

⁵⁰ Ivi, p. 27.

argomento filosofico, senza però perdere il potenziale comico.⁵¹ Così Gelli, che non è un filosofo di professione, si avvicina «dal basso» o «dal lato manco» alle grandi questioni antropologiche, affronta delle cose che altrimenti non gli sarebbero accessibili attraverso un percorso laterale o indiretto, però in questo caso autorizzato da un modello antico. Questa strategia di usare un genere non aulico per dare un'interpretazione forse non veramente classicistica a un episodio della mitologia classica, ma allo stesso tempo produrre un'argomentazione di alto livello, potrebbe essere chiamata «para-classicista»: si mette «accanto» agli intellettuali e i generi canonizzati, ma resta un po' diversa da loro.⁵²

Nel Cinquecento il mito di Circe è molto conosciuto e diverse sono le rivisitazioni del racconto omerico. Proprio in questa ricchezza tematica trova spazio Giovan Battista Gelli con la sua interpretazione etico-morale seguendo i dettami neoplatonici del tempo, le vittime di Circe si reincarnano infatti in forme bestiali analoghe alla loro indole terrena. I dieci dialoghi della *Circe* prendono avvio da Ulisse che, in procinto di partire, chiede alla maga di riportare l'aspetto dei Greci dalla forma animale a quella umana. La maga si dichiara disposta ad accettare, ma ad un'ulteriore condizione: che siano le belve stesse a decidere se accettare. Ulisse quindi inizia a dialogare con i compagni tramutati in bestie. Il primo animale interrogato, l'Ostrica, non solamente rifiuta la sua proposta, ma imbastisce una discussione intesa a provare come la condizione animale sia di gran lunga superiore a quella umana. E a Ulisse non andrà meglio con nessuno degli altri nove animali (la Talpa, la Serpe, la Lepre, il Capro, il Cavallo, la Cerva, il Leone, il Cane e il Vitello), che per diverse ragioni rifiuteranno il ritorno alla condizione umana, vista come la più infelice nell'universo. Nell'ultimo dialogo, l'undicesimo animale è l'unico ad accettare di lasciare lo stato animale per tornare all'aspetto originario: si tratta del filosofo ateniese Aglafemo, diventato elefante. Nella cornice del mito presentata da Gelli, che conserva il motivo della metamorfosi come tematica caratteristica del neoplatonismo fiorentino, l'uomo è il tramite tra animale e divino e nelle parole dell'autore la trasformazione non viene letta come degradazione ma piuttosto come nuova forma che ha portato gli uomini a condizioni migliori. Gli

51 L'idea che gli animali abbiano una vita migliore rispetto all'uomo si trova già in Plutarco, nel dialogo di Ulisse e Grillo, che è una specie di commento filosofico riferito all'episodio di Circe: «Περὶ τοῦ τα ἄλογα λόγῳ χρῆσθαι/Bruta ratione uti», in *Moralia*, vol. VI, Fasc. 1., a cura di Kurt HUBER, München/Leipzig, De Gruyter, 2001, pp. 76–93, ripreso in parte poi in Machiavelli: *Asino*, canto VIII. Cfr. Sascha Resch, *Dante within the Plural Field of Terzina Writing: Machiavelli*, in M. FÖCKING, S. FRIEDE, F. MEHLTRETTER, A. OSTER, *A Companion*, op. cit., pp. 180–187.

52 Per il concetto di «paraclassicismo» si rimanda a Angela OSTER, *Paraclassicism*, in M. FÖCKING, S. FRIEDE, F. MEHLTRETTER, A. OSTER, *A Companion*, op. cit., pp. 233–278.

interlocutori di Ulisse sono consapevoli delle potenzialità donate dalla natura alla loro specie animale e rifiutano di tornare uomini perdendo questo nuovo *status*.

Ulisse qui ricopre un ruolo difficile e articolato: nel continuo confronto con specie diverse e virtù diverse scopre l'essenza divina delle cose. La natura è l'elemento principale di tutta l'opera, ma ricopre un ruolo particolarmente significativo nei primi cinque dialoghi, in cui tutti i tentativi di Ulisse falliscono perché Gelli contrappone all'eloquenza speculativa dell'eroe di Itaca una sapienza comunicativa superiore alle motivazioni e alla discorsività dell'uomo. La vita umana precedente corrisponde alla specie bestiale in cui i vari personaggi sono stati tramutati: ciò che ciascuno era in vita, i suoi valori e le sue caratteristiche predispongono ogni personaggio a una nuova forma animale coerente con la vita condotta in passato, ma con coscienza umana. Avremo così l'Ostrica che in vita era il pescatore Ittaco (dialogo I); la Talpa che era un contadino; la Serpe che era il famoso medico Agesimo (dialogo II); la Lepre, animale pusillanime che afferma che «tutte le cose le quali gli uomini piglian per diletto, arrecano loro dolore. E questo si è perché i piaceri del mondo non sono altro che dolori, vestiti e ricoperti d'un poco di diletto» (dialogo III);⁵³ il Capro, che era un giurista, e la Cerva, moglie di un filosofo, riassumeranno infine il nucleo filosofico della *Circe* e il suo significato ambivalente. Gelli esalta sì i valori della natura e dell'esperienza, ma utilizza soprattutto il modello animale come rappresentazione delle diverse sfaccettature dell'animo umano. In ogni dialogo, infatti, oltre ad una critica all'*humanitas*, si legge sempre una rivelazione delle potenzialità inesprese della specie umana. Chiara Cassiani lo illustra acutamente:

Gelli legge e interpreta l'intera metamorfosi circea alla maniera di un iconologo, studioso dei miti e delle favole antiche, e inoltre si avvale dell'esempio dei suoi predecessori, quelli antichi, Omero, Plinio, Apuleio, Plutarco, e i moderni, Dante, Erasmo e Machiavelli, per riscrivere il mito dilatando l'argomento a una dimensione filosofica più vasta e adattandolo alle esigenze del suo tempo. Nella *Circe* l'ambientazione è propriamente naturale: Gelli esalta la bellezza del paesaggio e le piacevolezze dell'isola, avvolta in un'atmosfera mitica. Lo scambio dialogico genera in Ulisse il piacere della ricerca e della conoscenza. La sua avventura nell'isola di Circe assume le caratteristiche di un sogno e si configura gradualmente come un percorso di conoscenza; in questo senso, la maga ha sempre il compito di esortare l'eroe a proseguire nella sua impresa.⁵⁴

La libertà di scegliere se tornare uomini, concessa dalla dea Circe agli animali, permette ai personaggi del mito di dialogare con Ulisse e di denunciare la loro precedente condotta morale. Già il Gryllus di Plutarco sostiene che gli animali

53 GELLI/CORONA ALESINA, *Opere*, op. cit., p. 355.

54 CASSIANI, *Gelli «aspro e pensoso»*, op. cit., p. 443.

siano superiori agli uomini in quasi tutte le virtù e questo è uno dei punti che viene ripreso anche da Gelli. Questa soluzione narrativa gelliana richiama inoltre una delle questioni centrali a metà del Cinquecento, quella del libero arbitrio, a cui Gelli fa riferimento già nell'esordio della lettera dedicatoria a Cosimo I, in cui l'autore esplicita il suo intento didattico. Il testo di Gelli si configura come una satira su due livelli: l'elemento satirico deriva da una parte dalle accuse che gli animali riserbano all'umanità e alle debolezze degli uomini, dall'altra dalla difesa del proprio stato ferino, di cui i protagonisti sono orgogliosi. Nei ragionamenti di Gelli si legge come questi uomini avessero meritato di essere tramutati in bestie in quanto in vita non si erano comportati da uomini veri, non avevano una vita spirituale né relazioni con il divino, risultando così innovativo rispetto all'interpretazione plutarchiana.

L'unica figura femminile presente tra i Greci trasformati in animali, la Cerva, moglie del filosofo, considera la condizione animale più piacevole e libera rispetto a quella di donna e serva. La figura femminile servirà qui come punto di svolta: dal dialogo della Cerva in poi il tema centrale del dibattito della *Circe* è la giustizia nella società. Gelli dedica ad ognuna delle quattro virtù cardinali, sulle quali tradizionalmente la trattatistica fondava la vita civile e politica, ben quattro dialoghi dell'opera, in uno schema ben preciso in cui gli animali acquistano un valore altamente simbolico: il Leone, il Cane, il Cavallo e il Vitello sposteranno il confronto dal tema della natura a quello delle principali qualità morali, dimostrando come la conoscenza della natura sia la scala che conduce alla cognizione della verità e la *dignitas hominis* non sia un dato acquisito, ma una meta da conquistare mediante l'intelletto e l'educazione. Qui si parte dalla tradizione (del dialogo di Plutarco), e allo stesso tempo vi si ritorna (nel senso della gerarchia tradizionale degli esseri). Nella seconda metà dell'opera inizia così un percorso che dal mondo umano e animale si arricchisce di materiale filosofico, concentrato principalmente sull'intelletto umano e sull'elevazione spirituale. Nell'ultimo dialogo Gelli scrive un piccolo trattato filosofico in cui spiega le motivazioni che si ritrovano nella sovraccitata lettera dedicatoria a Cosimo de' Medici:

Infra tutte le cose che si ritrovano in questo universo, virtuosissimo e begninissimo Principe, solamente l'uomo par che possa eleggersi per se stesso uno stato e un fine a modo suo, e, camminando per quel sentiero che maggiormente gli aggrada, guidare piuttosto secondo lo arbitrio della propria volontà, che secondo la inclinazion della natura, come più gli piace, liberamente a vita sua.⁵⁵

55 GELLI/CORONA ALESINA, *Opere, op. cit.*, p. 305.

Il dialogo X si offre quindi come completamento di un percorso iniziatico: spetta infatti all'Elefante, che in vita era filosofo, illustrare la prospettiva alternativa per avvicinarsi al divino e passare dalla *feritas* all'*humanitas*. Più volte è stato sostenuto che quest'ultimo dialogo rappresenti una frattura rispetto ai precedenti a causa di una certa ambiguità e di una complessiva incoerenza. L'Elefante vuole tornare allo stato umano non tanto perché condizionato dalle argomentazioni di Ulisse, giudicate «chimere e ghiribizzi»,⁵⁶ quanto per l'amore verso ciò che Dio ha creato e che assiste con tanta umanità. L'ultimo dialogo segna uno stacco necessario a livello narrativo e ideologico, il passaggio dall'umano al divino, dalla natura alla metafisica. Non c'è separazione di piani, ma il cammino non può dirsi soltanto graduale e gerarchico, come nella teologia cristiano-platonica. L'uomo si stacca dall'esperienza sensibile e attinge a una dimensione diversa attraverso il salto dello slancio mistico.

Nelle ultime battute della *Circe* sia Ulisse che Aglafemo declassano a luogo infelice il regno animale, tanto lodato e apprezzato nei precedenti nove capitoli, e trasmettono il desiderio di tornare a vivere liberi. Nel capitolo X il lettore, che per tutto l'arco del dialogo tra Ulisse e le varie specie animali era stato confrontato con l'inferiorità dell'*humanitas* rispetto alla *feritas*, acquisisce nuovamente la coscienza della propria superiorità e viene esortato da Gelli ad ascoltare i consigli dei sapienti e a non seguire in tutto e per tutto solo l'istinto e i propri sensi. La ragione e la cultura sono centrali per l'umanità come mezzo di elevazione morale e civile e l'ultimo confronto, quello tra Ulisse e Aglafemo, è da intendersi come culmine di un processo di conoscenza e apprendimento da parte dell'eroe greco.

Molti critici, infatti, hanno letto nell'ultimo dialogo la «lezione» vera e propria di tutta la *Circe*, e messo in luce il problema centrale dell'opera, quello della dignità della condizione umana – un problema tipicamente rinascimentale. Sicuramente quest'opera mostra la consapevolezza della condizione infelice dell'*humanitas*: l'uomo è il più sprovveduto, il più infelice tra tutti gli animali, ed in più ha la coscienza di esserlo. Davanti al bivio, la via della trasformazione «felina» sembra la più semplice e Gelli, per ben nove volte, non fa che assecondare questa teoria, presentando le ragioni a favore di questa scelta con la riprova della realtà dei fatti e sminuendo le timide istanze e argomentazioni di Ulisse, deboli nelle sue rappresentazioni. Ciò non toglie che la posizione di Gelli sia poi quella formulata da Ulisse e da Aglafemo. Quest'ultimo, alla domanda se avesse avuto cognizione di Dio nella sua condizione ferina, risponde:

56 Ivi, p. 443: «[c]oteste sono chimere e ghiribizi, i quali, non essendo necessari alla conservazione dello essere, servono più tosto a inquietare e a tenere sospeso altrui che ad altro».

No, ma subito che io fui tornato uomo la sentii nascere nella mente mia, come quasi una mia priorità naturale; anzi, per dir meglio, tornarmela, perché innanzi che io fossi tramutato da Circe in elefante, mi ricorda ancora averla. Ma io ho ben di più di questo: che avendo conosciuto molto più perfettamente la nobiltà dell'uomo, che io non faceva prima, comincio a pensare che avendolo questa prima Cagione amato sopra tutte l'altre cose, come mi dimostra chiaramente l'averlo fatto più nobile che alcun'altra creatura, che il fine suo non abbia a esser simile a quel de gli altri animali, i quali non avendo l'intelletto, non hanno cognizione alcuna di essa Cagion prima, come ha egli.⁵⁷

Aglafemo afferma di aver creduto che il fine dell'uomo fosse sulla terra, sbagliandosi: adesso si rende conto che non può essere così. Gelli, per bocca di Ulisse, chiude il dialogo con un discorso sull'immortalità dell'anima, sottolineando come il nostro fine non sia che in una minima parte terreno e che la natura non produca niente invano, così come non ha posto invano nell'anima dell'uomo l'aspirazione all'immortalità.

Quest'opera mostra alcuni dei temi cardine della produzione gelliana e il nodo centrale della sua esperienza religiosa ed intellettuale. All'avvento delle nuove scienze umane e dei nuovi strumenti d'indagine scientifica e filosofica, Gelli contrappone una crisi religiosa, laddove la sua fede e la fede dell'umanità appaiono insufficienti. Nello specifico avverte l'insufficienza di tale fede in rapporto al principio base su cui poggia la religione cristiana: il principio dell'immortalità dell'anima.⁵⁸ L'autore, fedele all'antropocentrismo umanistico e preoccupato di conciliarlo con l'ortodossia cattolica, termina la *Circe* non solo con la vittoria dialettica di Ulisse e, conseguentemente, di una visione aristotelico-tomistica contaminata dal neoplatonismo, ma anche con un inno alla prima ragione di tutte le cose, che ha assegnato un posto speciale alla specie umana nell'ordine provvidenziale della natura, dotandola di perfettibilità e fede. Gli altri animali – e con essi quegli uomini che non praticano la ricerca della verità e la virtù – sono invece destinati a vivere nei limiti di un orizzonte angusto e di verità parziali, legate alla sola esperienza dei sensi e ai moti della fantasia.

Le idee espresse nella *Circe* da Gelli si rivelano il frutto di una pratica di scrittura maturata negli anni e di una lenta riflessione intorno a tematiche cruciali per l'autore. A conferma di ciò valga la testimonianza delle letture su Dante e Petrarca presso l'Accademia Fiorentina, nelle quali già a partire dai primi anni (1540 – 1541) Gelli pone al centro delle sue letture le questioni dell'anima, del libero

⁵⁷ GELLI, *La Circe e I Capricci del Bottai*, op. cit., p. 141.

⁵⁸ In una lezione dantesca Gelli presenta chiaramente il concetto di conoscenza intellettuale quale opera congiunta di volontà e amore: cfr. Giovan Battista GELLI, *Letture edite e inedite di Giovan Battista Gelli*, op. cit., vol. II, p. 274.

arbitrio, della fantasia e della memoria, questioni che quasi dieci anni dopo riaffiorano con modi analoghi e vengono sviluppate nei dialoghi.⁵⁹ Tanto ne' *I Capricci del Bottaio* quanto ne' *La Circe* egli riflette sul suo percorso da autodidatta. Gelli, inoltre, vuole compiere un profondo rinnovamento in un'epoca di transizione ideologica e culturale, in cui le opposizioni e i contrasti sociali hanno bisogno di essere regolamentati per sostenere il potere di Cosimo I. Con lo scopo di conquistare il consenso del pubblico e avvicinare ai significati più alti – per usare il titolo di un originale saggio di Vittoria Perrone Compagni⁶⁰ le «cose di filosofia si possono dire in volgare» – anche le persone meno dotte, Gelli partecipa alla politica culturale fiorentina proponendo un percorso alternativo in linea con il programma culturale di Cosimo I, in cui l'educazione ricopriva un ruolo di primo piano e fondava quell'etica pubblica volta a governare la vita dell'uomo, le sue relazioni e il suo comportamento civile. In sostanza il fine di Gelli non è quello di condannare la civiltà ma segnalarne le ingiustizie e le contraddizioni, e proporre così un percorso alternativo da seguire attraverso una riflessione religiosa di matrice erasmiana espressa in un linguaggio diverso.

Le caratteristiche principali della lingua di Gelli tengono fede alle sue idee teoriche: lo si può riscontrare in alcune scelte grammaticali, lessicali e morfo-sintattiche in linea con il tono e l'intento delle sue opere. Nello specifico nei dialoghi visti poco fa (*I Capricci* e *La Circe*) così come nelle *Lezioni*, che presenteremo più avanti, questi elementi sono funzionali al suo intento didattico e ai concetti espressi. Nelle commedie scritte più avanti, invece, Gelli si allinea alla tradizione comica fiorentina «che fa consistere nell'uso di forme idiomatiche della città una delle fonti del riso; per questo la lingua delle commedie è la più legata al fiorentino cinquecentesco e di conseguenza la meno comprensibile per il lettore d'oggi».⁶¹

Che Gelli riflettesse molto sulla lingua e come utilizzarla nei suoi lavori, lo si evince dalla dedica della *Sporta* del 1543. A chi aveva criticato l'autore dopo la rappresentazione della commedia, precedente la pubblicazione a stampa, definendo il titolo *Sporta* troppo volgare e basso e asserendo che la lingua utilizzata nella commedia non fosse veramente toscana,⁶² Gelli risponde affermando che il titolo proveniva da un termine utilizzato dai pittori e che a Firenze si era verificato davvero il caso di un avaro che nascondeva i suoi risparmi in una sporta, e aggiunge:

[...] quanto alla lingua, ho risposto che io ho usato quelle parole ch'io ho sentito parlar tutt'il giorno a quelle persone che io ci ho introdotte; e s'elle non si ritrovono in Dante e nel

⁵⁹ In merito, si veda GHIRLANDA, *Le lezioni*, op. cit.

⁶⁰ PERRONE COMPAGNI, *Cose di filosofia*, op. cit.

⁶¹ GELLI/CORONA ALESINA, *Opere*, op. cit., pp. 34–35.

⁶² Ivi, p. 414.

Petrarca, nasce che altra lingua è quella che si parla familiarmente; sì che non sia alcuno che creda che quella nella quale scrisse Tullio sia quella ch'egli parlava giornalmente. E, se elleno non si truovano ancora tutte nel Boccaccio, il quale pur molte volte scrisse nelle sue novelle cose familiari, avviene perché le lingue, insieme con tutte l'altre cose naturali, continuamente, senza corrompersi al tutto, si variano e si mutano. Per la qual cosa non debbo esser ripreso, avendo usato quelle parole che s'usano oggi.⁶³

Se da una parte ciò che afferma Gelli è esatto, perché buona parte del lessico della *Sporta* si sviluppa sul fiorentino, va anche detto che nel decidere di prendere come esempio la lingua del popolo Gelli opera un'accurata scelta linguistica che privilegia l'aspetto idiomatologico della lingua, da cui dovrebbe scaturire, secondo Machiavelli,⁶⁴ la comicità più vera. Gelli quindi pone l'accento su motti, proverbi e novelle celebri e ad elementi radicati nella tradizione giocosa fiorentina, non per utilizzare semplicemente la lingua parlata, ma per uno scopo culturalmente più vasto e dalle radici più profonde.

Nel 1557 Gelli scrive il suo testamento, in cui lascia la casa fiorentina in via de' Fossi, un podere e tutti i suoi averi alla moglie e alle figlie. Nei suoi ultimi anni di vita tenta di modificare i *Capricci del Bottai* con l'intento di far togliere la sua opera dall'Indice: ne dà una testimonianza lo scambio epistolare tra Gelli e monsignor Ludovico Beccadelli, segretario della commissione per l'Indice in data 1562, nel quale Gelli si dichiara disposto a eliminare quei passi della sua opera che sono risultati oltraggiosi per la Chiesa.⁶⁵ Nelle missive che ci sono pervenute Gelli si dichiara pentito e dispiaciuto: non sarebbe stato il suo intento quello di scandalizzare o polemizzare. Il tono delle epistole appare però velatamente ironico quando, ad esempio, Gelli rimarca i suoi punti di vista rispetto alla dilazione fraterna degli inquisitori, oppure alquanto risentito quando, citando Sant'Agostino, minimizza tra errore ed eresia.

⁶³ Ivi, p. 415.

⁶⁴ Niccolò MACHIAVELLI, *Dialogo sulla lingua*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di F. FLORA e C. CORDIÉ, Milano, Mondadori, 1949, II, p. 816.

⁶⁵ Si veda in merito GIROTTI, *Giovanni Battista Gelli, op. cit.*, p. 190: «Considerata la sostanziale unicità di un simile dossier, merita tuttavia particolare attenzione il nucleo dei documenti conservati tra le carte di Lodovico Beccadelli, oggi presso la Biblioteca Palatina di Parma. In parallelo alla discussione conciliare sull'indice dei libri proibiti e sulle relative modalità di intervento, per tramite di Lelio Torelli, monsignor Beccadelli si premurò di informare Gelli che i suoi *Capricci del bottai*, fatta salva l'ipotesi di una revisione preventiva, erano stati inseriti nella lista degli scritti da proibire. Con sollecitudine che sembra tradire una reale apprensione, Gelli rispose immediatamente alle richieste del Beccadelli, fornendo la propria completa disponibilità per una revisione del testo [...]. Oltre alle tre missive è emersa anche una lettera dedicata che forse sarebbe dovuta confluire in quella che si rinviene nella rivisitazione dei *Capricci*.

Anche se Gelli è disposto a cambiare i passi incriminati, è però vero che le modifiche apportate dal calzolaio furono ben poche rispetto alla lunga lista di interventi richiesti dai censori. Nonostante l'uscita corretta con le modifiche apportate nell'edizione veneziana del 1605 (*Capricci del bottaio di G.B. Gelli, accademico fiorentino, novamente corretta et tolto via tutto quello che poteva offendere il bell'animo del pio lettore dal rev padre Livio Legge*),⁶⁶ i *Capricci* restano all'Indice.

Negli ultimi anni di vita Gelli continua con le sue letture presso l'Accademia Fiorentina che andremo a vedere più avanti nello specifico. Si spegne a Firenze il 24 luglio 1563 e viene sepolto nella tomba acquistata dal padre nella chiesa di S. Maria Novella. Come da tradizione all'interno dell'Accademia Fiorentina, l'orazione funebre, esposta da Michele Capri, esaltò le sue doti e la generosità (Firenze, Torrentino, 1563).⁶⁷ Anche in questo caso, l'acerrimo nemico Anton Francesco Grazzini, detto Il Lasca, compose un sonetto in morte di Gelli, descrivendo il calzolaio come un poeta mediocre, non intelligente ma neppure del tutto sciocco.⁶⁸

⁶⁶ Cfr. Angela PISCINI, s.v. «Gelli, Giovan Battista», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 53, 2000, pp. 12–18.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Nelle sue rime il Lasca è solito dare giudizi negativi su Gelli, sia come autore sia come figura politica e membro dell'Accademia Fiorentina. Esemplificativi in tal senso sono due sonetti qui allegati: Gelli è paragonato ad una formica e i suoi sonetti sono definiti addirittura stitici. Il secondo è peraltro composto in morte di Gelli. Per questi e altri componimenti di Antonio Grazzini, si vedano *Le rime burlesche edite e inedite di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca*, a cura di C. VERZONE, su www.nuovorinascimento.org, immesso in rete l'8 luglio 2015, <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/grazzini/rime.pdf> (consultato il 10.10.2020). Qui i sonetti LXIII e LXIV: LXIII A M. GIOVANBATTISTA GELLI // Tu eri stato in sul tirato un pezzo, / Gello, e potevi pur lasciarla andare / per questa volta e non voler mostrare / che tra i poeti tieni il luogo sezzo. / Don Gabriello è a sentire avvezzo / concetti scelti e rime elette e rare / e tu gli hai fatto vedere e gustare / quel sonettuzzo tuo stitico e mézzo. / Rispondi un po': che credi tu ch'ei dica, / pensando che tu fossi un lionfante / e poi tu gli riesci una formica? / Io te l'ho detto tante volte e tante: / tu spendi indarno il tempo e la fatica / le Muse a seguitar sagrate e sante, / per che birro o pedante, / guattero o ciabattin compor non sento / che non riesca me' di te l'un cento; / però sarai contento / compor letture o far delle orazioni / ed all'usanza prediche e sermoni, / e i Socrati e i Platoni / allegar bombettando ai tuoi seguaci, / poich'a lor soli e non ad altri piaci. / Ma le vane e fallaci / speranze leva omai dalla poetica, / dove la Musa tua sogna e fernetica. // LXIV IN MORTE DEL MEDESIMO // So dir che 'l sole fece un bel passerotto / e mostr'o ben del goffo e del baccello / scurando appunto il dì che morì 'l Gello: / or son tutti gli auguri andati sotto. / Non fu ignorante il Gello e non fu dotto, / non ebbe poco né molto cervello, / fece nell'Accademia e nel Bechello / gran prove sempre quand'egli era cotto. / Ma fu ben cosa più che naturale / che artigiano cantasse e scrivessi / cose che non ne vende lo speciale; / e bench'appunto il contrario facessi, / fu tenuto filosofo morale / da quei che fanno i beccafichi lessi. / E chi nollo sapessi, / fu nella poesia, come dir, menno, / ma ebbe più ventura assai che senno. //

3 Arte ed esegesi letteraria: esempi di un rapporto complesso

3.1 *Sei poeti toscani* di Giorgio Vasari

E tu questa sera torna il più presto che puoi,
ché credo verranno a cena con esso noi il nostro messer Benedetto Varchi
e 'l cortesissimo messer Luca Martini [...] e sentirai forse trattare
di alcuni passi sopra il nostro stupendissimo poeta Dante.⁶⁹

In questa parte del lavoro concentreremo la nostra attenzione su due opere d'arte figurativa che tematizzano il complesso intreccio tra rappresentazione artistica ed esegesi letteraria: l'analisi verte sulle opere di Vasari e Bronzino e sul modo in cui in esse viene codificata la ricezione critica di Dante a Firenze negli anni Quaranta e Cinquanta del Quattrocento.⁷⁰

Vivissimo fu nell'ambito dell'Accademia l'interesse per le cose d'arte, che si configurava del resto come una sorta di compito istituzionale. Alcuni dei suoi membri più autorevoli furono regolarmente chiamati a collaborare alla celebrazione del potere e alla creazione del suo apparato simbolico con l'ideazione di affreschi, sculture, giardini, sistemazioni urbanistiche, feste e cerimonie pubbliche, secondo le esigenze mediche di «propaganda artistica della politica».⁷¹

Il *Ritratto di sei poeti toscani* di Giorgio Vasari,⁷² quadro ricco di elementi e indicatori letterari, mostra sei dei più importanti poeti toscani in discussioni animate, circondati da libri e strumenti di apprendimento. Questo olio su tela è sorprendentemente denso di significati su livelli visivi e interpretativi differenti e

69 *Il primo libro de' ragionamenti delle regole del disegno d'Alessandro Allori con M. Angolo Bronzino*, Firenze, 1544, in Paola BAROCCHI (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1973–1977, II, p. 1965.

70 Sul rapporto tra artisti e letterati nella Firenze del Cinquecento si rimanda a: Detlef HEIKAMP, *Rapporti fra accademici ed artisti nella Firenze del '500*, in «Il Vasari», 15, 1957, pp. 139–163; SPAGNOLO, *Ragionare e cicalare*, op. cit.; Antonio GEREMICCA, «*Damone per 'Crisero' e gli altri. Benedetto Varchi e gli artisti (prima e dopo l'Accademia Fiorentina)*», in C. CHIUMMO, A. GEREMICCA, P. TOSINI (a cura di), *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, Roma, De Luca Ed., 2017, pp. 11–26.

71 Massimo FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo*, op. cit., p. 203.

72 Su questo ritratto si rimanda a Jonathan NELSON, *Creative patronage: Luca Martini and the Renaissance Portrait*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 29 (1995), pp. 282–305, saggio da cui si riprendono molte delle informazioni riportate in seguito.

riesce a catturare alcuni punti cruciali delle discussioni sulle questioni linguistiche e culturali di metà Cinquecento.



Tavola 1: Giorgio Vasari, «Ritratto di sei poeti toscani», olio su tela, 1544, Minneapolis Institute of Arts, The William Hood Dunwoody Fund.⁷³

Riprendendo la citazione in apertura di questo capitolo, possiamo affermare che il tema del dipinto fu suggerito o commissionato da Luca Martini, grande estimatore

⁷³ L'immagine è tratta dal sito del Minneapolis Institute of Arts: <https://collections.arts.mia.org/art/1850/six-tuscan-poets-vasari> (consultato il 10.10.2020).

di Dante e membro della corte medicea sotto Cosimo I, nel 1543; l'olio su tela venne ultimato da Giorgio Vasari l'anno successivo,⁷⁴ come testimonia l'artista stesso:

Ricordo come a dì 15 di settembre 1544 Luca Martini fiorentino mi aveva allogato per fino a dì 10 di luglio 1543 un quadro grande di dua braccia e un terzo alto e braccia tre largo per farvi drento sei figure dal mezzo in su: Dante, il Petrarca, il Boccaccio, Guido Cavalcanti, Guitton d'Arezzo, Messer Cino da Pistoia, che se gli condussono e per prezzo di pagamento se n'ebbe scudi dieci, che il Bronzino pittore fece l'accordo, ci[ò] scudi 10.⁷⁵

Per quanto, come vedremo, la descrizione vasariana dei personaggi sia discutibile, da queste parole e dal ritratto stesso emerge la volontà di creare un'opera che avesse come protagonista indiscusso la figura di Dante. Il ritratto di Vasari nasce infatti in un momento cruciale della storia della ricezione di Dante: a metà del Cinquecento, quando la fama di Petrarca era in ascesa e lo spazio per Dante come modello era ridotto al minimo. A tale questione è dedicata la seconda parte di questo lavoro, dove l'attenzione sarà posta sulle correnti cinquecentesche, sui dibattiti tra le varie scuole di pensiero e sulla presa di posizione di Gelli e altri intellettuali fiorentini che vedevano Dante come modello assoluto, sia di stile che di contenuti.

Come noto, la sistematizzazione bembesca aveva elevato Petrarca e Boccaccio a modelli linguistici, considerando invece la lingua di Dante inadatta all'*imitatio* letteraria. In un confronto spesso citato, Bembo paragona la combinazione di espressioni sublimi e sconvenienti di Dante a quelle dei suoi contemporanei:

un bello e spazioso campo di grano, che sia tutto d'avene e di logli e d'erbe sterili e dannose mescolato, o ad alcuna non potata vite al suo tempo, la quale si vede essere poscia la state sì di foglie e di pampini e di viticci ripiena, che se ne offendono le belle uve.⁷⁶

Per fronteggiare tali idee, l'Accademia Fiorentina, di cui faceva parte come membro anche Luca Martini, incoraggiava a non leggere solamente Petrarca, ma anche altri poeti toscani – *in primis*, naturalmente, Dante. Nel novembre 1541, ad

⁷⁴ Il dipinto si trova attualmente al The Minneapolis Institute of Arts, John R. Van Derlip and William Hood Dunwoody Funds, 71.24. La storia dell'olio su tela e di come sia arrivato al The Minneapolis Institute of Arts viene dettagliatamente descritta da Novella MACOLA, *Dotte conversazioni davanti ai Sei poeti toscani di Vasari*, in «I Castelli di Yale», XII, 12 (2012), pp. 57–69.

⁷⁵ Giorgio VASARI, *Il libro delle Ricordanze*, c. 13v, in rete all'indirizzo http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_ricordanze.pdf (consultato il 10.10.2020), sezione a cura di P. Barocchi; con la collaborazione di M. FILETI MAZZA, pubblicato in data maggio 2006.

⁷⁶ Pietro BEMBO, *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, a cura di C. DIONISOTTI, Torino, UTET, 1966, p. 87. Riprodotta anche in rete all'indirizzo: <http://www.italianalingua.it/uploads/images/Prose%20della%20volgar%20lingua.pdf> (pagina consultata in data 10.10.2020).

esempio, i membri dell'Accademia ascoltarono sia l'esposizione di Gismondo Martelli del sonetto di Petrarca *Una candida cerva sopra l'erba* sia la lettura di Pier Francesco Giambullari sulla collocazione del monte del Purgatorio di Dante. Se dunque nel Cinquecento si assiste al dominio del petrarchismo, l'ambiente fiorentino ha cercato di riequilibrare il peso dei modelli bembeschi. Mentre Bembo sottolinea le imperfezioni di Dante⁷⁷ («mentre che egli di ciascuna delle sette arti e della filosofia et, oltre a ciò, di tutte le cristiane cose maestro ha voluto mostrar d'essere nel suo poema, egli men sommo e meno perfetto è stato nella poesia»), l'Accademia Fiorentina programma una serie di lezioni sulla *Commedia*, confermando la posizione centrale del poeta nel mondo fiorentino. Risulta dunque particolarmente rilevante il *Ritratto dei sei poeti toscani*, che conferma la centralità di Dante nel contesto fiorentino anche in risposta alle posizioni di Bembo.

Se andiamo ad analizzare il quadro, possiamo affermare che la figura di Dante domina lo spazio e la scena sembra richiamare alcuni passi della *Commedia*. In *Inferno* IV, infatti, ad un certo punto tra gli spiriti del Limbo si staccano quattro personaggi per accogliere Virgilio: Omero, con la spada in mano simbolo della poesia epica, Ovidio, Orazio e Lucano. I cinque coinvolgono nei loro discorsi anche Dante, considerato alla pari dei poeti antichi (*Inf.* IV, vv. 94–102). Il *Ritratto di sei poeti toscani* costituisce in tal senso un'affascinante rielaborazione della scena del Limbo: nel dipinto, Dante non è più circondato dai poeti classici, ma è tra gli scrittori toscani contemporanei e precedenti; e se in *Inferno* IV è Omero il «poeta sovrano» (*Inf.* IV, 88), collocando Dante al centro di questa grande scena di conversazione Vasari gli attribuisce lo stesso ruolo.⁷⁸

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Su questo tema, si veda anche Deborah PARKER, *Vasari's Ritratto di sei poeti toscani: A visible Literary History*, in «Modern Languages Notes», 127 (2012), pp. 204–215. Verso la fine delle *Vite* Vasari, a proposito di Michelangelo, descrive un'immagine per la cerimonia funebre dello scultore che lo raffigurava trionfante nei Campi Elisi, celebrato dai più grandi artisti classici e italiani, tra cui Prassitele, Apelle, Zeus, Giotto, Brunelleschi e Pontormo. Vasari conclude la sua descrizione con «Tutti lo miran, tutti onor li fanno». Come si vede, dunque, il limbo di Dante fornisce il sottotesto sia per la descrizione in onore di Michelangelo che per il *Ritratto dei sei poeti toscani*. Nella rappresentazione di Dante come «poeta sovrano» (*Inf.* IV, v. 88) il ritratto illustra ingegnosamente il vasariano «Tutti lo miran, tutti onor li fanno». Proprio come Vasari suggerisce nelle sue *Vite* che l'arte culmina nell'arte di Michelangelo, così la poesia sembra per lui culminare in Dante: «E così come [questi] a questi, così gl'altri ad altri segni erano conosciuti. A man manca erano queglii che in questi nostri secoli, da Cimabue in qua, sono stati in queste arti illustri: onde vi si conosceva Giotto a una tavoletta in cui si vedeva il ritratto di Dante giovanetto, nella maniera che in Santa Croce si vede essere stato da esso Giotto dipinto; Masaccio al ritratto di naturale; Donatello similmente al suo ritratto et al suo Zuccone del Campanile, che gl'era a canto; e Filippo Brunelleschi al ritratto della sua cupola di Santa Maria del Fiore. Ritratti poi di naturale, senz'altri segni, vi erano fra' Filippo, Taddeo Gaddi, Paulo Uccello, fra' Giovann'Agnolo, Iacopo Puntormo, Francesco

Lo sguardo severo di Dante è rivolto a quello dolce dell'amico Guido Cavalcanti, raffigurato alle sue spalle. Le due figure sono impegnate in una conversazione su un testo contenuto in un volume dal titolo «*Virgilivs*»,⁷⁹ che Dante solleva con la mano sinistra. Nel gesto di sollevare questo libro si legge l'ammirazione di Dante per il suo maestro, ovvero quel Virgilio che sarà per lui il modello di riferimento per la forma più alta di poesia, l'epica, laddove invece Cavalcanti aveva intrapreso la strada della lirica amorosa.

L'altro personaggio in primo piano, alla destra di Dante, è Petrarca, anch'esso con un libro, questa volta però chiuso, in mano: si può dedurre dal profilo di Laura inserito in un cammeo sulla copertina che si deve trattare del suo *Rerum vulgarium fragmenta*. Lo sguardo di Petrarca, alquanto critico, è rivolto verso Dante e il libro che il Sommo Poeta tiene tra le dita. Dietro di loro Boccaccio, con lo sguardo rivolto verso Petrarca e l'orecchio sinistro invece verso Dante, mediatore e divulgatore dell'opera dantesca. Questi quattro personaggi, Dante, Cavalcanti, Petrarca e Boccaccio, formano un gruppetto a sé rispetto agli altri due, distinguendosi tra l'altro anche per la corona d'alloro che portano sulla testa. Infine nell'angolo sinistro, più lontani, meno in luce e senza corona sono collocate altre due figure.

Salviati et altri. I quali tutti, con le medesime accoglienze che gl'antichi, e pieni di amore e maraviglia, gl'erano intorno, in quel modo stesso che ricevertero Virgilio gli altri poeti nel suo ritorno, secondo la finzione del divino poeta Dante: dal quale essendosi presa l'invenzione, si tolse anco il verso che in un breve si leggeva sopra et in una mano del fiume Arno, che a' piedi di Michelagnolo con attitudine e fattezze bellissime giaceva: //Tutti l'ammiran,/tutti onor gli fanno.// Il qual quadro, di mano di Alessandro Allori, allievo del Bronzino, pittore eccellente e non indegno discepolo e creato di tanto maestro, fu da tutti coloro che il videro sommamente lodato» (Giorgio VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, 1550 e 1568*, a cura di R. BETTARINI e P. BAROCCHI, Firenze, S.P.E.S., già Sansoni, 1966–1987, in rete all'indirizzo http://passthrough.fw-notify.net/download/847883/http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf [consultato il 10.10.2020], pubblicato in data maggio 2006, p. 1097). Interessante inoltre, un altro passo di Vasari su Michelangelo: «E s'egli avessi avuto un subietto, che me lo disse parecchi volte, arebbe spesso, così vecchio, fatto notomia et arebbe scrittovi sopra per giovamento de' suoi artefici, che fu ingannato da parecchi: ma si difidava, per non potere esprimere con gli scritti quel ch'egli arebbe voluto, per non essere egli esercitato nel dire, quantunque egli in prosa nelle lettere sue abbia con poche parole spiegato bene il suo concetto, essendosi egli molto diletato delle lezioni de' poeti volgari e particolarmente di Dante, che molto lo amirava et imitava ne' concetti e nelle invenzioni; così 'l Petrarca, diletatosi di far madrigali e sonetti molto gravi, sopra e' quali s'è fatto comenti» (ivi, p. 1086).

⁷⁹ Probabilmente si tratta di una copia dell'Eneide. Troviamo riscontro sul *Vergilivs* pubblicato nel 1501 da Aldo Manuzio in un piccolo formato in ottave e diffuso in molti ritratti, come segnala Novella MACOLA, *Sguardi e scritture. Figure con libro nella ritrattistica italiana della prima metà del Cinquecento*, Venezia, Istituto veneto di scienze lettere ed arti, 2007 (= «Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», vol. 119).

Come si è detto, Vasari nel descrivere il suo quadro afferma che queste due figure secondarie sono i poeti del XIII secolo Cino da Pistoia e Guittone d'Arezzo. Tuttavia, non è del tutto chiaro quale personaggio sia Cino e quale Guittone, fatto su cui si è concentrata molta della critica recente.⁸⁰ Nella sezione autobiografica delle *Vite* di Vasari, si legge che il dipinto raffigura «Dante, Petrarca, Guido Cavalcanti, il Boccaccio, Cino da Pistoia, e Guittone d'Arezzo [...] cavato dalle teste antiche loro accuratamente».⁸¹ Di recente alcuni storici dell'arte hanno ipotizzato che nella sua testimonianza Vasari abbia confuso involontariamente i nomi di Ficino e Landino con quelli di Guittone d'Arezzo e Cino da Pistoia, raffigurati nella copia del quadro, ora perduta, eseguita per Paolo Giovio.⁸² Se però questo fosse stato l'intento di Vasari, il tema generale del dipinto si estenderebbe alla celebrazione dei poeti toscani e sottolineerebbe l'importanza della tradizione poetica del XIII secolo nella formazione della lingua italiana letteraria. La loro presenza, insieme a quella di Guido Cavalcanti, dimostrerebbe che la tradizione poetica toscana si è evoluta di generazione in generazione.

Malgrado una certa confusione negli appunti di Vasari e nelle richieste di Giovio, però, gli studi concordano nell'identificare i due umanisti del quadro con Ficino e Landino, i cui volti sono ripresi dall'affresco di Ghirlandaio nella cappella Tornabuoni, in S. Maria Novella, con la scena di Zaccaria al tempio, che lo stesso Vasari, nella Vita di Domenico Ghirlandaio, identifica come Ficino e Landino.⁸³

Queste due figure secondarie risultano, come detto, distaccate rispetto all'altro quartetto: non portano la corona d'alloro, ma un copricapo moderno, né hanno conversazioni con gli altri quattro poeti. Un ulteriore raggruppamento lo si può evincere dalle posizioni delle teste dei poeti: Dante è in una conversazione intima con Guido Cavalcanti su Virgilio, di cui tiene in mano il libro; Boccaccio e Petrarca

⁸⁰ Cfr. Novella MACOLA, *Dotte conversazioni*, op. cit., pp. 57–69.

⁸¹ Giorgio VASARI, *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori et architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, comm. di P. Barocchi, vol. III, Firenze, Sansoni, 1966–1987 (ora disponibile su: http://passthrough.fw-notify.net/download/847883/http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf [consultato il 10.10.2020]), p. 226.

⁸² Come fa notare MACOLA, *Dotte conversazioni*, op. cit., in una missiva del 1546 Giovio invitava Vasari a dipingere «Guido Cavalcanti e Guetton d'Arezo e[n] cambio di Ficino e del Landino». Più tardi Vasari ricorderà invece: «[...] come a dì 12 di marzo 1548 a Monsignor Iovio, vescovo di Nocera, feci in una tela grande l'effigie di Dante, il Petrarca, Guido Cavalcanti e messer Cino da Pistoia, il Boccaccio e Guittone d'Arezzo, la quale si mandò a Roma a Messer Simon Botti, che gnienie consegnassi, scudi 10» (Giorgio VASARI, *Il libro delle Ricordanze*, c. 17v (consultabile in rete all'indirizzo http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_ricordanze.pdf [consultato il 10.10.2020], sezione a cura di P. Barocchi; con la collaborazione di M. FILETI MAZZA, pubblicato in data maggio 2006).

⁸³ VASARI, *Le vite*, op. cit., p. 488.

si fronteggiano, così come le due figure secondarie. In questo modo è possibile dividere facilmente le figure in coppie. Anche le teste di Dante, Petrarca e Boccaccio formano un gruppo: Petrarca guarda in direzione di Dante e Boccaccio verso Petrarca in una sorta di triangolo.

Se torniamo nuovamente sulle figure centrali, di notevole interesse sono le posture di Dante e Petrarca. Mentre Dante, unica figura seduta, come fosse appunto sul trono, rivolge lo sguardo a Cavalcanti e con una mano regge il libro di Virgilio, il corpo di Petrarca è sbilanciato su quello di Dante, e se con la mano destra tiene il suo libro chiuso in mano, con la sinistra si appoggia al braccio di Dante, come volesse avvicinarsi ancora di più al libro e volesse dire la sua opinione nella discussione fra Dante e Cavalcanti. Le dita della mano sinistra di Petrarca indicano, infatti, proprio in direzione dell'*Eneide*. È interessante in tal senso la rappresentazione delle mani dei poeti. Ognuna delle cinque mani raffigurate indica in direzione dei libri o verso il Sommo Poeta. Dante tiene il volume di Virgilio intento a istruire Cavalcanti, e indica con l'altra mano il libro di Petrarca; Cavalcanti segna con il dito un passaggio sul volume di Virgilio mentre Petrarca tiene stretto il proprio libro con una mano e gesticola con l'altra mano davanti a Dante chinandosi verso di lui, apparentemente con l'intenzione di catturare i suoni della conversazione su Virgilio.

Molto particolare è il taglio dato al quadro mediante il gioco dei velami che scoprono e coprono dettagli e figure. È il caso ad esempio della sedia su cui è seduto Dante, messa in luce al centro del quadro, di cui è completamente scoperto tutto un fianco. Si tratta di una sedia «alla Savonarola»,⁸⁴ modello nato nella seconda metà del XV secolo come reinterpretazione del faldistorio, derivato a sua volta dal modello *sella curulis*, simbolo del potere giudiziario al tempo dei romani. L'idea di rappresentare tale sedia e di metterla in luce potrebbe qui avere un significato simbolico. In una predella di Luca Signorelli, databile tra il 1492 e il 1496 e che raffigura l'Annunciazione, la Madonna è seduta su una sedia «alla Savonarola», cosa che documenta la diffusione di tale modello ma anche l'attenzione che aveva il pittore per il frate ferrarese. Un'ammirazione testimoniata dal ritratto

⁸⁴ Questo tipo di sedie, tipiche del Rinascimento italiano, prende il nome dal frate domenicano Girolamo Savonarola. Si tratta di una seggiola pieghevole costituita da elementi incrociati in modo tale che le gambe e i braccioli formano un semicerchio. Non ci è dato sapere l'esatto motivo per cui prenda il nome dal frate ferrarese. Ad ogni modo è interessante notare come anche qui i temi e i rinvii, espliciti e non, siano in linea con il programma culturale di Gelli e Giambullari. Come ricordato più volte in questo studio, Gelli farà uso di richiami a Savonarola in più passi delle sue opere. È quindi in questo caso da chiedersi se sia un caso adottare la «sedia Savonarola», mettendola in primo piano, o se il dettaglio costituisca un interessante richiamo alle prediche del frate domenicano.



Tavola 2: Particolare di: Giorgio Vasari, «Ritratto di sei poeti toscani», olio su tela, 1544, Minneapolis Institute of Arts, The William Hood Dunwoody Fund.

che Luca Signorelli dedicherà a Savonarola qualche anno dopo negli affreschi del Duomo di Orvieto.

Nel suo quadro Vasari sottolinea poi l'importanza di Dante attraverso una serie di elementi visivi. Alcuni oggetti terreni sulla parte bassa del ritratto, il tavolo, che comprende un quadrante, una sfera celeste e terrena, una bussola, libri, una matita e un calamaio, rappresentano le varie arti di astronomia, astrologia, geometria, cosmografia e geografia. I libri, la penna e il calamaio sono attributi tradizionali per lo scrittore. Le varie arti raffigurate da questi oggetti riflettono e rafforzano la visione, tanto celebrata all'interno dell'Accademia Fiorentina da personaggi come Giambullari e Giovan Battista Gelli, di un Dante teologo, filosofo e poeta. La posizione bilanciata della mano di Dante, che si siede più vicino al tavolo, è metafora della *Commedia* che «abbraccia» cielo, mondo e tutte le arti. Al contrario, il libro con il ritratto della sua amata che Petrarca tiene stretto in mano indica la natura circoscritta e più intima del suo universo. Boccaccio è situato dietro Dante, Petrarca e Guido Cavalcanti e sembra essere coinvolto in una conversazione con Dante su Virgilio.

Altra chiave di lettura interessante è quella delle diverse tradizioni: Cavalcanti rappresenta la prima tradizione lirica del XIV secolo e il libro di Virgilio rappresenta la tradizione epica classica. Petrarca guarda con attenzione verso Dante e Cavalcanti, un atteggiamento che indica una sorta di curiosità mentre Boccaccio, posto tra Dante e Petrarca, ha lo sguardo rivolto verso quest'ultimo.

Il colloquio al centro del ritratto, sicuramente essenziale nel contesto dell'immagine stessa, comprende Dante e Guido Cavalcanti. Mentre l'inclusione di Cavalcanti non è una sorpresa, la decisione di rappresentarlo con una corona d'alloro è sicuramente inaspettata in considerazione del giudizio quattrocentesco sulle «Tre corone» di Firenze. L'ampliamento di questo gruppo canonico con l'aggiunta di Cavalcanti ha uno scopo ben preciso e cioè quello di sottolineare il contributo dei poeti di orientamento più filosofico al patrimonio letterario toscano. Inoltre, questa discussione su Virgilio sembra sia riconducibile al decimo canto dell'*Inferno*, dove Dante allude al fatto che Cavalcanti aveva disprezzato la poesia di Virgilio:

E io a lui: «Da me stesso non vegno:
colui ch'attende là, per qui mi mena
forse cui Guido vostro ebbe a disdegno».
(*Inf.* X, vv. 61–63)

Il *Ritratto dei sei poeti toscani* fornisce una risposta eloquente e sottile alle opinioni di Bembo sulla genealogia letteraria. Il *Ritratto* di Vasari illustra il modo in cui mecenati dotti e poeti artisti lavorano insieme per intervenire nei dibattiti culturali contemporanei. Per la cerchia intorno a Luca Martini e all'Accademia Fiorentina i *Sei poeti toscani* diventano l'occasione per ricordare e ridiscutere le lezioni accademiche, i trattati e i modelli letterari da seguire. Senza dubbio nel dipinto di Vasari il vincitore è Dante, primo per importanza tra i sei letterati presenti, ma l'atteggiamento interlocutorio dei soggetti rappresentati restituisce il clima di confronto e dialogo degli incontri accademici dove, per statuto, le lezioni pubbliche della domenica, su Dante, si alternavano a quelle private, del giovedì, su Petrarca.

3.2 La *Discesa di Cristo al Limbo* di Agnolo Bronzino

Nei *Sei poeti toscani* si è visto come Giorgio Vasari abbia creato una scena di grande impatto, in cui su più piani interpretativi l'occhio dello spettatore può cogliere elementi e motivi diversi tra loro. Nell'ottica di questo lavoro ciò che preme è mettere in luce come al tempo gli artisti collaborassero con i circoli

letterari, suggerendo e creando risposte ai dibattiti più accesi dell'epoca. Se da una parte il quadro di Vasari vuole essere una decisa e chiara risposta ai modelli creati da Bembo, simile per paragoni, ma diverso per scopo, è la *Discesa di Cristo al Limbo* di Bronzino.⁸⁵

Negli anni di fervore dell'Accademia Fiorentina si incontravano e discutevano sulla lingua fiorentina personaggi come Luca Martini, Benedetto Varchi, Ugolino Martelli, Antonio Francesco Grazzini, Niccolò Tribolo, Giovan Battista Gelli e Agnolo Bronzino. Proprio quest'ultimo aveva realizzato alcuni ritratti «letterari» molto simili al ritratto di Vasari:⁸⁶ uno fra tutti il *Ritratto di Laura Battiferri*,⁸⁷ rappresentata di profilo e con il naso aquilino molto simile a Dante e con un'antologia del *Canzoniere* di Petrarca in mano,⁸⁸ come a testimoniare il connubio tra i due grandi poeti toscani e a sancire una netta presa di posizione rispetto alla superiorità data a Petrarca da parte di Bembo e dei petrarchisti. Ma non solo, Laura è anche rappresentata come lettrice: due dita della mano sinistra indicano infatti due sonetti di Petrarca, il LXIV e il CCXL (di solito non in diretta successione l'uno dopo l'altro, dato che fa pensare che Laura in questo caso abbia in mano un'antologia):

Di questi rapporti umani e culturali, e poi dell'inserimento del Bronzino nel mondo dell'Accademia Fiorentina, reca testimonianza anche la sua opera pittorica, a cominciare dai ritratti [...] di Luca Martini, cui il Varchi nel 1549 dedicò l'edizione a stampa della sua *Lezzione* sul primato delle arti, di Ugolino Martelli (con in mano un libro del Bembo), [...] di Lucrezia e

⁸⁵ Su quest'opera del Bronzino si rimanda a Robert GASTON, *Iconography and Portraiture in Bronzino's «Christ in Limbo»*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 27/1, 1983; e a al saggio di Francesco VITALI, *Giambullari, Gelli e la Discesa di Cristo al Limbo di Bronzino: un'ipotesi interpretativa*, in «Archivio Storico Italiano», 171 (2013), pp. 725–750. Inoltre su Bronzino e Firenze si veda Robin O'BRYAN, *Portrait of a Renaissance Dwarf: Bronzino, Morgante, and the Accademia Fiorentina*, in «The Art Bulletin», Vol. 100, No. 3 (September 2018), pp. 80–105, da leggere anche su <https://www.jstor.org/stable/44972963> (sito consultato in data 10.10.2020).

⁸⁶ Si rimanda qui al capitolo precedente per i riferimenti bibliografici sull'opera.

⁸⁷ Sul ritratto, cfr. la scheda di Janet COX-REARICK in Marco CHIARINI, Alan Phipps DARR, Cristina GIANNINI (a cura di), *L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze, 1537–1631*, Milano, Skira, 2002, pp. 157–158. Che il profilo di Laura ricordasse quello di Dante è stato detto *in primis* da Luciano BELLOSI, *Il ritratto fiorentino del Cinquecento*, in Claudia BELTRAMO CEPPI, Nicoletta CONFORTO (a cura di), *Il primato del disegno, Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, Milano, Electa, 1980, p. 45.

⁸⁸ I due sonetti sono il LXIV e il CCXL. Qui la critica si è interrogata soprattutto sul significato dei sonetti sul ritratto. Fra i principali temi trattati ci sono il rapporto fra pittura e letteratura e in generale il rapporto fra le arti, che all'epoca agitava il mondo culturale non solo fiorentino: cfr. Marco COLLARETA, *La pittura e le sue sorelle. Il Bronzino di fronte al sistema delle arti*, in Carlo FALCIANI, Antonio NATALI (a cura di), *Bronzino pittore e poeta alla corte dei Medici*, Firenze, Mandragora, 2010, pp. 195–201.

Bartolomeo Panciatichi. [...] E poi ancora del Ricco del Giambullari negli affreschi con le Storie di Mosè della cappella di Eleonora de Toledo, del Gelli in uno degli arazzi con le storie di Giuseppe per il Salone dei Duecento e nel Cristo al Limbo del 1552 per la cappella Zanchini in Santa Croce, insieme con il Giambullari, il Varchi, [...] il Bacchiacca, Sandrino Allori e lo stesso Pontormo, quest'ultimo effigiato dal Bronzino all'inizio degli anni quaranta anche nella pala con la *Deposizione* nella cappella della duchessa in Palazzo Vecchio, tra se stesso nei panni di Nicodemo e il Bandinelli in quelli di Giuseppe d'Arimatea.⁸⁹

Questi interventi visivi sono una chiave molto importante per capire, almeno in parte, i rapporti tra i letterati e gli artisti del tempo e per scavare ancora più a fondo nelle discussioni di metà Cinquecento.

Una breve occhiata alla biografia di Bronzino ci fa entrare nel nucleo della questione: allievo di Jacopo Pontormo, artista legato alla corte medicea, Bronzino si afferma ben presto apprezzato ritrattista ed è nominato intorno al 1540 pittore ufficiale della famiglia dei Medici e membro attivo dell'Accademia Fiorentina.⁹⁰ Nel '39 vengono commissionati i lavori di abbellimento di Palazzo Vecchio e Bronzino viene incaricato di dipingere la cappella privata di Eleonora da Toledo, finita tra il '40 e il '45.⁹¹ Nei successivi anni prepara ben 16 cartoni dei 20 arazzi creati per il ciclo delle Storie di Giuseppe ideato per Palazzo Vecchio,⁹² in cui tra l'altro sono raffigurati anche Gelli e Giambullari. Nel 1541 entra a far parte dell'Accademia Fiorentina, stesso anno in cui realizzò il *Passaggio del Mar Rosso*. Dopo un periodo trascorso a Roma, nel 1563 viene nominato riformatore dell'Accademia delle Arti del Disegno, l'accademia fondata per l'appunto proprio con lo stesso Giorgio Vasari e Bartolomeo Ammanati, e in seguito reintegrato nell'Accademia Fiorentina. Nel 1547 venne sancita l'espulsione degli artisti da tale istituzione.⁹³ È proprio negli anni di fermento religioso e di attività culturale che si posiziona l'olio su tavola che qui andremo ad analizzare.⁹⁴

Bronzino esegue la *Discesa di Cristo al Limbo* su commissione di Giovanni Zanchini per la cappella di famiglia, come ricorda Giorgio Vasari nelle *Vite*, «dirimpetto alla cappella de' Dini, in Santa Croce di Firenze, cioè nella facciata di-

89 FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo*, op. cit., pp. 207–208.

90 FIRPO, *Il Bronzino e i Medici*, in FALCIANI-NATALI, *Bronzino pittore e poeta*, op. cit., pp. 91–92.

91 A riguardo, si vedano Janet COX-REARICK, *Bronzino's Chapel of Eleonora in The Palazzo Vecchio*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1993, p. 446 e Antonio NATALI, *I duchi e l'eucarestia. La cappella d'Eleonora di Toledo*, in *Bronzino pittore e poeta*, op. cit., pp. 101–113.

92 Cfr. Louis GODART (a cura di), *Giuseppe negli arazzi di Pontormo e Bronzino. Viaggio tra i tesori del Quirinale*, Roma, Segretariato Generale della Presidenza della Repubblica, 2010, p. 320.

93 Cfr. PLAISANCE, *Une première affirmation*, op. cit., p. 88.

94 Cfr. Liala MORINI, *Bronzino. Discesa di Cristo al Limbo*, in FALCIANI-NATALI, *Bronzino pittore e poeta*, op. cit., p. 304.

nanzi, entrando in Chiesa per la porta del mezzo a man manco».⁹⁵ La tavola, realizzata probabilmente intorno all'anno 1552, rappresenta il passaggio di Gesù nel limbo per salvare le anime dei non battezzati, in cui al centro della scena è raffigurata proprio la figura illuminata di Cristo alle cui spalle si intravedono le anime già liberate.⁹⁶ In alto volano diavoli mostruosi, mentre nella parte bassa della pala sono raffigurati donne, uomini e bambini; da notare come quest'ultimi sembrano costituire un gruppo separato rispetto a tutto il resto del dipinto. Tra le donne colpisce la figura di una in particolare, ritratta nell'atto di aiutare un uomo a salire, porgendo il braccio mentre cerca di tirarlo su.⁹⁷

Ciò che in questa meravigliosa scena richiama l'attenzione e ci consente di aggiungere un ennesimo tassello nell'interpretazione dei rapporti tra letterati e artisti all'interno dell'Accademia Fiorentina è la rappresentazione di alcuni fiorentini dell'epoca nei ruoli di personaggi delle Sacre Scritture. Nello specifico, come tra l'altro ricorda anche Vasari nelle sue *Vite*, i primi personaggi a spiccare sono quelli posizionati subito vicino a Gesù, Jacopo Pontormo, a seguire Giovanbattista Gelli in quanto Abramo e il pittore Angelo Bachiacca nei panni di Isaia.⁹⁸

95 Giorgio VASARI, *Degl'Accademici del disegno, pittori, scultori, et architetti, e dell'opere loro, e prima del Bronzino*, in ID., *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori*, vol. III, in Firenze, appresso i Giunti, 1568, p. 865.

96 Sulla pala del Bronzino e la sua interpretazione si rimanda all'ottimo saggio di Robert GASTON, *Iconography and Portraiture in Bronzino's «Christ in Limbo»*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 27/1, 1983, pp. 41–72. Sull'affermazione di Vasari, Gaston scrive: «Vasari unwittingly contributed to our neglect of the iconography of the Limbo by devoting so much of his account to the portraiture, which is undeniably the most fascinating aspect of the picture, but still only one dimension of it. Raffaello Borghini's speakers in *Il Riposo* kept the reader's attention on the portraits, while adding some new stylistic observations on the work as a whole, but also began a long tradition of moral criticism of the Limbo that tended to obscure significant iconographic features rather than bring them into relief», Robert GASTON, *Iconography and Portraiture*, op. cit., p. 41.

97 Nella pala sono raffigurate diverse donne, due delle quali riconosciute da VASARI, *Degl'Accademici del disegno, pittori, scultori, et architetti*, op. cit., p. 865: «ed huomini [...] vi sono ritratti molto naturali, fra quali è Iacopo Puntormo, Giovanbatista Gello, assai famoso Accademico Fiorentino, ed il Bachiacca dipintore [...]. E fra le donne vi ritrasse due nobili, e veramente bellissime giovani Fiorentine, degne per la incredibile bellezza, et honesta loro, d'eterna lode, e di memoria; madonna Gostanza da Somaia, moglie di Giovan Battista Doni, che ancor vive, e madonna Camilla Tedaldi, del Corno, hoggi passata a miglior vita».

98 A riguardo si vedano Carlo FALCIANI, *Della pittura sacra, ma anche di «fianchi, stomachi ec.»* e Liala MORINI, *Discesa di Cristo al Limbo*, in FALCIANI-NATALI, *Bronzino pittore e poeta*, op. cit., pp. 185–288 e pp. 304–305. Il ritratto di Gelli compare anche in un'altra opera di Bronzino, nell'arazzo del ciclo disegnato dall'artista come fa notare Silvia Vantaggiato, in S. VANTAGGIATO, *Ragioni figurative in difesa di Dante. Le lezioni sull'Inferno di Giovan Battista Gelli*, in «Storia della critica d'arte, annuario della S.I.S.C.A.», Milano, Scalpedi editore, Milano, 2019, pp. 125–145. Si

Altri fiorentini identificati e sostenitori filo-medicei sono Alessandro Allori, allievo di Bronzino ritratto nei panni di Isacco, il committente dell'opera, Giovanni Zanchini nelle vesti di Noè, Bronzino stesso raffigurato come David, Giambullari nelle vesti di Mosè e in fine Benedetto Varchi con le sembianze del buon ladrone con la croce in spalla.



Tavola 3: Agnolo Bronzino, «Discesa di Cristo al Limbo», 1552, olio su tavola, Firenze, Museo dell'Opera della Basilica di Santa Croce.⁹⁹

rimanda qui anche a Lucia MEONI, *Le storie di Giuseppe. Il capolavoro dell'arazzeria fiorentina*, in L. GODART, *Viaggio tra i tesori del Quirinale*, op. cit., pp. 251–265.

⁹⁹ L'immagine è tratta dal seguente sito internet, consultato in data 10.10.2020: <https://www.analisi dellopera.it/discesa-di-cristo-al-limbo-bronzino/>. Per l'utilizzazione delle fotografie (Tavole 3, 4 e 5)

La tavola è stata oggetto di diverse interpretazioni. Se per alcuni la *Discesa di Cristo al Limbo* è in sostanza la traduzione visiva delle opere letterarie *Cipolla* e *Piato* del pittore stesso,¹⁰⁰ per altri invece sembra essere la risposta alla prima edizione delle *Vite* del Vasari, ovvero alla prospettiva critico-storiografica incentrata sulla pittura di Michelangelo.¹⁰¹ In questo movimento circolare, Bronzino trova sia il modo di raffigurare temi fedeli alla trattatistica e alle Scritture Sacre, sia di mettere in risalto certi meccanismi, sistemi e modelli vicini all'Accademia Fiorentina.¹⁰² In questo modo nella *Discesa di Cristo al Limbo* i registri espressivi

si ringrazia la Direzione Centrale degli Affari dei Culti e per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno. 

100 Il richiamo ad un passo del *Piato* è suggerito dal tema della salvezza delle anime attraverso la donna coperta di veli, interpretazione che va in direzione opposta rispetto alla lettura di alcune precedenti rappresentazioni, come quelle di Dürer e Beccafumi. Inoltre i riferimenti che Bronzino fa nel *Piato* ai suoi amici gentili e ai suoi nemici vili, alludendo probabilmente agli artisti e letterati dell'Accademia Fiorentina, trovano qui una rappresentazione visiva, con gli amici grati attaccati da figure demoniache.

101 Vasari descrive gli affreschi di Michelangelo nell'edizione Torrentiniana come segue: «[...] basta che si vede che l'intenzione di questo uomo singolare non ha voluto entrare in dipingere altro che la perfetta e proporzionatissima composizione del corpo umano et in diversissime attitudini; non solo questo, ma insieme gli affetti delle passioni e contentezze dell'animo, bastandogli soddisfare in quella parte – nel che è stato superiore a tutti i suoi artefici – e mostrare la via della gran maniera e degli ignudi, e quanto e' sappi nelle difficoltà del disegno; e finalmente ha aperto la via alla facilità di questa arte nel principale suo intento, che è il corpo umano, et attendendo a questo fin solo, ha lassato da parte la vaghezza de' colori, i capricci e le nuove fantasie di certe minuzie e delicatezze, che da molti altri pittori non sono interamente, e forse non senza qualche ragione, state neglette. Onde qualcuno, non tanto fondato nel disegno, ha cerco con la varietà di tinte et ombre di colori, e con bizzarre, varie e nuove invenzioni, et insomma con questa altra via, farsi luogo fra i primi maestri. Ma Michelagnolo, stando salvo sempre nella profondità dell'arte, ha mostro a quegli che sanno assai come dovevano arrivare al perfetto». Giorgio VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, 1550 e 1568*, a cura di R. BETTARINI, op. cit., p. 1065.

102 Di particolare interesse è l'influenza che esercitarono le idee valdesiane sugli artisti e letterati fiorentini, da Gelli a Pontormo, da Varchi fino a Michelangelo e Vittoria Colonna. A riguardo, si veda l'ottimo lavoro di Massimo FIRPO, *Juan de Valdés e la Riforma nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 2016. Che i membri dell'Accademia coltivassero idee vicine alle posizioni eretiche – si pensi alle tesi «evangeliche» e «savonaroliane» di Gelli nei *Capricci del Bottai* – è noto e viene ribadito da Bronzino con le sue invettive contro la Chiesa. Per approfondire tali aspetti, si veda il saggio di Carla CHIUMMO, «*Sì grande Apelle, e non minore Apollo: il nonsense del Bronzino manierista*», in Giuseppe ANTONELLI, Carla CHIUMMO (a cura di), «*Nominativi fritti e mappamondi*». *Il nonsense nella letteratura italiana*, Atti del Convegno di Cassino, 9–10 ottobre 2007, Roma, Salerno Editrice, 2009, pp. 93–124. Inoltre si vedano anche Domenico MORENI, *Sonetti di Angiolo Allori detto il Bronzino e altre rime inedite di più insigni poeti*, Firenze, Stamperia Magheri, 1823; Elizabeth PILLIOD, *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*, New Haven, Yale University Press, 2001; Carla CHIUMMO, *Bronzino e l'Accademia Fiorentina*, in Jane E. EVERSON,

alto e basso si intersecano tra loro dando vita ad una realizzazione con più elementi da codificare e capace tutt'oggi di rendere l'interpretazione complessa e ricca di sfaccettature, dall'impiego di certi personaggi piuttosto che altri fino ai richiami delle opere letterarie di Bronzino stesso.



Tavola 4: Particolare di: Agnolo Bronzino, «Discesa di Cristo al Limbo», 1552, olio su tavola, Firenze, Museo dell'Opera della Basilica di Santa Croce.¹⁰³

Denis V. REIDY, Lisa SAMPSON (a cura di), *The Italian Academies 1525–1700. Networks of Culture, Innovation and Dissent*, Cambridge, Legenda, 2016 (= Italian Perspectives, 31), pp. 260–273; Antonio GEREMICCA, *Agnolo Bronzino. «La dotta penna al pennel dotto pari»*, Roma, UniversItalia, 2013. Su Bronzino e Luca Martini e il rapporto con le arti Jonathan K. NELSON, *op. cit.*, pp. 282–303; Franco ANGIOLINI, s.v. «Martini, Luca», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXI, Roma, Treccani, 2008, pp. 234–238; Carlo FALCIANI, Antonio NATALI (a cura di), *Bronzino pittore e poeta alla corte dei Medici*, Firenze, Mandragora, 2010; Salvatore LO RE, *Politica e cultura nella Firenze cosimiana. Studi su Benedetto Varchi*, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2008, pp. 257–294. Inoltre sui modelli nella cultura artistica rinascimentale, si veda Antonio CORSARO, Harald HENDRIX, Paolo PROCACCIOLI (a cura di), *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra riforma e controriforma*, Roma, Vecchiarelli, 2007.

103 Dettaglio della parte superiore della tavola, dove sono raffigurati i diavoli mostruosi. Particolare preso dal sito ufficiale del Museo dell'Opera della Basilica di Santa Croce, consultato in data 10.10.2020: http://www.santacroceopera.it/it/ArchitetturaEArte_DettagliDAutore.aspx

In questa sede vogliamo cercare di fare chiarezza sia sulla rappresentazione stessa che sui rapporti e le dinamiche tra letterati e artisti del Cinquecento fiorentino. Inusuale al tempo e sicuramente di grande interesse risulta la scelta di integrare alla scena personaggi coevi quali Varchi, Giambullari e Gelli. Soprattutto l'inclusione nella pala di Pierfrancesco Giambullari e Giovan Battista Gelli fa pensare ad un significato ben preciso e stabilisce alcuni parametri su cui vale la pena soffermarsi. I due letterati ricoprono, infatti, un ruolo fondamentale nella produzione artistica di Bronzino legata alla committenza medicea: interagiscono direttamente con l'artista, per esempio, quando elaborano l'iconografia della Cappella di Eleonora da Toledo, in cui tra l'altro si trovano gli stessi ritratti dei due letterati.¹⁰⁴

È qui importante non perdere di vista il ruolo giocato in quegli anni dall'Accademia Fiorentina, i cui membri (tra gli altri, Carlo Lenzoni, Cosimo Bartoli, Pier Francesco Giambullari e Giovan Battista Gelli) a fine anni Quaranta erano coinvolti nella revisione e nella stampa della prima edizione delle *Vite* di Vasari. Questi letterati formavano insieme un gruppo a cui il duca Cosimo I aveva affidato i programmi iconografici delle arti e che, secondo una ricerca attenta nei registri dell'Accademia da parte di Michel Plaisance,¹⁰⁵ aveva ricoperto tutti i ruoli più importanti all'interno dell'istituzione. Essi agivano in maniera omogenea nelle questioni linguistiche e storiche, in virtù di una strategia politico-culturale filo-medicea e in linea con il duca.¹⁰⁶ Negli arazzi che rappresentano le storie di Giuseppe in Egitto, realizzati negli anni 1545–1546, troviamo l'alternanza di personaggi biblici e delle figure di Cosimo e della sua corte, ovvero appunto dei membri dell'Accademia. È così anche nella *Discesa di Cristo al Limbo*, in cui Bronzino a livello figurativo allude alle tesi linguistiche di Giambullari e Gelli raffigurandoli nelle vesti di Mosè e Abramo. I due letterati infatti erano noti per essere sostenitori delle idee aramaiche, espresse rispettivamente nel *Trattatello sull'origine di Firenze* del 1544 da Giovan Battista Gelli e nel *Gello* del 1546 da Giambullari. In quest'opera, per esempio, Giambullari impregna la Genesi di si-

104 Sotto questo punto di vista, pare opportuna la proposta di Cox-Rearick per i due affreschi *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia* e *Raccolta della Manna* di Bronzino. L'analogia Mosè-Cosimo che guida il suo popolo e riporta serenità e splendore così come alcuni particolari (lo stemma che indica la battaglia di Montemurlo del '37 così come il rinvio alla nascita di Francesco de' Medici) sarebbero parte di un sistema iconologico su più livelli, ideato da Giambullari e Gelli. Cfr. COX-REARICK, *Bronzino's Chapel*, op. cit., pp. 55 ss.

105 Michel Plaisance ci fornisce tutti i dati riguardo all'Accademia Fiorentina di quegli anni in PLAISANCE, *Une première affirmation*, op. cit.

106 Ciò avviene molto precocemente, a partire dall'apparato scenografico per il matrimonio di Cosimo e Eleonora di Toledo nel 1539. In merito, si veda COX-REARICK, *Bronzino's Chapel*, op. cit., pp. 287–293.



Tavola 5: Particolare di: Agnolo Bronzino, «Discesa di Cristo al Limbo», 1552, olio su tavola, Firenze, Museo dell'Opera della Basilica di Santa Croce.

gnificato aramaico, giustificando il suo nascere come uno scritto di Mosè e lo fa a supporto della politica medicea.¹⁰⁷

Infine vi è un'ultima ipotesi, come mostra in maniera chiara Francesco Vitali:¹⁰⁸

circa la posizione e le modalità con cui i due accademici vengono ritratti da Bronzino [...] e che consiste nella possibilità che Gelli e Giambullari siano stati gli effettivi suggeritori del tema della *Discesa di Cristo al Limbo*, in virtù della loro riflessione sulla materia dantesca ed in particolare sul Canto IV dell'*Inferno*. In primo luogo, l'opera di Bronzino ha [...] un essenziale riferimento letterario in questo canto del poema di Dante, del quale i due letterati condividono lo studio approfondito, e che diviene una delle fondamentali coordinate della politica culturale promossa da Cosimo attraverso l'Accademia fiorentina. In secondo luogo, se a metà degli anni Quaranta la sintonia linguistica in materia aramaica tra i due accademici si incrina, viceversa salda e costante rimane la convergenza tra loro esistente in materia dantesca.

Giovan Battista Gelli nelle sue lezioni dantesche incentra la sua attività di primo commentatore ufficiale sui fini ultimi della *Commedia* e lo fa riconoscendo nel cammino oltremondano di Dante la rappresentazione di un percorso di purificazione e formazione dell'individuo:

gli è dimostro dipoi [...] nella terza cantica, con il lume di Beatrice e della sacra teologia, la felicità e la letizia immortale ed eterna, la quale ha preparato Dio per la liberalità e bontà sua agli eletti; descrivendo con dottrina maravigliosa il luogo de' beati, e lo stesso divinissimo Paradiso, e finalmente esso Dio ottimo e grandissimo, e il suo Figliuolo umanato [...].¹⁰⁹

Per Gelli l'uomo può raggiungere la salvezza riconoscendo i propri peccati e questo può avvenire sì per diretto lume divino ma anche, come mostra Dante nella *Commedia*, attraverso altri elementi per volere di Dio:

[...] egli non entra nello Inferno, cioè in essa cognizione del peccato, solo con il suo lume naturale. Ma con la guida mandatagli da Beatrice, posta (come è noto a ciascuno) in questa sua opera per la Divina Teologia. E perché la cognizion ch'ella ne da non si può avere ancor perfettamente con le forze nostre sole; né si può ancora oltre a di questo, dipoi che l'uomo l'ha avuta, uscir dallo inferno del peccato senza lo aiuto di Dio [...] egli mostra come ei fu la

¹⁰⁷ L'allusione di Bronzino a Giambullari e Gelli è da intendersi sotto il profilo linguistico e in chiave polemico-burlesca.

¹⁰⁸ VITALI, *Giambullari*, op. cit., pp. 727–728.

¹⁰⁹ Giovan Battista GELLI, *Lettione prima*, in Id., *Lettura sopra lo Inferno di Dante fatta all'Accademia fiorentina nel consolato di M. Guido d'Agnolo Borghini*, impresse in Firenze, appresso Bartolomeo S. Martelli, 1554, p. 52.

divina grazia, quella che mosse Beatrice a mandargli aiuto, subito ch'egli, riconoscendosi smarrito nella oscura selva della sapienza umana [...].¹¹⁰

Ad ogni modo la prospettiva dantesca di Giambullari e Gelli appare in linea con la raffigurazione compiuta da Bronzino nel *Cristo al Limbo* e ci aiuta a capire in modo più concreto il motivo religioso della rappresentazione del pittore. Ancora una volta risulta efficace l'analisi di Francesco Vitali:

In primo luogo, la centralità di Cristo e dell'intervento divino, rilevato nei contributi dei due letterati fiorentini, sembra trovare corrispondenza nella posizione di fulcro in cui Bronzino ritrae il Redentore. Gesù occupa il centro dell'opera sia per collocazione spaziale sia sotto il profilo dell'effetto centripeto che le altre figure del dipinto concorrono collettivamente a produrre, in una continua tensione verso di lui. Anche chi non guarda Cristo infatti lo indica attraverso la sua mimica corporale allo spettatore, contribuendo a far diventare quest'ultimo parte attiva e prolungamento del dipinto con la conseguente amplificazione della spiccata tendenza cristocentrica dell'insieme.¹¹¹

E proprio il collegamento, dal punto di vista della rappresentazione iconografica del Bronzino e di quella esegetica di Gelli e Giambullari, viene qui resa esplicita con la realizzazione dei due letterati della *Discesa di Cristo al Limbo*. Con questa raffigurazione il piano pittorico e quello letterario si intersecano dando varietà interpretativa sotto il profilo religioso e allo stesso tempo dando testimonianza delle discussioni che in quegli anni accendevano l'Accademia Fiorentina.

¹¹⁰ Giovan Battista GELLI, *Oratione*, in ID., *Lettura seconda sopra lo Inferno fatta all'Accademia fiorentina nel consolato di Agnolo Borghini*, Firenze, Torrentino, 1555, p. 12.

¹¹¹ VITALI, *Giambullari*, op. cit., p. 749.

4 La produzione letteraria di Gelli nel dibattito del Cinquecento

Io ò brevemente raccolto la vita et alcune de le opere della maggior parte di queglii che si son in queste arti exercitati, i più de quali et migliori come vedrete sono stati fiorentini, sì che e' non è maraviglia se oggi in Firenze si ritrovono più cose belle in ciascheduna di queste arti che in qual si voglia altra città del mondo.¹¹²

4.1 La tradizione della trattatistica d'arte

A conferma del crescente prestigio dell'artista e del suo nuovo *status* sociale, vale la pena ricordare la famosa frase contenuta nella lettera di Albrecht Dürer all'amico Willibald Pirckheimer, scritta dall'artista durante il suo soggiorno a Venezia nell'ottobre del 1506: «Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer» («Qui sono un signore, in patria un parassita»).¹¹³ Il cambiamento della percezione di posizione e il ruolo dell'artista ridisegnano il concetto stesso di *dignitas hominis* arricchendolo di nuovi significati, come si evince sin dal noto trattato di metà Quattrocento dedicato a questo tema dall'umanista fiorentino Giannozzo Manetti.¹¹⁴ Nel Trecento troviamo già alcune opere che valorizzano il ruolo culturale dell'arte, tra le quali spicca senz'altro il *De origine civitatis Florentiae* di Filippo Villani del 1381–1382, in cui si ridefiniscono i ruoli delle arti. Segue poi il *Libro dell'arte* in cui Cennino Cennini rivendica i diritti dei pittori a occupare una posizione preminente nella gerarchia delle arti, e questo testo è stato correttamente riconosciuto come un simbolico «spartiacque fra due epoche». ¹¹⁵ Nel Quattrocento andrà ricordata la posizione di Lorenzo Ghiberti, che vantava di

112 GELLI, *Venti vite*, op. cit., p. 12.

113 Albrecht DÜRER, *Das Gesante graphische Werk*, 1 vol., München, Rogner & Bernard, 1971, p. 458.

114 Cfr. Giannozzo MANETTI, *De dignitate et excellentia hominis*, a cura di E. R. LEONARD, Padova, Antenore, 1975, pp. 59–60, brano corrispondente a II, 38–40, dove si leggono gli elogi di Brunelleschi, Giotto e Ghiberti a dimostrazione delle potenzialità della natura. Si vedano inoltre anche Martin SCHMEISSER, «Wie ein sterblicher Gott...» *Giannozzo Manettis Konzeption der Würde des Menschen und ihre Rezeption im Zeitalter der Renaissance*, München, Wihelm Fink Verlag, 2006 (= *Humanistische Bibliothek*, 58); Simone FERRARI, *Voci del Rinascimento. Attraverso gli scritti di artisti e teorici dell'epoca*, Milano, Bruno Mondadori, 2008, p. 153.

115 *Ibid.*

essere un esperto del mestiere e di parlare con coscienza di causa rispetto ai suoi precessori:¹¹⁶

[...] finalmente, un artista vero e proprio non ha più bisogno di discorsi retorici, dell'immancabile e nobilitante confronto con la poesia e con la letteratura (specchio frequente di un malcelato complesso di inferiorità); il tema del paragone viene quindi ricondotto all'interno di una prospettiva storica e disciplinare, con l'intento di creare una precisa genealogia, duttile ma non improntata eccessivamente all'idea di progresso. In questo modo, Ghiberti stabilisce un nuovo modello di periodizzazione che comprende gli immancabili antichi, Giotto e ovviamente sé stesso. Grazie alle proprie competenze artistiche e allo spirito critico, ibero da sovrapposizioni letterarie ed esigenze efrastiche, costruisce pertanto un nuovo modello di storia, lontana da aneddoti e leggende, incentrata su maestri, opere e concetti non astratti ma direttamente calati all'interno della produzione artistica [...]. Un nuovo orizzonte all'interno del quale, nell'ottica del paragone tutto quattrocentesco fra pittura e scultura, le due arti risultano davvero sorelle e persino gemelle: non pratiche distinte ma quasi una sola, sotto l'immancabile egida del disegno.¹¹⁷

La circolazione di manoscritti, gli scambi diretti tra le persone, i commerci, le committenze favorirono nel Rinascimento una rete in cui si era diffuso, secondo Motolese «il gusto *all'antica*»¹¹⁸ e i termini correlati ad esso. Per il critico la condivisione

del gusto antiquario che caratterizza questo periodo sarà uno degli elementi di maggiore importanza nella percezione dell'Italia da parte degli stranieri. Anche l'architettura ne viene fortemente influenzata. Dall'Italia si irradia, a partire dai primi decenni del Cinquecento, un modo nuovo di organizzare e armonizzare lo spazio fisico che ha nell'antico la sua fonte di ispirazione primaria. Le edizioni italiane del *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti e del *De architectura* di Vitruvio (nell'originale latino e nella traduzione italiana di Cesariano) offriranno la prima risposta teorica a una domanda di gusto, di emulazione, di apprendimento sempre più viva in Europa. Saranno questi i modelli della prima trattatistica in lingua spagnola (e francese), con forti ricadute anche dal punto di vista linguistico.¹¹⁹

Come prosegue Motolese, questi modelli entrano in circolo negli anni Venti del Cinquecento, anni in cui gli artisti italiani sono i più richiesti e vengono chiamati

¹¹⁶ Sul tema del paragone per il Quattrocento, si vedano Eugenio GARIN (a cura di), *La disputa delle arti nel Quattrocento*, Firenze, Vallecchi, 1947; Michael BAXANDALL, *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350–1450*, Oxford, Clarendon Press, 1971; Christiane J. HESSLER, *Zum Paragone: Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, Berlin, Akademie Verlag, 2014. Cfr. anche FERRARI, *Voci del Rinascimento*, op. cit., pp. 154–155.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Cfr. MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti*, op. cit., p. 11.

¹¹⁹ Ivi, pp. 12–13.

in Europa a collaborare a decorazioni e progettazioni dei più importanti palazzi del tempo. In questo periodo l'intera cultura italiana ricopre una posizione importante in Europa, sia nella letteratura che nella trattatistica politica e nella codificazione della vita di corte.¹²⁰

Questi aspetti specifici all'interno della complessità del fenomeno del Rinascimento italiano sono fondamentali per capire quanto nel Cinquecento sia vivo a livello europeo il fermento intorno alle opere d'arte e anche ai linguaggi specifici delle discipline artistiche. La riflessione investe dunque anche problemi come il rapporto tra forme letterarie e arti meccaniche, chi avesse diritto a scriverne, e in quale modo. A tale riflessione generale partecipa anche Gelli, con la sua presenza attiva all'interno del dibattito sulla lingua di quegli anni, la sua chiara visione politica e sociale della città di Firenze, la sua difesa a spada tratta di Dante – in un secolo in cui tutt'altro che comune e diffuso era schierarsi apertamente e unilateralmente per Dante – ed infine la sua partecipazione allo sviluppo della critica d'arte.

Nel Cinquecento interessanti risultano le idee espresse da Jacopo de' Barbari nella lettera *De la ecelentia de pictura* indirizzata a Federico di Sassonia in cui l'autore veneziano darà il suo contributo al dibattito sulle arti, affermando che la pittura sia la «octava arte liberale».¹²¹ Dobbiamo poi senz'altro ricordare le riflessioni di Baldassar Castiglione nel *Cortigiano* nel 1528 e di Paolo Pino nel *Dialogo di pittura* uscito nel 1548.

Lo snodo fondamentale di tale dibattito culturale del XVI secolo fu la lettera che Benedetto Varchi invia nel 1547 agli artisti suoi contemporanei per sondare quale arte, tra la scultura e la pittura, fosse la più nobile.¹²² Il fermento intorno a questa richiesta fu grande; la lettera e le risposte ad essa segnano e ridisegnano il ruolo degli artisti all'interno della cultura italiana. Le risposte arrivarono da più artisti, tra i quali Vasari, Bronzino, Benvenuto Cellini e Michelangelo.¹²³ L'inchiesta

120 Cfr. *ivi*, p. 14.

121 BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, *op. cit.*, I, p. 70.

122 Benedetto Varchi, diventato da poco commentatore ufficiale dell'Accademia Fiorentina, propone nel 1547 due lezioni su tale tema partendo da alcuni sonetti di Michelangelo; cfr. Benedetto VARCHI, *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti*, Firenze, Torrentino, 1549, anche in Paola BAROCCHI (a cura di), *Pittura e scultura nel Cinquecento*, Livorno, Sillabe, 1998, pp. 7–59. Cfr. Uberto MOTTA, *Parole e immagini nel mondo di Michelangelo*, in Gianluca GENOVESE, Andrea TORRE (a cura di), *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, Roma, Carocci, 2019, pp. 235–260, qui p. 257: «A essa, nella stampa torrentiniana, seguivano lettere con i pronunciamenti di alcuni artisti, consultati dal medesimo Varchi sulla questione: tre pittori (Vasari, Bronzino e Pontormo) e cinque scultori (Giovanni Battista Tasso, Francesco Sangallo, Niccolò 5, Benvenuto Cellini e Michelangelo)».

123 I testi delle lettere si possono leggere in BAROCCHI, *Pittura e scultura nel Cinquecento*, *op. cit.*, pp. 61–84.

pubblica, di grande forza innovativa, sancirà in maniera definitiva l'ingresso di scultura e pittura nei dibattiti intellettuali di metà Cinquecento.

Nella lezione intitolata *In che siano simili et in che differenti i poeti et i pittori*, si legge che:

il poeta l'imita [la natura] colle parole et i pittori co' colori, e, quello che è più, i poeti imitano il di dentro principalmente, cioè i concetti e le passioni dell'animo, se bene molte volte descrivono ancora e quasi dipingono colle parole i corpi e tutte le fattezze di tutte le cose, così animate come inanimate; et i pittori imitano principalmente il di fuori, cioè i corpi e le fattezze di tutte le cose. [...] il perché pare che sia tanta differenza fra la poesia e la pittura, quanto è fra l'anima e 'l corpo. Bene è vero che, come i poeti descrivono ancora il di fuori, così i pittori mostrano quanto più possono il di dentro, cioè gli affetti.¹²⁴

Sia l'oggetto del dibattito che lo stesso ruolo ricoperto in esso dai maggiori artisti mostrano come questa sia stata una tappa importante per la riflessione sull'arte nel Cinquecento e sul confronto tra le varie arti, e come abbia segnato una maturazione della riflessione teorica grazie all'influenza della condivisione comune di idee, del dialogo e del modo di esprimere le proprie opinioni. L'intero carteggio viene pubblicato come appendice a due lezioni di Varchi tenute presso l'Accademia Fiorentina, una incentrata su un sonetto di Michelangelo, *Non ha l'ottimo artista alcun concetto*, l'altra sul «paragone» tra le arti.¹²⁵ Questa pubblicazione rappresenta una novità: mai prima le riflessioni degli artisti italiani sul prestigio delle diverse arti erano state stampate. In questo caso, inoltre, si è ricorso alla lingua volgare per favorire la ricezione del testo presso un pubblico vasto. Un cambiamento che avrà un'importanza decisiva anche per la diffusione del vocabolario artistico fuori dall'Italia: gli scritti teorici italiani sulle arti diventano presto la base delle riflessioni in questo campo su scala europea e costituiscono il mezzo principale della diffusione dell'italiano all'estero come lingua per l'arte. Proprio da qui nasce il vivace dibattito intorno al ruolo delle arti, agli scritti sull'arte e agli artisti: da una parte si riconosce ai pittori l'autorità assoluta di scrivere del proprio mestiere, dall'altra si trovano però sempre più frequenti opere di letterati che descrivono le tecniche e le usanze degli artisti.

Nel Cinquecento uno dei primi esponenti di critica d'arte in questo senso è Pietro Aretino con le idee esposte nei sei libri delle *Lettere*, in cui da non artista scrive giudizi e dà informazioni sulle opere non solo pittoriche ma anche scultoree e architettoniche. Aretino sarà uno dei primi esponenti della «professione del

¹²⁴ Paola BAROCCHI (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento: fra manierismo e Controriforma*, vol. I, Bari, Laterza, 1960, p. 55.

¹²⁵ Cfr. MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti*, op. cit., p. 111.

critico d'arte»,¹²⁶ una figura che attraverso la propria posizione di intellettuale diffonde sapere sulle opere d'arte e dà giudizi sugli artisti e le opere d'arte, lanciando alcuni di essi, come sarà il caso di Tintoretto.¹²⁷

Va detto che questo processo non fu automatico, nel senso che i letterati non godevano di tanta credibilità come gli artisti, vere e proprie *auctoritates* in merito alle questioni artistiche, come dimostra, ad esempio, la discussione intorno alla collocazione del *David* di Michelangelo nel 1501. La commissione che doveva decidere il suo posizionamento era infatti, quasi per intero, composta da soli artisti ed era riconosciuto loro il diritto di formulare un giudizio, non solo in questo caso, ma anche su altre opere antiche e moderne,¹²⁸ di discutere e proporre valutazioni, di distinguere le diverse forme artistiche, non soltanto i diversi rami (tecnici e formali) dell'arte, ma le distinzioni fra le diverse maniere, oppure di dover riconoscere una copia da un originale e di conseguenza capire e dare un valore alle opere.¹²⁹

Se si analizza questo periodo si può constatare che i giudizi erano spesso tramandati oralmente oppure trascritti da terzi e molte volte soggetti a modifiche: non era usuale che gli artisti possedessero anche le conoscenze letterarie per scrivere d'arte.¹³⁰ Si creava quindi una discrepanza tra chi sapeva scrivere e chi

126 Giovanni FALASCHI, *Progetto corporativo e autonomia dell'arte in Pietro Aretino*, Messina-Firenze, D'Anna, 1977, p. 126. Per un aggiornamento critico e bibliografico sui rapporti tra Aretino e le arti, si veda ora Gianluca GENOVESE, *Pietro Aretino e il sistema delle arti*, in Gianluca GENOVESE, Andrea TORRE (a cura di), *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, Roma, Carocci, 2019, pp. 211–234.

127 Per il tema del paragone nel Cinquecento, si vadano Amedeo QUONDAM, «*Ut picutra poesis*». *Classicismo e imitazione*, in Giuliano BRIGANTI (a cura di), *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, vol. II, Milano, Electa, 1988, pp. 553–558; Alessandro NOVA, «*Paragone*»– *Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis*, in Anna SCHREURS-MORÉT, Alessandro NOVA (a cura di), *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Köln-Weimar, Böhlau, 2003, pp. 183–203; Mario CURTI, *Il dibattito sul primato fra le arti nella prima metà del Cinquecento*, in Arnaldo BRUSCHI (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, Milano, Electa, 2002, pp. 576–583; Massimiliano ROSSI, «*Ut pictura nihilum*»? *Le arti sorelle alla prova del moderno*, in «Letteratura & Arte», 9 (2011), pp. 147–152; Marco COLLARETA, *Nouvelles études sur le paragone entre les arts*, in «Perspective», 1 (2015), pp. 153–160.

128 Per la collocazione del *David*, si veda l'interessante studio di N. Randolph PARKS, *The placement of Michelangelo's David: a review of the documents*, in «The art bulletin», 57 (1975), pp. 560–570; per l'autorità degli artisti: Donatella SPARTI, *Novità su Giulio Mancini: medicina, arte e presunta «connoisseurship»*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 52 (2008), pp. 53–72.

129 Per il dibattito artistico-letterario del Cinquecento: Maddalena SPAGNOLO, *Ragionare e cicalare*, op. cit., p. 2.

130 Cfr. Robert KLEIN, «*Giudizio*» e «*gusto*» nella teoria dell'arte del Cinquecento, in Id., *La forma e l'intelligibile*, trad. di E. Federici, Torino, Einaudi, 1975, pp. 373–386.

conosceva l'arte. Ed è proprio in questo spazio che cercarono di muoversi i letterari che si interessavano e scrivevano d'arte, perché come fece notare Borghini «mi ci pare avere un poco di parte», anche se si trattava «di quell'arte della quale io confesso non esser perito ma ne pure imbrattato punto, il ragionare e lo scrivere è d'un'altra arte della quale io non debbo essere forse affatto ignorante».¹³¹

Anche se esistevano già opere che testimoniavano l'interesse di mettere per iscritto le teorie sulla pittura e dell'oreficeria come le *Mappae Clavicula* del IX secolo e il *De Artibus Diversibus* del monaco e orafo Theophilus Presbyter del XII secolo, è Cennino Cennini il primo pittore a scrivere d'arte dalla prospettiva dell'artista. Nella sua opera permane l'approccio d'artista, in tante descrizioni fondate sul suo sapere di pittore: dagli accenni ai colori e alle tecniche utilizzati nel Trecento fino a quei termini in volgare che avranno grande fortuna a livello letterario-artistico nel periodo successivo. Sempre a Firenze a fine Quattrocento fa la sua comparsa un'altra importante fonte per la letteratura artistica successiva: i *Commentarii* di Lorenzo Ghiberti. In quest'opera sono molto attendibili i dati riportati, e spicca la chiarezza a livello storico dei fatti raccontati,¹³² cosicché Julius von Schlosser definirà Ghiberti il «primo storico dell'arte che la storia ricordi».¹³³ I *Commentarii* ebbero grande successo e costituirono una fondamentale fonte per i trattati artistici fiorentini del Cinquecento.¹³⁴ Il primo ad occuparsene è l'Anonimo Magliabechiano, identificato nella figura di Bernardo Vecchietti,¹³⁵ che ha aggiunto a Ghiberti delle osservazioni di artisti coevi: «dimandarne a Iacopo Pontormo», «sentire Giorgio e il cavaliere».¹³⁶ Tali conoscenze da parte degli artisti permettevano di portare testimonianza dell'arte antica e allo stesso tempo di offrire uno spaccato sulle tendenze artistiche più moderne.

131 Citazione presa da BAROCCHI, *Pittura e scultura nel Cinquecento*, op. cit., p. 87. La scelta di Borghini è qui interessante, dal momento che ricorre non al solito paragone ma all'idea di una categoria «arte» che comprende arti figurative e letteratura, insomma una categoria unitaria e interdisciplinare.

132 Cfr. SPAGNOLO, *Ragionare e cicalare*, op. cit., p. 4.

133 La citazione è da Julius VON SCHLOSSER, *Sull'antica storiografia*, op. cit., p. 58.

134 I *Commentarii* di Ghiberti furono conosciuti e utilizzati dall'Anonimo Magliabechiano, da Giorgio Vasari e da Cosimo Bartoli, in merito Julius VON SCHLOSSER, *La letteratura artistica; manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, trad. di F. Rossi, ed. aggiornata da O. Kurz, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 101–102.

135 Cfr. SPAGNOLO, *Ragionare e cicalare*, op. cit.; la studiosa cita la proposta esposta da Bouk WIERDA, *The True Identity of the Anonimo Magliabechiano*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 53 (2008), pp. 157–168.

136 Carl FREY (a cura di), *Il Codice Magliabechiano, cl. XVII. 17, contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da Anonimo*, Berlin, Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1892, pp. 108, 109, 114.

Negli anni della stesura dell'Anonimo Magliabechiano troviamo un'altra opera, da molti vista come fonte principale sia per il Vasari che per le opere del Gelli. Si tratta delle biografie del *Libro* di Antonio Billi,¹³⁷ in cui troviamo la vita degli artisti da Cimabue al Pollaiuolo e in appendice artisti contemporanei quali Michelangelo e Leonardo. Sembra che l'autore non fosse a conoscenza dei *Commentarii* del Ghiberti e che proponesse quindi notizie alternative, e non sempre esatte, sul Trecento. Alcuni dati erranei verranno ripresi in seguito dal Vasari, il quale attingerà ampiamente a quest'opera per la stesura della parte sul Quattrocento.

La lettera di Varchi affronta questioni importanti nel dibattito del tempo: se da una parte si inserisce nella tradizione precedente con alcune riflessioni sulla pittura ricavate dal *De pictura* di Leon Battista Alberti e osservazioni su scultura e pittura derivate dal *Cortigiano* di Baldassar Castiglione,¹³⁸ dall'altra fornisce un'importante testimonianza di come le riflessioni sull'arte si fossero evolute e fossero giunte a maturazione a metà del Cinquecento.¹³⁹ Nella sua struttura, la risposta di Vasari anticipa quello che sarebbe diventato il primo libro di storiografia artistica europea dell'età moderna.¹⁴⁰ È proprio negli anni Quaranta e Cinquanta del Cinquecento che in Italia si iniziano a scrivere opere letterarie che hanno come tema la riflessione teorica sulla pittura: il *Dialogo* di Paolo Pino (1548), i trattati di Anton Francesco Doni, di Michelangelo Biondo e la *Lezzione* di Varchi già ricordata (tutti e tre nel 1549), solo per citarne alcuni, fino ad arrivare alle *Vite* di Giorgio Vasari (1550), al *Dialogo della pittura* di Lodovico Dolce (1557), alla

137 Cfr. Carl FREY, *Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, Berlin, G. Grote'sche Verlagshandlung, 1892. Il critico parla qui di due codici: Firenze, BNC, Magliab. XXV, 636 e Firenze, BNC, Magliab. XII, 89.

138 Nella finzione dialogica di Palazzo Ducale si discuteva ad esempio dei «lumi e l'ombre» del «chiaro e scuro» con cui i pittori imitavano il marmo così come dell'«artificio» messo in opera dai pittori per raffigurare le «membra che scortano e diminuiscono a proporzion della vista con ragion di prospettiva», cfr. Motolese, *op. cit.*, p. 11. Inoltre in merito, si vedano Baldassarre CASTIGLIONE, *Il libro del Cortigiano*, a cura di W. BARBERIS, Torino, Einaudi, 1998 e il commento di BAROCCHI (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, *op. cit.*, I, p. 490.

139 Nelle lettere degli artisti che risposero a Varchi si rintracciano infatti accenti che costituiranno l'impalcatura verbale di molti discorsi a venire: accanto a vocaboli propri dell'ecfrasi «attitudine», «chiaroscuro», «colorito», «contornare», «ombrare», «reflessi», «scortamento», «scorci», «sfumato» o della pura tecnica «pittura a olio», «a tempera», «a colla», «in fresco», si hanno espressioni che diverranno strategiche nell'estetica di medio e tardo Cinquecento, come «giudizio», «grazia», «imitazione», «naturalizza», «maniera». Le forme provengono dalle lettere di Pontormo e di Cellini in BAROCCHI, *Pittura e scultura nel Cinquecento*, *op. cit.*, pp. 69–72 e 81–83.

140 Ivi, p. 62.

seconda edizione delle *Vite* vasariane (1568), al *Riposo* di Raffaello Borghini (1584), al *Trattato dell'arte della Pittura* (1584) di Lomazzo e ai trattati di Zuccari.¹⁴¹

Sono anni di fermento non solo intorno all'arte ma anche alla letteratura stessa, ai generi, ai canoni: i letterati e gli artisti si interrogano sui modelli da proporre e da seguire, ne è esempio la trattatistica sul comportamento (Castiglione ma anche Della Casa e Guazzo) che definisce la vita di corte;¹⁴² la poesia di stampo petrarchesco come punto di partenza di una lunga stagione di dibattiti sulla lirica nati con le *Prose* di Bembo e allo stesso tempo modelli in opposizione a tale corrente (i cosiddetti «anticlassicisti» e «paraclassicisti» su cui torneremo più avanti) oppure il genere epistolare rappresentato da Aretino e Doni. Ed è proprio in questo contesto che la trattatistica sulle arti figurative sviluppa la propria esistenza, matura e assume un ruolo fondamentale non solo in Italia ma anche in tutta Europa. Per la prima volta i testi pubblicati offrivano la possibilità ai lettori di confrontarsi direttamente con le arti figurative e di farlo attraverso nomi, informazioni precise e aneddoti, metodi di lavorazione e materiali, confrontandosi con il linguaggio di bottega e l'utilizzo di termini tecnici e specifici ed anche le descrizioni delle opere. Per la prima volta il lettore veniva invitato a guardare le opere sotto un profilo diverso, da critico d'arte e in questo veniva assistito e sostenuto dalle valutazioni che si trovavano nei nuovi modelli di storiografia artistica. Le *Vite* di Vasari verranno lette e rilette in Italia, ma non solo: rappresenteranno all'estero una lettura fondamentale per chiunque volesse approcciarsi all'arte.

4.2 Il Trattatello sulle origini di Firenze

A Firenze, negli anni seguenti alla compilazione del codice Magliabechiano, quindi intorno al 1546,¹⁴³ l'interesse verso le tematiche artistiche continuava a crescere, e

¹⁴¹ Cfr. Massimiliano ROSSI, *La fortuna figurativa del poema epico-cavalleresco*, in Gianluca GENOVESE, Andrea TORRE (a cura di), *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, op. cit., p. 275. I trattati di Zuccari sono molteplici: nel 1604 viene pubblicato a Pavia il suo libro *Origine et Progresso dell'Accademia del Disegno, De Pittori, Scultori e Architetti di Roma*. Nel 1605 pubblica a Mantova *Lettera a Principi et Signori Amatori del Disegno, Pittura, Scultura et Architettura*, scritta dal Cavaglier Federico Zuccaro, nell'*Accademia Insensata con un lamento della Pittura, opera dell'istesso*. Nel 1607 a Torino pubblica l'opera ritenuta più importante *L'idea de Pittori, Scultori et Architetti*.

¹⁴² Cfr. Amedeo QUONDAM, *Forma del vivere: l'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, il Mulino, 2010.

¹⁴³ L'opera dell'Anonimo Gaddiano o Magliabechiano è conservata nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Firenze, BNC, Magliab. XVII, 17). Questo manoscritto, appartenuto alla famiglia

questa attenzione si percepiva in più ambiti, in continue contaminazioni tra le diverse arti come la pittura o la scultura. Se da una parte la letteratura apriva al genere della storia e critica dell'arte, le arti figurative si aprivano alle discussioni politico-culturali, ne diventavano parte integrante e importante testimonianza di come artisti e letterati partecipassero attivamente a sostegno dei programmi politici dell'epoca.¹⁴⁴ Particolarmente significativo è il caso degli affreschi del Coro di San Lorenzo a Firenze, commissionati a Jacopo Pontormo dalla famiglia dei Medici nel 1546.¹⁴⁵ Questi affreschi, purtroppo andati persi nel 1738, ma resi accessibili da alcune descrizioni dell'epoca e da disegni preparatori, raffiguravano diverse scene bibliche.

Oggi pare difficile ricostruire il programma iconografico degli affreschi, per l'appunto andati perduti, ma si cerca comunque di analizzare le possibili influenze e i possibili scambi a livello verticale ed orizzontale tra l'arte e la letteratura, tra il pittore e i letterati dell'Accademia Fiorentina, tra un programma culturale di configurazione sacra e uno invece di natura politico-encomiastica in chiave filo-medicea.

Dal 1541 i membri dell'Accademia Fiorentina si riunivano proprio nel giardino di San Lorenzo e la commissione affidata a Pontormo sembra segnare la fine della crisi interna dell'Accademia e dei dibattiti del tempo. Il conflitto, infatti, iniziato con la trasformazione dell'Accademia degli Umidi in quella Fiorentina nel 1541 e concluso proprio a cavallo tra il '46 e il '47 del Cinquecento, decreta la vittoria del gruppo degli «aramei», fra cui spiccano le figure di Giambullari e Gelli, sostenitori del mito etrusco in sostegno degli interessi politici di Cosimo I, a discapito dei vecchi membri dell'Accademia degli Umidi.¹⁴⁶

Tema centrale dei dibattiti interni all'Accademia era la questione relativa all'origine della lingua toscana: da una parte gli «aramei» sostenevano che il toscano fosse derivato direttamente dall'etrusco-ebraico, che i fiorentini discendes-

Gaddi e poi passato nella collezione di Antonio Magliabechi, contiene una raccolta di vite d'artisti dalla Grecia antica fino agli artisti fiorentini dell'epoca.

144 Per la presenza degli artisti, si veda François QUIVIGER, *The presence of artists in literary academies*, in David Sanderson CHAMBERS (a cura di), *Italian academies of the sixteenth century*, London, Warburg Institute, 1995, pp. 105–112.

145 Per la bibliografia sugli affreschi di Pontormo al Coro di San Lorenzo si rimanda a: Janet COX-REARICK, *The Drawings of Pontormo*, voll. 2, Cambridge (Mass), Harvard University Press, 1964; Massimo FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo*, op.cit.

146 Sulla situazione di Firenze e gli «aramei» si rimanda a Alessandro D'ALESSANDRO, *Il mito dell'origine «aramea» di Firenze in un trattatello di Giambattista Gelli*, in «Archivio Storico Italiano», 138/ 3 (1980), pp. 339–389; Caroline HILLARD, *Mythic origins, mythic archaeology: Etruscan antiquities in sixteenth-century narratives of the foundation of Florence*, in «Renaissance quarterly», 2016, 69, number 2, pp. [489] – 528.

sero direttamente dagli Etruschi e che la città fosse stata fondata da Noè e non da Augusto come aveva invece affermato Poliziano. Gli affreschi di San Lorenzo potrebbero essere il riflesso più complesso di tali posizioni ideologiche,¹⁴⁷ ipotesi però non propriamente verificabile, anche se in quegli anni vennero pubblicate le seguenti opere, con tema centrale appunto la discendenza aramaica di Firenze: il *Trattatello sulle origini di Firenze* di Gelli, scritto tra gli anni '42 e '45, i dialoghi *Il Gello* di Giambullari del 1546 e infine il *De Etruria Regionis* del 1551 di Postel.¹⁴⁸ Mentre la posizione ideologica del Gelli in questo dibattito è chiara, il legame con gli affreschi resta da dimostrare.

Il trattato di Gelli, dedicato a Cosimo I, si basa sugli scritti di Annio da Viterbo, riprendendone alcune affermazioni su come i veri padri della civiltà italiana siano gli Etruschi. Il tema della *benedictio multiplicationis*, ripreso da Annio da Viterbo, viene rielaborato da Gelli, acquisendo un nuovo significato: la famiglia dei Medici, in quanto diretti discendenti di Noè, porterà una nuova età dell'oro nella città di Firenze, e in questo modo Gelli giustifica la strategia politica di Cosimo I.

Se per la questione del programma iconografico degli affreschi di Pontormo rimangono aperti ancora molti punti, un riferimento che in questo contesto può fare al caso nostro sono alcune parole del diario di Pontormo del 14 gennaio 1546 in cui il pittore menziona Gelli e la sua bottega.¹⁴⁹ Proprio nel 1546 Giambullari pubblica il suo *Origini della lingua fiorentina*, ovvero *Il Gello*, dialoghi tra Giambullari stesso, Gelli, Lenzoni e un certo Corzo che si svolgono proprio nei giardini di San Lorenzo e in cui si ribadiscono ulteriormente le idee aramaiche, in particolare quelle relative all'origine del fiorentino.

Infine il *De Etruriae regionis* di Guillaume Postel del 1551 potrebbe risultare anch'egli fonte dell'opera di Pontormo. In quest'opera l'autore menziona il «dolcissimo Gello» e ricorda «la non meno famosa che dotta compagnia dell'Accademia nostra», affermando in questo modo di essere anch'egli stesso membro di tale

147 Come sostiene Cfr. Victor I. STOICHITA, *Pontormo und die «Aramäer»: Neue Betrachtungen zur Ikonographie der zerstörten Fresken im Chor von San Lorenzo in Florenz*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 32 (1988), pp. 127–144.

148 Il titolo completo dell'opera è: *De Etruriae regionis, quae prima in orbe europaeo habitata est, Originibus, Institutis, Religione et Moribus, et imrimis De aurei Saeculi Doctrina et vita praesentissima quae in Dinationis sacrae usu posita est*. Cfr. STOICHITA, *op. cit.*, p. 134.

149 «[...] e così martedì vieni a bottega del Gello», Jacopo da Pontormo, *Diario*, Codice Magliabechiano VIII 1490 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Commentario al facsimile con edizione critica del testo a cura di R. FEDI, con una nota codicologica di S. ZAMPONI, e una nota sui disegni di E. TESTAFERRA, Salerno ed., Roma 1996, p. 71. Nei *Capricci del Bottai* invece, sarà proprio Gelli a menzionare e elogiare Pontormo.

accademia.¹⁵⁰ Altra chiave di lettura di questi affreschi sono le influenze valdesi di quegli anni. Forster mette in evidenza le analogie tra gli affreschi del Pontormo in San Lorenzo e quelli di Michelangelo nella cappella Paolina rilevando gli stessi movimenti degli spirituali¹⁵¹ e qualche anno dopo Caponetto individua il testo valdesiano che potrebbe aver fatto da base agli affreschi di Pontormo.¹⁵² Per concludere, come afferma Massimo Firpo:

[...] gli affreschi del coro laurenziano possono offrire un esempio affascinante dei pur fragili nessi tra arte ed eresia, tra un documento figurativo d'eccezione e la larga diffusione di dottrine ereticali in tutta la pensiola negli anni quaranta-cinquanta del Cinquecento: fino a trasformarsi, sullo sfondo delle molteplici tensioni culturali e politiche della Firenze cosimiana, in una sorta di pur cifrato manifesto ideologico volto non solo a trasmettere precisi orientamenti religiosi ma anche a definire alcuni indizzi del potere ducali.¹⁵³

In questa cornice si colloca la proposta culturale di Giovan Battista Gelli e il suo articolato e costante interesse per le tematiche artistiche, quale tassello del programma politico-culturale mediceo. Centrale in tal senso è il trattato gelliano sull'origine di Firenze, in cui Gelli si mostra seguace fedele delle teorie riguardanti le origini aramaiche della Toscana e della città di Firenze, sostenute con fervore dall'amico Giambullari.

Le tesi archeologiche e filologiche dell'opera, ricca di fantasia nell'argomentazione che porta dalla lingua aramaica al fiorentino, ha lo scopo principale di scavalcare, in antichità e prestigio, il latino – quindi Roma e il Papato – affermando il primato della città di Firenze sulla base di ragioni storico-mitologiche e cancellando il marchio di corruzione e decadenza che colpiva il volgare nei confronti del latino.

150 Cfr. D'ALESSANDRO, *Il mito dell'origine*, op. cit., p. 388. Cfr. Enea BALMAS, «Le prime nove dell'altro mondo» di Guglielmo Postel, in «Studi Urbinati», XXIX (1955), pp. 334–337.

151 Cfr. Kurt W. FORSTER, *Pontormo, Michelangelo and the Valdesian Movement*, in Herbert von EINEM (a cura di), *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, International Congress of the History of Art*, Florens Deuchler, Berlin, 1967, vol. II, pp. 181–184.

152 Cfr. Salvatore CAPONETTO, *La Riforma protestante nell'italiano del Cinquecento*, Claudiana, Torino, 1992, pp. 109–14.

153 FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo*, op.cit., p. XXI. Firpo riserba dubbi sulla teoria sopracitata di Stoichita: «Del tutto immune da ogni scrupolo di contestualizzazione storica è invece Victor Stoichita, che si è dato da fare a più riprese con il suo spericolato grimaldello iconografico per svelare i più riposti segreti degli affreschi laurenziani e scoprirne la misteriosa cifra interpretativa. Ne è scaturito un inverosimile saggio [...]», FIRPO, Ivi, p. 82. Su Pontormo, la vita dell'artista e gli affreschi si fa riferimento all'ottima edizione curata da Roberto FEDI, op. cit.

Gli oppositori, tra gli altri Varchi e Borghini, affrontano tali tesi con criticità soprattutto in relazione al metodo storiografico utilizzato,¹⁵⁴ volto, come detto, più a dare supporto alla politica di Cosimo I che a riportare fatti realmente accaduti.

Ad ogni modo, che sia un'opera di critica erudita o solo con intenzioni mitobiografiche, nel *Trattatello* resta chiaro l'obiettivo di orientare la memoria e la politica culturale dei fiorentini al fine di un pieno consolidamento del potere mediceo. Lo stesso Cosimo I seguiva, tra l'altro, in prima persona i progetti e i progressi dei membri dell'Accademia Fiorentina, intuendone lo strategico ruolo promozionale. Il duca richiamò letterati e artisti esiliati, o residenti altrove, e cercò attraverso il loro sostegno di ricostruire culturalmente una dimensione regionale che lo vedesse protagonista assoluto.

Nella dedica a Cosimo I nel *Trattatello sull'origine di Firenze*, Gelli spiega i motivi che l'hanno portato a fare ricerca sulle origini della città, esplicitando il fatto, tra le altre cose, che già gli antenati del duca avessero sempre desiderato conoscere le proprie origini:

L'honesta voglia, Illu.mo Principe, che ha sempre havuto la Ex.tia V. di sapere il vero principio de la sua Firenze, la hebbero similmente [...] molti de primi progenitori della sua nobilissima famiglia come quegli che prudentemente giudicandola havere havuto principio molto più antico et honorato di quello che comunemente si crede, per la debita affettione della patria desideravano come in ogni altra cosa così in questa più l'un di che l'altro illustrarla et farla più chiara.¹⁵⁵

Nell'introduzione generale Gelli dimostra come Firenze non sia inferiore a nessun'altra città, sia per nobiltà d'origine che per antichità, e lo fa riportando alcuni dettagli dei ritrovamenti archeologici rinvenuti vicino alla città, nonché portando come esempio di antica derivazione il Battistero.¹⁵⁶ Da qui Gelli passa poi al discorso sulla lingua, affermando che i fondatori di Firenze non parlassero il latino o il greco ma la lingua aramea, cioè la lingua parlata da Noè e dai suoi compagni. Riprendendo la tesi di Dante secondo cui la prima lingua dell'umanità si spense prima del Diluvio Universale, Gelli sostiene che nel frattempo si era sviluppata in Palestina e in Etruria la lingua ebraica, di cui non abbiamo testimonianza scritta. Qui Gelli fa forza sulla memoria e punta il dito contro i Greci, accusati di aver

154 Sull'ideologia politica e sulla storiografia fiorentina nel Principato mediceo, si veda soprattutto Rudolf VON ALBERTINI, *Firenze dalla repubblica al principato*, trad. di C. Cristofolini, Torino, Einaudi 1970, pp. 280–346.

155 Giovan Battista GELLI, *Dell'origine di Firenze*, Introduzione, testo inedito e note a cura di Alessandro D'ALESSANDRO, in «Atti e Memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere «La Colombaria»», XLIV, n.s. XXX (1979), p. 71.

156 Cfr. *ivi*, pp. 71–77.

riscritto la storia a proprio piacimento, di aver manipolato dati cronologici e di aver occultato alcune testimonianze pur di mostrare la propria grandezza. Solo dopo questa introduzione, Gelli inizia la sua storia secondo uno schema narrativo preciso: innanzitutto tratta dei fatti accaduti prima del Diluvio Universale, poi dei primi popoli, e infine delle cose d'Italia e della Toscana, sezione che occupa gran parte dell'opera.

Un altro dei temi cari a Gelli nelle sue opere e che anche qui troviamo è quello delle cadute e delle rinascite delle civiltà,¹⁵⁷ che si perdono e si ritrovano secondo leggi naturali precise:

Et questo non è maraviglia, imperoché, volendo la natura porre il termine a tutte le cose, oltre al quale non è lecito passare, ha ordinato che quando le scientie et l'arti son pervenute in una provincia a un certo termine di perfettione, che o per diluvii o per guerre et tumulti o per mescolanze di nationi barbare et roze o per mortalità di pestilentie elle manchino et quasi affatto si perdino et di nuovo di poi ricomincino a racquistare la perfetione loro. [...] Et questo può manifestatamente vedere ciascheduno che vuole et nelle scientie et nelle arti et massimamente nella architettura et nella scultura le quali al tempo de' Romani furono in tanta perfettione in Italia et di poi per la venuta de' Goti, degli Unni et de Vandali quasi al tutto si spensono et mancorono et oggi sono nella medesima perfectione ritornate, la qual cosa Dio voglia che non sia segno di qualche nostro futuro travaglio. Tramutonsi ancora le scientie et le arti et per le cagioni da noi dette di sopra et per le dispositioni de tempi, di paese impaese, onde, noi veggiamo di molte provincie et di molte genti che già erono barbare, roze et senza disciplina alcuna essere oggi civili, humane, disciplinate et experte, sì come noi veggiamo dei Tedeschi et per il contrario molte altre che furon già dotte nobili et humane, essere diventate roze et inculte, sì come è advenuto de Greci et de Romani et così si vanno sempre mai mutando et variando le cose di questo mondo.¹⁵⁸

Qui interessante, a parte il commento sui tedeschi, è il richiamo all'arte e all'architettura che decadute in Italia nei secoli passati adesso tornavano a splendere – tema che ritornerà anche nelle *Vite d'artisti fiorentini*.

In ultimo Gelli tratterà, seppur in breve, dell'origine di Firenze. Gelli a fine trattato accetta la tesi del *Convivio* di Dante per cui la lingua di Adamo era scomparsa e conclude:

Era adunque la lingua aramea che al' hora si parlava una altra della quale poi in varii tempi nacquero la hebrea et la etrusca, quella nella Palestina et questa nella Thoscana che al' hora si chiamava Etruria. Et che queste due lingue havessero una medesima origine lo dimostra chiaramente la similitudine de caratteri o vero lettere loro et il modo dello scrivere contrario

157 Cfr. D'Alessandro, *Il mito dell'origine*, op. cit., p. 365.

158 GELLI, *Dell'origine di Firenze*, op. cit., p. 85.

a quello che usano i Greci et i Latini oltre a molti vocaboli che ci sono ancora restati della etrusca.¹⁵⁹

A livello di fonti Gelli rimarca più volte, anche nella stessa lettera dedicatoria al duca Cosimo I, di aver realizzato il suo trattato usando fonti e dati ben precisi; questo però non tenendo conto dei letterati greci e latini, giudicati da Gelli bugiardi e non veritieri. Gelli cita invece alcune fonti, tra cui Beroso, Catone e Fabio Pittore, affermando che avrebbe preso come modello «solamente quegli scrittori i quali manifestamente si cognosce che non per altro che per darci notitia della verità delle cose si son messi a scrivere. In fra i quali Moises duca del populo hebreo sarà il primo [...]».¹⁶⁰

A sostegno di tale teoria, Gelli afferma che le uniche fonti antiche sicure siano i testi biblici, che costituiscono la base per poter tracciare a ritroso la storia, e per questo Mosè è ritenuto uno degli storici più antichi e fonte sicura del lume divino. Gelli aggiunge che «[...] però tutti gli altri scrittori che sono da lui discrepanti saranno da noi come sospetti et di poca fede lasciati indietro».¹⁶¹

Per fronteggiare le fonti insicure e non affidabili greche e latine, Gelli si affida invece, oltre che a Mosè, ai sacerdoti riconosciuti nel Vecchio Testamento, ai persiani, caldei, fenici ed egizi, che saranno per Gelli autorità da tenere in considerazione per ripercorrere la storia dell'Italia, della Toscana e di Firenze. Dal Diluvio Universale in poi Gelli citerà spesso anche Annio da Viterbo e infine concluderà affermando:

Possiamo, adunque, per le cose dette et col testimonio non solamente degli autori da noi di sopra citati ma di molti altri i quali potrà vedere ciascheduno che vorrà et nelle Antichità di Giovanni Annio et nella Emendatione de Tempi di Giovanni Lucido, ragionevolmente dire che la città di Firenze hebbe principio da Ercole Libio [...].¹⁶²

L'opera di Annio da Viterbo a cui fa riferimento Gelli è l'*Antiquitatum variarum* del 1497. I diciassette libri del frate domenicano ebbero grande fortuna nel Cinquecento, e continuarono ad essere al centro di polemiche, in ragione della loro dubbia autenticità, fino all'Ottocento.¹⁶³ Il tema della genesi di Firenze e dell'origine della

¹⁵⁹ Ivi, p. 78.

¹⁶⁰ Ivi, p. 85.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Ivi, p. 120.

¹⁶³ Cfr. ANNIO DA VITERBO, *Antiquitatum variarum volumina XVII* [...], Parisiis, ab J. Parvo et J. Badio, 1515. Su Annio e sulla lunga polemica intorno ai suoi scritti mi limito a indicare gli studi più importanti: Eugène Napoleon TIGERSTEDT, *Joannes Annius and Graecia mendax*, in Charles HENDERSON, Jr. (a cura di), *Classical Mediaeval and Renaissance Studies in honor of B. L. Ullman*, II,

lingua toscana accompagnerà Gelli in tutto il suo percorso e in tutte le sue opere. Ritroviamo, infatti, traccia di idee molto simili a quelle del *Trattatello* già a fine anni '30. Gelli, incaricato nel 1539 di comporre alcuni testi per la celebrazione delle nozze del duca Cosimo con Eleonora da Toledo, accenna al mito dell'arrivo di Noè in Toscana.¹⁶⁴ Cosimo I utilizzò infatti il matrimonio come occasione spettacolare di celebrazione del proprio potere:

Insomma, Gelli finisce per configurarsi come il letterato ideale del principato mediceo, perfettamente integrato e funzionale al tipo di politica culturale che Cosimo si accingeva a impostare e che è uno degli elementi più importanti del suo sistema politico. Il Duca, ormai forte di un potere politico assoluto, non aveva bisogno di grandi intellettuali come Machiavelli o Guicciardini, creatori di sistemi geniali e astratti, aristocratici nei gusti e nella formazione culturale se non direttamente nel retaggio: egli preferì favorire la formazione di un ceto medio intellettuale, gratificato con incarichi e privilegi, legato personalmente a lui, felice di contribuire alla divulgazione della tradizione fiorentina senza superbia né d'ingegno né di casta, capace inoltre di accrescere il prestigio della città con opere che ne celebrassero la specificità e la originalità.¹⁶⁵

Si può quindi affermare che per la prima volta nel Cinquecento anche Firenze ricevette il suo mito d'origine, un mito la cui «politicità», per riprendere un termine

Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1964, pp. 293–310; Claude-Gilbert DUBOIS, *Celtest et Gaulois au XVI^e siècle*, Paris, J. Vrin, 1972; Albano BIONDI, *Annio da Viterbo e un aspetto dell'orientalismo di Guillaume Postel*, in «Bollettino della Società di Studi Valdesi», XCIII, n. 132 (1972), pp. 49–67; per la biografia, si veda soprattutto Roberto WEISS, *Traccia per una biografia di Annio da Viterbo*, in «Italia medioevale e umanistica», V (1962), pp. 425–441; per le sue tendenze escatologiche ed astrologiche, si vedano Cesare VASOLI, *Profezia e astrologia in un testo di Annio da Viterbo*, in *Studi sul Medioevo cristiano offerti a Raffaello Morghen*, II, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 1974, pp. 1027–1060, poi in Cesare VASOLI, *I miti e gli astri*, Napoli, Guida Editori, 1977, pp. 17–49; Roberto WEISS, *An Unknown Epigraphic Tract by Anniius of Viterbo*, in *Italian Studies Presented to E. R. Vincent*, Firenze, Leo S. Olschki, 1962, pp. 101–120; Olof August DANIELSSON, *Annius von Viterbo über die Gründungsgeschichte Roms*, in *Corolla Archaeologica*, Lund, C.W.K. Gleerup, 1932, pp. 1–16; Walter STEPHENS, Jr., *The Etruscans and the Ancient Theology in Anniius of Viterbo*, in Paolo BREZZI, Maristella DE PANIZZA LORCH (a cura di), *Umanesimo a Roma nel Quattrocento*, New York-Roma, Istituto di Studi Romani, 1984, pp. 309–322; Id., *De historia gigantum: Theological Anthropology before Rabelais*, in «Traditio», 40 (1984), pp. 43–89; Christopher R. LIGOTA, *Annius of Viterbo and Historical Method*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 50 (1987), pp. 44–56; Anthony GRAFTON, *Forgers and critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship*, London, Juliet Gardiner Books, Collins & Brown, 1990, p. 28.

164 Cfr. Pierfrancesco GIAMBULLARI, *Apparato et feste nelle nozze dello Illustrissimo Signor Duca di Firenze, et della Duchessa sua consorte, con le sue Stanze, Madriali, Comedia, et Intermedii, in quelle recitati*, in Firenze, per B. Giunta, 1539. Cfr. DE GAETANO, *Giambattista Gelli, op. cit.*, pp. 38–39.

165 D'ALESSANDRO, *Il mito, op. cit.*, pp. 339–389.

di D'Alessandro,¹⁶⁶ non è da individuarsi come elemento di propaganda, dato che non viene commissionata da Cosimo, ma bensì in una nuova forma consapevole d'identità e coscienza politica.

4.3 Le vite d'artisti fiorentini

La seconda opera di carattere artistico-letterario utile per proseguire il percorso cronologico nel quadro complessivo della produzione gelliana è costituita dalle *Vite d'artisti fiorentini*.¹⁶⁷

Il testo avrebbe dovuto contenere, nelle intenzioni del suo autore, venti biografie di artisti fiorentini disposte in un percorso cronologico che da Cimabue doveva probabilmente arrivare a Michelangelo. Il testo che ci è pervenuto, la cui stesura è stata probabilmente interrotta negli anni '40 del Cinquecento, si ferma a Michelozzo. Si tratta di una delle opere di Gelli forse meno studiate ed analizzate, cosa probabilmente dovuta al fatto che di esso non ci è pervenuto il manoscritto e che di tale progetto non si conosce pressoché nulla, né la tipologia di pubblico per il quale era stato ideato, né lo scopo.

Le osservazioni di Maddalena Spagnolo permettono di mettere a fuoco due elementi rilevanti per il discorso che qui interessa. In primo luogo Gelli cerca di produrre una storia dell'arte che però di storiografico ha ben poco, se si considerano le descrizioni sommarie e l'alquanto povero, rispetto allo standard di altri contemporanei, vocabolario della critica d'arte. Significativo è poi l'impiego ricorrente di richiami all'opinione degli artisti – i maestri che praticano questo tipo di arte – e di vere e proprie citazioni di pareri di artisti, fra cui spiccano le battute di Michelangelo, che diventeranno perno centrale nell'opera vasariana. Queste

¹⁶⁶ Ivi, p. 388.

¹⁶⁷ Il testo si legge in GELLI, *Venti vite*, op. cit. La versione che si legge oggi è quella di Girolamo Mancini del 1898. Da allora il manoscritto (opera di due distinti copisti) non è stato visionato da altri studiosi e la sua ubicazione è oggi ignota. Anche per queste ragioni il testo non è stato studiato come merita: ad esempio non è ricordato nella pur ricca voce bio-bibliografica del DBI a cura di PISCINI, s.v. «Gelli», op. cit. Si vedano comunque le osservazioni di Julius von Schlosser, *La letteratura artistica; manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, trad. di F. Rossi, ed. aggiornata da O. Kurz, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 193–195; DE GAETANO, *Giambattista Gelli*, op. cit., pp. 46–47; François QUIVIGER, *Arts visuels et exégèse littéraire à Florence de 1540 à 1560*, in Gisèle Mathieu-Catellani, Michel Plaisance (a cura di), *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire: France/Italie (14e–16e siècles)*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, pp. 165–173. Il testo di Gelli si interrompe (come avverte il suo editore) senza apparente motivo dopo il primo paragrafo della sezione su Michelozzo. Anche von Schlosser, *La letteratura artistica*, op. cit., p. 195 osserva: «Alla vita di Michelozzo lo scritto si interrompe, né si può dire perché».

citazioni e questi elementi, ripresi dall'oralità, erano tipici della tradizione letteraria del tempo. Infatti nel Cinquecento persisteva l'idea che fosse l'artista *in primis* ad essere in grado di comprendere l'arte.¹⁶⁸

Gelli si interessa delle arti figurative e lo fa portandone testimonianza in tutte le sue opere dal 1546 al 1556. Le *Vite* sono dedicate al suo amico Francesco di Sandro, forse la stessa figura a cui Benedetto Varchi dedicò un sonetto delle sue *Rime*;¹⁶⁹ e sarebbe interessante verificare se sia lo stesso «Francesco di Sandro» menzionato in un documento del 1544 come membro dell'*entourage* mediceo.¹⁷⁰

Gelli, in tutte le sue opere, ha chiara coscienza dell'importanza eccezionale della tradizione fiorentina, soprattutto rispetto a Roma – «ricettacolo di forestieri e mercato pubrico»¹⁷¹ –, e ne vede il culmine in Michelangelo, identificato con il passato della civiltà fiorentina:

La qual cosa non contradirà già mai alcuno che considerrà solamente che Michelagnolo Buonarroti è fiorentino, da il quale oggi non si verghogna alcuno di qual si voglia nazione di imparare, anzi vanno oggi i ritratti et i modegli delle sue figure et delle sue opere per tutto 'l mondo, et molto più sono apprezzati et ritratti et imitate le cose sue che non sono le antiche così nella scultura come nella pittura et nella architettura, nelle quali tre arti è egli passati tutti i moderni et equiparati gl'antichi, che così vo dir per reverenzia ancora che da nessuno

168 Cfr. SPAGNOLO, *Ragionare e cicalare, op. cit.*, pp. 5–6.

169 *De sonetti di M. Benedetto Varchi, Parte prima*, Firenze, Torrentino, MDLV. [ed. replicata nel medesimo anno, Venezia, Plinio Pietrasanta], 1555, sonetto XI: «A messer Francesco di Sandro // Quel verde e casto e sacro arbusto, dove / Poser le Grazie e l'Ore ogni arte e 'ngegno, / Quel che mi diede il ciel fido sostegno, / Verdeggia, lasso! ed io qui piango altrove. // O rami, o fronde, o foglie altere e nuove, / Caro d'Apollo e mio dolce ritegno, / Per cui tutti altri e più me stesso sdegno, / Quando fia mai, ch'io vi riveggia, e dove? // Qual fora il ciel senza la luce, e quale / Senza verde la terra ignuda e trista, / Tal sono io senza voi, mia pianta e stella. // E, se non che 'l pensier mi rende quella / Cara, dolce, cortese, amata vista, / Morte m'eleggerei per minor male».

170 Per il documento relativo alla chiamata di Clovio si trova in ASF, Mediceo del Principato 1171, 6, c. 277 bis, trascritto in «The Medici Archive Project», Doc. 7050 (www.medici.org, consultato il 10.10.2020).

171 GELLI, *Venti vite, op. cit.*, pp. 12–13. Gelli alla fine del proemio si rivolge a Francesco di Sandro, a cui dedica l'opera, e scrive: «Et acciò che voi possiate tutto questo che io v'ò detto più chiaramente vedere, io ò brevemente raccolto la vita et alcune de le opere della maggior parte di queglii che si son in queste arti exercitati, i più dei quali et migliori, come vedrete, sono stati fiorentini, sì che e' non è maraviglia se oggi in Firenze si ritrovono più cose belle in ciascheduna di queste arti che in qual si voglia altra città del mondo, excetto però Roma, la quale per avere ne' tempi de la sua grandezza spogliato tutto 'l mondo di cose belle, e per essere oggi più tosto un ricettacolo di forestieri che una città, i quali portano quivi ciò che egl'anno di bello come a una fiera o un mercato pubrico, sperando cavarne maggiori prezzi che in alcun altro luogo, et ò questa mia fatica, tal quale ell'è, voluto indirizzare a voi et per l'amicizia che è infra noi et perché io so che molto delle opere di simili arti vi diletate. Accettatela adunque con quello animo che io ve la mando et amatemj come sino qui avete fatto sempre».

di loro si trovi che sia stato in tutta tre eccellente come è egli. Et acciò che voi possiate tutto questo che io v'ò detto più chiaramente vedere, io ò brevemente raccolto la vita et alcune de le opere della maggior parte di queglii che si son in queste arti exercitati, i più de quali et migliori come vedrete sono stati fiorentini, sì che e' non è maraviglia se oggi in Firenze si ritrovono più cose belle in ciascheduna di queste arti che in qual si voglia altra città del mondo, excetto però Roma, la quale per avere ne' tempi de la sua grandezza spogliato tutto 'l mondo di cose belle, e per essere oggi più tosto un ricettacolo di forestieri che una città, i quai portano quivi ciò che egl'anno di bello come a una fiera o un mercato pubrico sperando cavarne maggiori prezzi che in alcun altro luogo, et ò questa mia fatica, tal quale ell'è, voluto indirizzare a voi et per l'amicizia che è infra noi, et perchè io so che molto delle opere di simili arti vi dilettrate. Accetatela adunque con quello animo che io ve la mando et amatemj come sino qui avete fatto sempre.¹⁷²

Per Gelli, Michelangelo e Giotto formano i due poli della grande arte fiorentina e nello stesso Michelangelo si ritrovano alcuni elementi caratteristici della pittura giottiana, come la profondità espressiva:

E fra l'altre cose osservò questo nelle sue pitture [di Giotto], che è molto bello, che tutte le sue figure pare che faccino quello che si conviene loro: quelli che anno dolore paiono maninconjchi, le liete allegre, e quelle che anno di che temere pare che sien paurose; la qual cosa insino à tempi nostri non pare che abbia osservato alcuno altro meglio che Michelagnolo Buonarroti come ne fa chiara fede il giudizio fatto da lui à Roma al tempo di Papa Paulo, dove così come i beati pare che sieno contentissimi, i dannati per il contrario mostrano nel volto un dolore maraviglioso, la qual cosa à egli forse cavata da Giotto sopradetto, le cose del quale andava egli mentre che era in Firenze spessissime volte a vedere, e fu veduto particolarmente stare nella cappella allato alla maggiore di Santa Croce, dove son certi frati che piangono la morte di S. Francesco, tre e quattro ore per volta.¹⁷³

Peter Murray ha avanzato l'ipotesi che esistesse nel Cinquecento un testo o una fonte comune per gli scritti d'arte a noi sconosciuta e non pervenuta. Per il critico inglese tale ipotesi è suggerita dal confronto tra le opere degli autori cinquecenteschi che si sono serviti dei *Commentarii* di Ghiberti per le loro biografie di artisti, vale a dire l'Anonimo Magliabechiano, Antonio Billi,¹⁷⁴ Giovan Battista Gelli e, appunto, Giorgio Vasari.¹⁷⁵ Più precisamente, Murray ipotizza – attraverso il confronto del secondo libro dei *Commentarii* con i testi degli autori del secolo

172 GELLI, *Venti vite*, op. cit., p. 13.

173 Ivi, p. 18.

174 Su cui cfr. rispettivamente FREY, *Il Codice Magliabechiano*, op. cit., e Fabio BENEDETTUCCI (a cura di), *Il libro di Antonio Billi*, Anzio, De Rubeis, 1991.

175 Per un'analisi di questi scritti con tavole comparative dei contenuti e dei possibili rapporti fra loro cfr. KALLAB, *Vasaristudien*, op. cit., pp. 178–207. Si veda inoltre VON SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, op. cit., pp. 190–201, dove vengono riprese e considerate le conclusioni di Kallab.

successivo appena citati – che esistessero almeno altre versioni di questa parte dell'opera ghibertiana: una conosciuta sia dall'Anonimo Magliabechiano che da Vasari e un'altra di cui si sarebbe servito Gelli per le sue *Vite d'artisti fiorentini*.¹⁷⁶ Secondo Murray, infatti, sarebbe proprio da esemplari oggi perduti dei *Commentarii* che l'Anonimo Magliabechiano, Vasari e Gelli avrebbero attinto informazioni non conservate altrove.¹⁷⁷ L'ipotesi appare suggestiva soprattutto in relazione all'autobiografia. In proposito scrive Murray:

Poiché una parte delle sue informazioni deriva dall'edizione del Vasari del 1550 (o dalle stesse fonti), il Gelli è stato largamente trascurato. Ma non è forse troppo ardito supporre che egli abbia potuto aver accesso ad un altro manoscritto del Ghiberti, non più rintracciato, perché la sua versione dell'autobiografia del Ghiberti è basata su un resoconto che non è né quello del codice Bartoli né quello dato dal Vasari. Egli fornisce una lista differente dei partecipanti alla prova del 1401, dice che il Ghiberti lavorò a Roma, nomina la sua finestra della *Resurrezione* nel Duomo di Firenze, e presenta parecchie altre differenze, tra cui la descrizione poco verosimile di una mitria fatta per papa Martino che avrebbe avuto cinque libbre e mezzo di *pittura*, mentre il ms. Bartoli usa la più probabile parola *pietre*, ed entrambe le versioni del Vasari, come pure quella dell'Anonimo Magliabechiano, hanno lo stravagante termine di *perle*. Per concludere, sebbene la versione del Gelli sia difettosa, può senz'altro derivare anch'essa, sebbene per vie diverse, dall'originale olografo.¹⁷⁸

L'ipotesi di Murray risulta, come detto, suggestiva e lascia spazio all'interpretazione delle fonti comuni delle opere biografiche del Cinquecento fiorentino. Partendo da un esame filologico ci si cimenta nel confronto tra le *Venti vite di artisti fiorentini* di Gelli e l'autobiografia di Ghiberti nonché con le pagine a lui dedicate dall'Anonimo Magliabechiano, da Billi e, infine, da Vasari nell'*editio princeps* del 1550.¹⁷⁹

176 Cfr. Peter MURRAY, *Ghiberti e il suo secondo Commentario*, in Lorenzo Ghiberti nel suo tempo, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 18–21 ottobre 1978, Firenze, Leo S. Olschki, 1980, p. 287 e p. 292. KALLAB, *Vasaristudien*, op. cit., pp. 178–207, ritiene invece che l'Anonimo Magliabechiano, Vasari e Gelli operino in modo parallelo attingendo a una fonte «K» oggi perduta comune a tutti e tre, che deve essere stata simile al *Libro* di Antonio Billi ma più estesa di quest'ultimo.

177 Cfr. D'ALESSANDRO, *Il mito*, op. cit. Come afferma lo studioso, il *Libro* di Antonio Billi è databile agli anni 1506–1530, il cosiddetto Anonimo Magliabechiano al 1537–1546, l'*editio princeps* delle *Vite* vasariane, com'è noto, venne stampata nel 1550 e le venti biografie di artisti fiorentini raccolte da Gelli risalgono probabilmente al periodo 1546–1556, anche se alcuni studiosi le collocano intorno agli anni 1551–1563.

178 MURRAY, Ghiberti, op. cit., p. 292.

179 Riguardo alle analogie tra Ghiberti e Gelli si rimanda all'articolo di Stefano U. BALDASSARRI, *Lorenzo Ghiberti e Giovan Battista Gelli tra autobiografia e biografia*, in «Viator», 43 (2012), pp. 299–313.

Le biografie di artisti redatte da Gelli e forse mai terminate¹⁸⁰ si piazzano all'interno della ricca letteratura encomiastica dell'arte fiorentina,¹⁸¹ diffusamente attestata e di cui Gelli diede un saggio anche in una delle sue lezioni all'Accademia Fiorentina pubblicate nel 1551.¹⁸² Nell'introduzione alla sua breve raccolta Gelli ricorre agli elementi tipici della tradizione encomiastica dell'arte fiorentina integrandoli con considerazioni, tra l'altro presenti anche nel proemio alla *editio princeps* delle *Vite* di Vasari, che costituiranno la colonna portante negli scritti sull'arte da metà Cinquecento in poi. Per sottolineare ancora di più il valore di Giotto,¹⁸³ Gelli critica, ad esempio, ancor più duramente rispetto ad altri l'arte gotica e quella bizantina:

180 Su tale carattere di incompletezza della raccolta cfr. quanto asserito dall'editore in GELLI, *Venti vite*, op. cit., pp. 5–6.

181 Cfr. in Stefano U. BALDASSARRI, Arielle SAIBER (a cura di), *Images of Quattrocento Florence. Selected Writings in Literature, History and Art*, New Haven-London, Yale University Press, 2000 (= Italian Literature and Thought, 3), pp. 185–226.

182 Cfr. il testo si trova in BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, op. cit., I, pp. 286–289 e DE GAETANO, *Giambattista Gelli*, op. cit., p. 47 n. 30.

183 Gelli afferma in GELLI, *Venti vite*, op. cit., p. 11: «Per le quali cagioni gli huomini in processo di tempo divennono di maniera grossi, rozzi e ghoffi, e particolarmente in queste arti, che non edificavano più cosa alcuna se non di quella maniera che si chiama oggi «tedescha», con certe colonne et viticci lunghe e sottili senza misura o proporzone alcuna, et con certi capitegli senza alcuna arte o grazia, facendo talvolta per reggimenti o per mensole certe figure che avevano più aria di mostri che di huomini. Scolpivono ancora certe statue, benché e' vedessin de l'antiche, et ancora degli uomini stessi (i quali dovevon almen ritrarre, sapendo che altro non è arte che una imitatrice de la natura) che avevon più similitudine d'ogni altra cosa che di huomini, come può ben vedere ancora oggi chi ragghuarderà quelle figure che sono sopra la porta principale della nostra chiesa di santo Pagholo, le quali certamente se non fussino loro parute belle non l'arebbon poste in quel luogo, essendo stata quella chiesa, secondo che si legge in certe lettere poste sopra la cappella maggiore, con tanto favore edificata et consagrata da san Zanobij vescovo di Firenze al tempo di Chonstantino inperadore». Gelli continua con lo stesso tono ironico anche nella vita di Cimabue: «Volendo la natura circa agl'anni del Signore MCCCLX [da correggersi probabilmente in MCCLX] risuscitar in Italia l'arte della pittura, la quale era di già stata perduta circa DC anni, imperò che se bene erono in Italia alcuni Greci che dipigneuono, era la loro maniera più tosto un modo di coprire una tavola di colorj che di imitare le cose natuali, come debbe far l'arte, e erono le loro figure quasi tutte in faccia, come si può ancora vedere in alcune cose che ci restono di loro, et senza dintorni che somigliassino il vero et senza rilievo alcuno, di maniera che più tosto parevano pelle d'uomini scorticati o parte di panni distesi in sur un muro che huomini vestiti, et con certi visi e occhii spalancati che parevano più tosto di mostri che di huomini». Su questa seconda citazione, interessante appare l'affermazione di BALDASSARRI, *Lorenzo Ghiberti*, op. cit., p. 306, che scrive: «vorrei brevemente far notare due cose. Innanzitutto, se la mia congettura per la data 1260 risulta corretta, la rinascita delle arti figurative viene da Gelli fatta in pratica coincidere con quella che tutti i biografi delle »tre corone« (o almeno delle prime »due corone«) indicano come la ricomparsa della poesia dopo secoli di oblio, vale a dire la nascita di Dante (1265). La seconda breve

Non si vedevano ancora in que' tempi altre pitture che certe fatte da alcuni Greci, le quali paion fatte tutte in sur una stampa co' piedi per lo lungho appiccati al muro et con le mani aperte e con certi visi stracicati e tondi con occhij aperti che parevono spiritati.¹⁸⁴

Tale giudizio serve a Gelli per introdurre il suo pensiero sulla rinascita della Toscana,¹⁸⁵ tema da lui sempre rimarcato e qui più specificamente incentrato sulle arti e comunque già presente nei *Commentarii* ghibertiani e in seguito sviluppato anche nel proemio del Vasari alle *Vite*, secondo l'ormai consueto binomio Cimabue-Giotto. Subito dopo il brano sopra riportato, infatti, Gelli afferma:

Et così stettero smarrite queste arti per insino [agl'anni] a circa agli anni del Signore mille-dugento settanta, nel qual tempo cominciò in Firenze a risuscitare l'arte della pittura per le mani di Giovanni da Firenze cognominato Cimabue, come noj mostrerremo di sotto ne la sua vita, sotto la disciplina del quale cominciò dipoi Giotto e doppo di lui molti altri a disegnare et a ritrarre gli edificij e le statue antiche e dipoi, d'in mano in mano, i corpi naturali, di maniera che per insino a oggi sono tanto andati in là, che non sono solamente arrivati al termine degl'antichi, ma secondo alcuni gli ànno passati.¹⁸⁶

Gelli, come anche Vasari, riconosce in Michelangelo il culmine di ogni arte, la perfezione nel suo percorso di crescita come artista capace di grande ecletticità.¹⁸⁷ Per sottolineare il suo primato progetta una rassegna dei più grandi artisti – prettamente toscani, in coerenza con il suo progetto culturale – che da Giotto arriva appunto fino a Michelangelo, il più grande di tutti i tempi e suo contemporaneo. Contestualmente Gelli non abbandona la critica nei confronti di Roma: Firenze sarebbe sì seconda a Roma per numero di opere d'arte, ma a differenza di Roma, che ospita opere di artisti forestieri, le opere d'arte fiorentine sarebbero di

osservazione è di ordine stilistico-sintattico: l'ampio brano qui citato risulta mancante di una proposizione principale, cosa del resto tutt'altro che inconsueta in testi del genere, sia di Gelli sia di altri autori in volgare del '400 e del '500».

184 GELLI, *Venti vite*, op. cit., p. 11.

185 Oltre all'idea della rinascita generale dell'antichità, esisteva la versione particolare della rinascita dell'antica Etruria, diretta contro il monopolio greco-romano, e che la politica culturale fiorentina e anche i discorsi sull'arte toscana s'iscrivono più in questo contesto che non nell'altro.

186 Gelli, *Venti vite*, op. cit., p. 11. La proposta di espunzione sopra indicata da parentesi quadre è di BALDASSARI, *Lorenzo Ghiberti*, op. cit., p. 306.

187 Cfr. Gelli, *Venti vite*, op. cit., pp. 11–12. In questo caso l'ecletticità di Michelangelo è molto probabilmente influenzata dall'eccellenza riconosciuta dai biografi a Petrarca in poesia e in prosa. Gelli su Michelangelo afferma tra l'altro che questa eccellenza «nelle quali tre arti è egli passati tutti i moderni et equiparati gl'antichi, che così vo dir per reverenzia ancora che da nessun di loro si trovi che sia stato in tutta tre eccellente come egli è» (ivi, p. 12).

mano di artisti locali.¹⁸⁸ Alcune vite descritte da Gelli risultano semplici medaglioni con dati biografici, altre invece forniscono aneddoti o informazioni assenti nelle altre biografie uscite in quegli anni. Le vite di Giotto, Brunelleschi e Ghiberti sono quelle più lunghe e articolate,¹⁸⁹ e dalla lettura del testo gelliano si evince che l'ipotesi iniziale di Murray, ovvero che ci fossero due versioni diverse del testo di Ghiberti, non trova granché supporto dal confronto con i testi che l'autore fiorentino aveva a disposizione, mentre risulta semmai rafforzata quella di Kallab su una fonte comune a Gelli, a Vasari e all'Anonimo Magliabechiano – fonte oggi perduta – con caratteristiche simili al *Libro* di Billi ma ben più dettagliata.¹⁹⁰

Pare convincente la sintesi secondo cui non sarebbe necessario postulare l'esistenza di un'ulteriore stesura dell'autobiografia di Ghiberti a cui avrebbe attinto Gelli: al netto di alcune lievi differenze, le informazioni date da Gelli concordano nella sostanza con quelle dell'Anonimo Magliabechiano e con Vasari.¹⁹¹ Essi, ad esempio, accennano ad una corniola appartenuta a Giovanni de' Medici descritta da Ghiberti e non presa in considerazione da Gelli,¹⁹² che a sua volta non menziona Ghiberti nella costruzione della cupola del Duomo e omette di nominare una delle opere più importanti dell'artista, le Porte del Paradiso. Per questo motivo, ci sembra poco plausibile la teoria di Murray secondo cui ci sarebbe stata una

188 Cfr. *ivi*, pp. 12–13. Qui Gelli scrive a Francesco di Sandro: «Et acciò che voi possiate tutto questo che io v'ò detto più chiaramente vedere, io ò brevemente raccolto la vita et alcune de le opere della maggior parte di quegli che si son in queste arti exercitati, i più dei quali et migliori, come vedrete, sono stati fiorentini, sì che e' non è maraviglia se oggi in Firenze si ritrovono più cose belle in ciascheduna di queste arti che in qual si voglia altra città del mondo, excetto però Roma, la quale per avere ne' tempi de la sua grandezza spogliato tutto 'l mondo di cose belle, e per essere oggi più tosto un ricettacolo di forestieri che una città, i quali portano quivi ciò che egl'anno di bello come a una fiera o un mercato pubrico, sperando cavarne maggiori prezzi che in alcun altro luogo, et ò questa mia fatica, tal quale ell'è, voluto indirizzare a voi et per l'amicizia che è infra noi et perché io so che molto delle opere di simili arti vi dilettrate. Accettatela adunque con quello animo che io ve la mando et amatemj come sino qui avete fatto sempre».

189 Gli artisti trattati da Gelli sono nell'ordine, come si legge nelle rispettive rubriche: Cimabue da Firenze; Giotto di Bondone da Vespignano cittadino fiorentino; Maso sopraddetto Giotto; Stefano chiamato il Dottore; Taddeo Gaddi e Gaddo suo padre; Agnolo di Taddeo Gaddi; Antonio fiorentino, chiamato da Siena e da Vinegia; Masolino; Andrea di Cione chiamato l'Orchagna; Buonamico; Lo Starnina; Lippo fiorentino; Maestro Dello fiorentino; Lorenzo di Bartoluccio Ghiberti; Filippo di ser Brunellescho; Niccolò da Buggiano; Donatello; Nanni di Bancho; Andrea del Varochio; Michelozzo fiorentino.

190 Cfr. KALLAB, *Vasaristudien*, *op. cit.*, pp. 182–207.

191 BALDASSARRI, *Lorenzo Ghiberti*, *op. cit.*, pp. 312–312.

192 Cfr. LORENZO Ghiberti, *Commentari*, in Claudio VARESE (a cura di), *Prosatori volgari del Quattrocento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, p. 341.

redazione dell'autobiografia di Ghiberti, ad oggi andata perduta, che Gelli usò per stendere la sua biografia nelle sue *Vite d'artisti fiorentini*.

Che l'opera si interrompa con la vita di Michelozzo e non continui fino a Michelangelo, come invece annunciato nelle prime pagine, lascia pensare che Gelli abbia interrotto la stesura della sua opera all'improvviso, forse perché informato dell'analogo progetto di Vasari. Vasari e Gelli facevano parte degli stessi circoli letterari e si conoscevano direttamente,¹⁹³ frequentavano gli stessi artisti e non pare improbabile affermare che Gelli fosse venuto a conoscenza degli scritti di Vasari. Parte di alcune teorie sull'arte finirono comunque nelle sue lezioni tenute presso l'Accademia Fiorentina, in particolare quelle del 1549 sui sonetti 77 e 78 del *Canzoniere* di Petrarca, su cui torneremo più avanti.

193 A tal proposito si veda il seguente capitolo.

5 *Quellentafel* per gli scritti sulle arti e sulle vite degli artisti

5.1 Biografia e biografia d'artista nel Cinquecento

Come si è detto, il ritratto di *Sei poeti toscani* di Vasari è una buona testimonianza di come certe idee stessero fermentando in quegli anni a Firenze. L'opera nasce in un momento cruciale nella storia della ricezione di Dante – a metà del Cinquecento, quando la fama di Petrarca era in ascesa. I rapporti tra letterati rappresentati nel dipinto possono fornire spunti per comprendere il proliferare di biografie e autobiografie di artisti e letterati nel Cinquecento.¹⁹⁴ Per entrare in questa ottica occorre qui chiarire le differenze di atteggiamento verso i generi biografici nel Rinascimento. La riscoperta di Plutarco, infatti, aveva portato nella cultura rinascimentale alla distinzione tra biografia e storia.¹⁹⁵ Lo stesso Machiavelli rimarca questa differenziazione nelle sue *Istorie fiorentine*,¹⁹⁶ dove insiste sul differente approccio tra lo storico e il biografo. Se lo storico cerca di raffigurare la verità, il biografo invece può dare colore alle storie, raccontare e celebrare modelli da seguire, tramandare un significato esemplare dei personaggi descritti, e collocarsi così più vicino all'agiografo che allo storico.

Di non minore importanza, inoltre, è l'aspetto sociale dei personaggi di cui si narra la biografia. Se infatti, nel Medioevo i soggetti più comunemente rappresentati erano i poeti, i comandanti e gli uomini di potere, nel Rinascimento acquistano un ruolo di rilievo anche gli artisti, coloro che un tempo erano semplici

¹⁹⁴ Per un inquadramento teorico del problema e per ulteriori indicazioni bibliografiche si ricorra a Gianluca GENOVESE, *L'autobiografia*, in «Nuova informazione bibliografica», V (2008), pp. 315–330.

¹⁹⁵ Si veda l'incipit della *Vita di Alessandro* (1, 1–3): «Io non scrivo storia, ma biografia; e non è che nei fatti più celebrati ci sia sempre una manifestazione di virtù o di vizio, ma spesso un breve episodio, una parola, un motto di spirito, dà un'idea del carattere molto meglio che non battaglie con migliaia di morti, grandi schieramenti d'eserciti, assedi di città. Come dunque i pittori colgono le somiglianze dei soggetti dal volto e dall'espressione degli occhi, nei quali si avverte il carattere, e pochissimo si curano delle altre parti, così mi si conceda di interessarmi di più di quelli che sono i segni dell'anima, e mediante essi rappresentare la vita di ciascuno, lasciando ad altri la trattazione delle grandi contese» (PLUTARCO, *Vita di Alessandro*, trad. di D. Magnino, Milano, BUR, 2008, p. 33). Qui l'attenzione viene posta non tanto sulla similitudine con la pittura ma sulla differenziazione tra storia e scrittura, con l'introduzione del giudizio storico e del genere biografico in cui importante è la celebrazione della qualità dei soggetti. Un genere che prosegue il solco lasciato dall'agiografia dei santi nel Medioevo.

¹⁹⁶ In vii, 6 (Niccolò MACHIAVELLI, *Opere*, vol. III, a cura di C. Vivanti, Torino, Einaudi, 2005).

addetti alle arti meccaniche e che adesso invece vengono rivalutati e riconosciuti come esponenti delle discipline intellettuali. La parola *artista*, nell'accezione moderna che conosciamo e che distingue l'artista, appunto, da un semplice artigiano, viene attestata per la prima volta in lingua moderna da Dante nella *Commedia*.¹⁹⁷ È nel Cinquecento che si riaccendono i riflettori su queste tematiche e nella prima metà del secolo troviamo in Italia diversi tentativi di biografie o resoconti di notizie sugli artisti e sulle loro opere. In questo periodo si collocano il *Libro* di Antonio Billi, redatto probabilmente tra il 1506 e il 1530, e successivamente il testo del cosiddetto Anonimo Magliabechiano, scritto tra il 1537 e il 1546 per la famiglia Gaddi (e per questo conosciuto anche come Anonimo Gaddiano), in cui era stato chiesto di dare notizia di artisti antichi e contemporanei. Entrambi i testi forniscono osservazioni brevi e non hanno il carattere narrativo che distingue invece le opere successive di Gelli e di Vasari. Diverso invece appare il discorso per Paolo Giovio, che redige tra il 1523 e il 1527 una serie di «medaglioni» in latino da affiancare ai ritratti degli artisti.¹⁹⁸ La scelta del latino rispetto al volgare limita il lessico tecnico e il linguaggio artistico, e in questi testi vengono fornite per lo più informazioni brevi e sintetiche. In questo caso, come ha evidenziato Sonia Maffei:

La scelta del latino, ancorata a un modello di stile e di genere, imprigiona il giudizio giovanile nelle categorie antiche e nella conseguente adozione del lessico pliniano che le esclude dalle libertà espressive e contenutistiche del volgare di Vasari. Perciò l'operazione canonicamente umanistica del letterato Giovio, pur trasponendo la forza di analisi e di critica del lessico antico dalla realtà dei pittori greci alla realtà concreta degli artisti contemporanei, non riesce [...] a superare il registro classicistico dell'elogium, del medaglione. La scelta del latino, linguaggio nobilitante e artificiale, vieta allo scrittore rinascimentale l'uso della terminologia vivente nelle botteghe degli artisti, e non permette l'apertura al «parlato» che sostanzia la rinuncia vasariana alla trattazione tecnica in favore della sintesi storica.¹⁹⁹

Le biografie citate finora si strutturavano principalmente sulla descrizione di singoli artisti, e in ogni caso non erano incentrate su una prospettiva storica. Le cose cambiano con Vasari, che nel 1550 con la prima edizione delle *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti* riuscì a eliminare tale distinzione tra storia e biografia e unirle in un unico approccio. Se nella prima edizione il Vasari arrivava fino all'unico artista ancora in vita, cioè Michelangelo, nella seconda edizione del

¹⁹⁷ Il termine è attestato in *Par.* XIII, v. 77, *Par.* XVI, v. 51, *Par.* XVIII, v. 51, *Par.* XXX, v. 33.

¹⁹⁸ Cfr. Enrico MATTIODA, *La biografia e l'autobiografia: Giorgio Vasari e Benvenuto Cellini*, in Gianluca GENOVESE, Andrea TORRE (a cura di), *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, op. cit., p. 195. Per le precedenti vite di artisti si rimanda a Paolo GIOVIO, *Scritti d'arte. Lessico ed ecfrafi*, a cura di S. MAFFEI, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999.

¹⁹⁹ Paolo GIOVIO, *Scritti d'arte*, op. cit., p. 185.

1568 l'aretino raddoppia le biografie aggiungendo molte vite di artisti contemporanei. Vasari, come d'altronde anche Gelli, riconosceva in Cimabue l'iniziatore della nuova arte, seguendo in questo i versi di Dante del canto XI del *Purgatorio* e il commento di Landino.²⁰⁰

Oh vana gloria de l'umane posse!
com' poco verde in su la cima dura,
se non è giunta da l'etati grosse!

Credette Cimabue ne la pittura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
sì che la fama di colui è scura

(*Purgatorio* XI, vv. 91–96)

Nei versi di Dante è introdotta l'idea storica perseguita da Vasari: il concetto dantesco espone il processo continuo di superamento nell'arte. Vasari riprende questa idea. Secondo lui, infatti, l'aver ricominciato a fare ricerca ha permesso di superare i limiti dell'arte bizantina e le stranezze dell'arte gotica. L'arte secondo Vasari si sviluppa in tre fasi. La prima età, che corrisponde all'infanzia dell'arte, va da Cimabue a Lorenzo di Bicci, riconoscendo Giotto come massimo innovatore: si tratta di un periodo in cui si pongono i problemi di rappresentazione senza però risolverli.²⁰¹ La seconda fase, ossia l'adolescenza dell'arte, copre più o meno il Quattrocento, riesce a risolvere i problemi di rappresentazione grazie allo studio delle regole e degli ordini dell'arte antica, ma non è in grado di raggiungere la perfezione perché non contiene quegli elementi fondamentali per l'avanzamento artistico; ne usa infatti alcuni con esagerazione, rendendo l'arte rigida e non raggiungendo la grazia. Vasari non ama gli eccessi, soprattutto nell'impiego della prospettiva, e ritiene che alcuni artisti abbiano sbagliato in questo (è il caso di Paolo Uccello). Solo con l'età adulta dell'arte, come mostra Vasari nel proemio alla terza età, superando i limiti della seconda, arriverà la perfezione.²⁰²

Ma, se bene i secondi agomentarono grandemente a queste arti tutte le cose dette di sopra, elle non erano però tanto perfette, che elle finissino di aggiugnere all'intero della perfezione, mancandoci ancora nella regola una licenzia, che, non essendo di regola, fosse ordinata nella

200 Cristoforo LANDINO, *Proemio*, in Id., *Comento sopra la «Comedia»*, a cura di P. PROCACCIOLI, vol. I, Roma, Salerno Editrice, pp. 240–242.

201 Cfr. MATTIODA, *La biografia*, op. cit., pp. 197–198.

202 Per descrivere questo sorpasso Vasari ricorre all'analogia tra il linguaggio dell'arte e quello della politica, in particolare nella sua declinazione machiavelliana. A riguardo si veda Enrico MATTIODA, *Giorgio Vasari tra Roma e Firenze*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXIV (2007), pp. 481–522.

regola, e potesse stare senza fare confusione o guastare l'ordine; il quale aveva bisogno d'una invenzione copiosa di tutte le cose e d'una certa bellezza continuata in ogni minima cosa, che mostrasse tutto quell'ordine con più ornamento. Nelle misure mancava uno retto giudizio, che, senza che le figure fussino misurate, avessero, in quelle grandezze ch'elle eran fatte, una grazia che eccedesse la misura. Nel disegno non v'erano gli estremi del fine suo, perché, se bene e' facevano un braccio tondo et una gamba diritta, non era ricerca con muscoli con quella facilità graziosa e dolce che apparisce fra 'l vedi e non vedi, come fanno la carne e le cose vive; ma elle erano crude e scorticate, che faceva difficoltà agli occhi e durezza nella maniera, alla quale mancava una leggiadria di fare svelte e graziose tutte le figure, e massimamente le femmine et i putti con le membra naturali come agli uomini, ma ricoperte di quelle grassesse e carnosità, che non siano goffe come li naturali, ma artefciate dal disegno e dal giudizio. Vi mancavano ancora la copia de' belli abiti, la varietà di tante bizzarrie, la vaghezza de' colori, la univers[all]ità ne' casamenti, e la lontananza e la varietà ne' paesi.²⁰³

Nella terza età l'architettura ha oltrepassato la misurazione matematica e simmetrica degli elementi, criteri ritenuti da Vasari inferiori alla percezione visiva, ovvero il giudizio dell'occhio, l'effetto visivo. In quest'ottica il disegno, l'esercizio cioè di riprodurre la natura e le opere dei grandi artisti, assume un'importanza centrale, in quanto consente di allenare la mente e la mano dei giovani artisti nei compiti di progettazione ed esercizio manuale; elementi su cui poggiano le basi dell'Accademia del Disegno e di tutta la scuola fiorentina.

A tal proposito non mancarono le proteste delle altre scuole rispetto a quella fiorentina. Nel 1557 Lodovico Dolce, nel suo *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, critica Vasari e i suoi giudizi sostenendo che il veneto Tiziano fosse superiore ai pittori toscani e mettendo in luce un punto centrale della questione nel Cinquecento, ossia la questione della superiorità di Michelangelo rispetto a Raffaello. Non mancarono infatti le polemiche a riguardo e anche Vincenzo Borghini, molto vicino a Vasari, consigliò all'aretino di modificare il suo giudizio. Vasari nella seconda edizione del 1568 conservò però questa valutazione e aggiunse una lunga spiegazione sul perché Michelangelo fosse superiore a Raffaello. In merito Vasari porta alcuni esempi dei vari stili di Raffaello e di come questi avesse cercato di gareggiare con Michelangelo senza riuscirci:

E, se Raffaello si fusse in questa sua detta maniera fermato, né avesse cercato di aggrandirla e variarla, per mostrare che egli intendeva gl'ignudi così bene come Michelagnolo, non si sarebbe tolto parte di quel buon nome che acquistato si aveva; perciò che gli ignudi che fece nella camera di torre Borgia, dove è l'incendio di Borgo Nuovo, ancora che siano buoni, non sono in tutto eccellenti. [...] Ho voluto quasi nella fine di questa Vita fare questo discorso, per mostrare con quanta fatica, studio e diligenza si governasse sempre mai questo onorato artefice, e particolarmente per utile degl'altri pittori, acciò si sappiano difendere da quelli

203 Giorgio VASARI, *Le vite*, op. cit., vol. IV, pp. 5–6.

impedimenti dai quali seppe la prudenza e virtù di Raffaello difendersi. Aggiungerò ancor questo, che dovrebbe ciascuno contentarsi di fare volentieri quelle cose, alle quali si sente da naturale istinto inclinato, e non volere por mano, per gareggiare, a quello che non gli vien dato dalla natura, per non faticare invano, e spesso con vergogna e danno.²⁰⁴

In un certo senso si può leggere qui una lieve contraddizione tra il Vasari artista e il Vasari scrittore. Se infatti Vasari nelle sue *Vite* mette in rilievo la superiorità di Michelangelo, inimitabile nei suoi affreschi (che realizza da solo a differenza di Raffaello), sarà proprio il Vasari artista a creare intorno a sé un *entourage* di colleghi in grado di supportarlo e organizzare il lavoro dividendo i compiti. In questo senso cambia però anche la prospettiva delle *Vite*: nella prima edizione la perfezione è da leggersi nella figura di Michelangelo, mentre nella seconda Michelangelo rimane sì il culmine, ma è un parametro che serve da esempio e non da punto d'arrivo, un dato che aiuterà gli artisti dopo di lui a non ricadere nella decadenza. Se le prime opere erano già perfette, con le opere successive Michelangelo si supera e raggiunge una perfezione ancora maggiore. Vasari considera dunque la perfezione un concetto dinamico, che si modifica e che può essere raggiunto in settori diversi; con la progettazione delle *Vite* l'aretino vuole creare quelle strutture necessarie per superare la decadenza, dare degli esempi e delle basi agli artisti contemporanei e successivi per continuare a cercare di raggiungere la perfezione.

5.2 Spazio e comprensione tra Gelli e Vasari

Le *Vite d'artisti fiorentini* di Giovan Battista Gelli non possono non essere lette in parallelo con le *Vite* di Vasari. A differenziare le due opere non è solo il metodo di lavoro, ma soprattutto l'intenzione: per Gelli, come già detto, la priorità è mostrare come a Firenze le arti – soffocate dai barbari – siano finalmente rinate, come la maggior parte degli artisti e comunque i più grandi artisti al mondo siano fiorentini e come questi abbiano raggiunto e superato la grandezza degli antichi. Si tratta di temi comuni a più opere di Gelli, a partire dalla lettera dedicatoria delle *Vite d'artisti fiorentini* fino alle lezioni tenute all'Accademia Fiorentina. Gelli resta fedele al suo programma culturale filo-mediceo e, a differenza di Vasari, nelle sue *Vite* rappresenta esclusivamente artisti fiorentini, mentre ricordiamo che nella sua opera Vasari, specie nella seconda edizione, estende la rappresentazione agli artisti italiani.

²⁰⁴ Giorgio VASARI, *Le vite*, op. cit., vol. IV, p. 208.

Nell'introduzione alle *Vite d'artisti* Girolamo Mancini, il primo editore dell'opera e possessore del suo manoscritto, colloca la sua stesura poco prima della morte di Gelli nel 1563.²⁰⁵ La datazione, però, non convince. Nella vita di Giotto, infatti, Gelli dà notizia del *Giudizio Universale* di Michelangelo realizzato dall'artista al tempo di papa Paolo.²⁰⁶ Non avendo altre informazioni in merito e non avendo Gelli specificato di quale pontefice stesse parlando, l'arco di tempo da prendere in considerazione sarebbe quello tra papa Paolo III e papa Paolo IV, ma appunto non avendo aggiunto altro, si presuppone che una specificazione da parte dell'autore non fosse necessaria e che quindi stesse parlando di Papa III. Seguendo questo piccolo e frammentario indizio il periodo da prendere in considerazione per la stesura della *Vite* di Gelli sarebbe quindi l'arco di tempo tra novembre 1549 e maggio 1555. A rafforzare tale idea contribuisce anche la descrizione dell'albero genealogico dei Gaddi che Gelli ci propone nella biografia di Taddeo Gaddi. L'autore ci informa che la famiglia era composta da quattro fratelli, un cardinale, Niccolò, un membro di camera, Giovanni, e gli altri due, Sinisbaldi e Luigi, il primo senatore e l'altro una sorta di banchiere di corte.²⁰⁷ Nel 1557 un altro membro della famiglia Gaddi fu fatto cardinale: si tratta di Taddeo, il nipote di Niccolò. Molto probabilmente, se Gelli avesse scritto l'opera dopo questa data, avrebbe specificato che nella famiglia si potevano trovare ben due cardinali, non solamente uno.²⁰⁸ Quest'altro dato ci fa quindi supporre che la data della stesura delle *Vite* sia da collocare prima del 1557. Per quanto riguarda la struttura, Gelli sceglie sempre di iniziare citando le opere che si trovano a Firenze, e menzionando solo in un secondo momento quelle collocate altrove.

205 A riguardo si veda quanto scrive Mancini in GELLI, *Venti vite*, *op. cit.*, p. 7: «Per me il Gelli [...] si fece eco delle vantazioni dei concittadini un poco menomate dal Vasari aretino nelle *Vite* da lui principate nel 1546 e stampate nel 1550. Recente e profonda era l'impressione prodotta dal volume del pittore d'Arezzo, ed il Gelli, nel prendere a trattare il medesimo argomento, e volere attribuire ai soli Fiorentini i progressi delle arti, dovè prefiggersi di ristabilire la leggenda dai buoni critici riconosciuta a ragione come non abbastanza sfrondata dal Vasari».

206 Cfr. *ivi*, p. 18: «La qual cosa insino a' tempi nostri no pare che abbia osservato alcuno altro meglio che Michalagnolo Buonarroto come ne fa chiara fede il iudizio fatto da lui a Roma al tempo di papa Paulo, dove così i beati pare che sieno contentissimi e mostrino allegrezza grandissima [...]».

207 Cfr. GELLI, *Venti vite*, *op. cit.*, p. 21: «Taddeo Gaddi, dal quale è discesa la casa de' Gaddi tanto grande a' tempi nostri, che ella à avuto in un medesimo tempo quattro frategli, un cardinale, uno cherico di camera, uno signore, e l'altro texauriere della Marca, fu ancora egli discepolo di Giotto, della qual cosa egli si groliaua tanto, che dovunque egli metteua il nome suo si chiamava discepolo di Giotto il gran maestro, come si vede particolarmente sopra il naco della mercanzia dove egli dipinse assai cose».

208 Cfr. nota 175.

È naturale chiedersi se siano attestati contatti tra Gelli e Vasari e se quest'ultimo conoscesse o avesse letto la compilazione gelliana, in particolare per la stesura della seconda edizione delle *Vite*. Dal confronto tra le *Vite* di Gelli e la prima e la seconda edizione delle *Vite* di Vasari – da adesso in poi chiamate Torrentiniana la prima, Giuntina la seconda – si ricava che Vasari non abbia attinto in modo significativo all'opera di Gelli, dato l'esiguo contributo del calzolaio a livello descrittivo. Nell'edizione vasariana del 1568, la Giuntina, troviamo però alcuni passi che fanno pensare a qualche forma di contiguità tra i due autori: è interessante constatare quanti temi comuni facessero parte delle discussioni del tempo.

Nella biografia del Giotto, che Gelli chiama «Maso sopradetto Giotto», esistono alcune analogie proprio con il Vasari della Giuntina. Nella prima edizione Vasari (nella Torrentiniana) scrive su Giotto che «lavorò – in Santa Maria Novella alla cappella di San Lorenzo – un San Cosimo e San Damiano». Nella biografia delle *Vite d'artisti fiorentini* Gelli usa quasi le stesse parole, con però l'aggiunta di specificare che l'opera venne dipinta nella cappella de' Giochi: egli dipinse «[...] in Santa Maria Novella ne la cappella de' Giuochi un San Cosimo e Damiano».²⁰⁹ Il Vasari della Giuntina, rimaneggiando il testo, aggiunge proprio lo stesso riferimento a tale cappella di San Lorenzo. L'informazione che il Giotto avesse dipinto Cosimo e Damiano nella cappella de' Giuochi di Santa Maria Novella è assente nelle altre fonti comuni di Gelli e Vasari e questo dato lascia aperto un grande interrogativo sul *modus operandi* dei due intellettuali, sui loro rapporti diretti e indiretti e di quanto siano «contaminati» i testi del Vasari con le fonti gelliane e viceversa. Altri esempi di questo sono rinvenibili nella biografia di Agnolo Gaddi²¹⁰ – Gelli dà qui notizia che la cappella in Santa Croce appartiene ad Alberti,

209 GELLI, *Venti vite*, op. cit., p. 20: «Giotto, il nome del quale fu Masone, chiamato così per essere stato suo figliuolo adottivo, fu ancora egli maestro eccellentissimo. Eccì di suo mano il tabernacolo d'in sulla piazza santo Spirito et nel chiostro di detta chiesa certi archetti. Ne la chiesa d'Ognisanti un san Cristofano et al lato alla porta una Nunziata. Nel chiostro della chiesa di san Ghallo, che è oggi disfatta, era una pietà che era tenuta cosa maravigliosa, e in santa Maria Novella ne la cappella de' Giuochi un san Cosimo e Damiano. Dipinse alcune cose nelle Campore fuori di Firenze. Fece in santa Croce la cappella di san Salvestro. Al ponte a Romiti in Valdarno un tabernacolo di nostra Donna, et a Roma nella chiesa di santa Maria Araceli, et nella chiesa di santo Ianni più storie e particolarmente la storia di un papa in più quadri».

210 Cfr. GELLI, *Venti vite*, op. cit., p. 22: «Discese di questo Taddeo uno chiamato Agnolo, il quale fu ancora egli dipintore, e fece di suo mano la cappella maggiore di santa Croce, et in sa' Iacopo tra fossi Cristo quando risuscita Lazzero, et a Prato la cappella dove sta la cintola, e fu certo un bello et onorato maestro, et visse a uxo di mercatante perchè gli fu lasciato da Taddeo suo padre assai buone facultà. Fece i figliuoli mercatanti et furonosi ricchi di più di trentamila fiorini, tra quali guadagnò buona parte Agnolo nella cappella di santa Croce, della quale per essere huomo ricco et

informazione inserita dal Vasari solamente nella successiva edizione del 1568 – e nella vita di Ghiberti, quando si dice che si fosse fatto aiutare a cesellare per completare la grande porta del Battistero – un aneddoto riportato sia da Gelli che dal secondo Vasari. Analogie che non ci permettono di arrivare ad una conclusione ma che testimoniano i contatti continui tra gli artisti e letterati del tempo.

Che Vasari conoscesse personalmente Gelli è provato da alcune missive che hanno finora trovato scarsa risonanza negli studi gelliani. Nella prima epistola diretta al duca Cosimo de' Medici e risalente al 12 maggio del 1558, Vasari, informato da Lorenzo Pagni, segretario di Cosimo de' Medici, del matrimonio di Lucrezia de' Medici, figlia dello stesso duca, con Alfonso II d'Este, propone alcune soluzioni per utilizzare, in occasione dei festeggiamenti per le nozze, le «stanze di sotto», cioè il Quartiere di Leone X, in Palazzo Vecchio a Firenze, dove i lavori non sono ancora finiti, ed elenca, descrivendoli, i lavori già completati e quelli ancora da terminare. Vasari inoltre consiglia di togliere dall'edificio la fonderia, in quanto la ritiene pericolosa, e comunica che al suo rientro da Arezzo, dove si fermerà dieci giorni per assistere sua madre, Maddalena Tacci, che sta morendo, promette di dedicarsi alacremente al completamento dei lavori. Infine, Vasari comunica di aver ubbidito all'ordine del duca riguardo al divieto di far copiare i «ritratti del Museo», ovvero la «Serie Gioviana», allora nella Sala delle carte geografiche di Palazzo Vecchio a Firenze, copia dei ritratti di personaggi illustri del Museo di Paolo Giovio, nella sua villa a Como. Vasari avvisa che glielo aveva domandato il «Gello», a cui ha fornito solo i suoi disegni effettuati basandosi su alcuni ritratti della serie Gioviana, come quelli di Pico della Mirandola, del Petrarca, di Dante e del Boccaccio, che già comunque circolavano in città. E per ultimo informa di non aver ancora realizzato il progetto relativo alla «pianta del palazzo di costi». In questo caso Vasari probabilmente parla di Pisa. Forse si tratta di un primo riferimento al progetto per il Palazzo dei Cavalieri o a quello per una residenza privata del duca; oppure invece parla di Palazzo Vecchio. Ecco l'intera missiva:

Illustrissimo et eccellentissimo Signor mio,

Messer Lorenzo Pagni, segretario di Vostra Eccellenza illustrissima, mi venne a trovar oggi, dandomi nuova del felicissimo sponsalizio della signora dogna Lucrezia, che molto mi rallegrò; e, così discorrendo sopra i preparamenti, che successivamente doverrà Vostra Eccellenza illustrissima fare per l'onoranza di tal maritaggio, mi trovo le stanze di sotto più tosto, a volersene servir, di tutte indreto, che altrimenti. Ma le non sono anche di sorte indreto, che,

onorato fu pagato de la famiglia degli Alberti strasordinariamente, et dicono alcuni che egli ne ebbe dodici milia fiorini, sì che vedete in che stima era allora l'arte della pittura. Morì in Firenze et fu onoratamente seppellito in santa Maria novella nella sepoltura loro, et lasciò tre discepoli valentissimi de' quali tratteremo ora».

con uno spediente, che metterò innanzi a Quella, Vostra Eccellenza illustrissima non se ne possa servire.

Primamente le stanze sopra sono di serrature e di finestre e porte asolute, di maniera che Quella gagliardamente se ne può servire. Ma bisognerebbe la sala di sotto, dove son le storie di papa Leone, veder, che, poi che io ò il palco sì innanzi con le storie, io per di qui a San Giovanni il finissi; che, sebene non sarà messo tutto d'oro, o mancassi qualche cosa, finito le feste o 'l servirsene, si può tornare a rifarvi il ponte per dargli fine; perché di drento son le storie e l'altre cose tanto innanzi, che si potrà scoprire, avenga che le cose finite faranno conoscere a ogni uno quelle che sono abbozzate. Resta solo, che il mattonato non vi s'è pensato di farlo così ora, spettando metter su prima le finestre di fuori del Palazzo. Che a questo ci è un remedio spacciativo, che al presente si tolga tanti quadroni, et in X di si mattoni, che poi si smattonerà e rimattonerassi di sopra la sala della fonderia; e così non andrà male se non duo some di calcina. Perché, mattonata, ci si potrà mangiare, e che sarà quella con le tre camere finite e dipinte sino in terra, cioè quella di Cosimo vecchio, quella di Lorenzo vecchio e quella di Vostra Eccellenza illustrissima, che son finite e mattonate, eccetto la di Vostra Eccellenza, che per ora si farà coi quadroni per farla anche quella al suo tempo come l'altre. E la capella sarà finita del tutto a tale, che le scale principali e le segrete, che tutte son oggi finite afatto, si potranno adoperare per le stanze di sopra. E, quando paressi a Quella di levar via la fonderia, che saria una savia elezione, si potria asettarla con lo imbiancarla o paralla, di maniera che, oltre che leveresti il fuoco et il fummo, che à già rovinato e rovina tutta quell'opera, ma si leverebbe una bacanalia che oggi è diventata. Pur a questo et a ogni altra cosa rimetterommi, come sempre ho fatto, al giudizio di Vostra Eccellenza illustrissima. E questo, che io dico, non nasce se non per comodar Quella et onoralla sempre, e perché quella spesa fatta Vi sparammi e Vi facci pro. E, se questo disegno mio Vi satisfà, Quella con maggior prestezza ce ne facci toccare un cenno, perché farò volare ogni cosa. Intanto io vado seguitando l'opera, ancora che X giorni sia stato intorno a mia madre, quale passerà a l'altra vita, tosto sendo rimastovi poco spirito. E, per avere tutta la brigata a Rezzo, son forzato non abandonalla.

Restami a dirLi, che non ò replicato alla conmissione, che io non lassi ritrar niente de' ritratti del Museo. Questo l'ò fatto, che 'l Gello, che ne fa fare di questi che son per Fiorenza, me n'à chiesti; et io non ò voluto dargnene, con dirli, che ricerchi Vostra Eccellenza illustrissima. Gli ò ben dato de' disegnati da me di questi, che son per la città, come il Pico, il Petrarca, Dante, il Boccaccio e simili. Et a questo non sarà nessuno che senza l'ordine Suo facci niente.

Della pianta del Palazzo di costì non ò ancora cominciato a distender niente, ma sì bene a ghiribizzar qualcosa, poi che Quella alla mia lettera non mi tocò altro. E, da poi che siamo stati tanto, fino che non ò altro ordine da l'Lei, non farò altro. E a Quella con tutto il core mi offero e raccomando, pregando Iddio, che acresca la felicità Sua con quella grandezza e perpetuità che Ella stessa desidera.

Di Fiorenza, alli XII di maggio MDLVIII.

Di Vostra Eccellenza illustrissima umilissimo servitore,
Giorgio Vasarii

Rescritto del Duca: Quanto alle stanze, seguita pur il tuo ordine e non alterar niente dello già ordinato e concertato, perché questa cosa non vogliamo che punto impedisca questo altro effetto, siché di presente non innovar cosa alcuna. Quanto al resto, bisognerà ben pensar d'un bello aparato per una comedia e ire fantasticando cose da simil feste, delle quali il dì per il caldo, quando ti riposi, ti potrai andar rivolgendo per la mente per conferir Celo alla Nostra

tornata. Della fonderia manco vi occorre far altro, sino che altro non deliberiamo. De' ritratti sta benissimo. Della casa da farsi qui, sendo venuto qua Bartolomè, e 'l mio modellaccio, già siamo risoluti; ma ci sarà tempo ancor a rifar mille disegni.

Indirizzo: Allo illustrissimo et eccellentissimo signor, il signor Duca di Fiorenza, signor e patron suo osservandissimo, a Pisa, in man propria.

Indirizzo di ritorno, di mano del segretario ducale: A Giorgio Vasari.²¹¹

Come si evince dalla lettera, Vasari dona a Gelli «de' disegnati da me di questi, che son per la città, come il Pico, il Petrarca, Dante, il Boccaccio e simili». La missiva è datata 1548, quattro anni dopo l'olio su tela *Ritratto dei Sei poeti toscani* realizzato dallo stesso Vasari, e testimonia come Vasari e Gelli avessero un contatto diretto e comunicassero di tematiche artistiche e letterarie fondamentali in quegli anni.

Nella seconda epistola invece a scrivere è Don Gabriele Fiamma, che si rivolge a Vasari il 20 aprile del 1559. Fiamma informa Vasari di trovarsi a Padova già da quattro giorni, dove si sta riposando allietato dalle visite degli amici e non più angosciato dagli obblighi e impegni che aveva a Venezia. Lo ringrazia del ritratto che ha eseguito per lui: non ha ancora avuto modo di vederlo, ma ne ha ricevuto notizia da «Antonio Botti». Dà notizia della morte della bambina di suo fratello e della malattia della moglie di quest'ultimo e annuncia che il primo maggio sarà a Mantova per predicare e che da lì spedirà parte della somma di denaro che il Vasari gli ha prestato, assicurando che salderà presto il debito. Invia saluti a «monna Cosina», ovvero Niccolosa Bacci, moglie del Vasari, e a Giovan Battista Gelli:

Magnifico Signor mio osservandissimo,

Ho scritto a Vostra Signoria per l'altro corriero, ma così in corso; ora più agiatamente la posso salutare, che son gionto a Padova; e già quatro giorni mi godo un suavissimo riposo. Né i banchetti mi stroppiano, né gli inviti mi cruciano, ma le visite di carissimi e familiarissimi amici mi confortano, perché con loro non ho a fare né il contegnoso, né il ceremonioso. E mi duole solamente, che presto son sforzato a volare a Mantova a predicare, e non posso far schermo, perché i frati non abbino occasione d'offendermi con le loro lingue. Vi rendo molte grazie del ritratto. Non l'ho avuto ancora, ma ho ben avuto le lettere per mezzo del signor Antonio Botti, e nova, che la tela è in mano de mio fratello; e questo è l'apontamento. Credo, sapiate la morte della figliola et il pericolo della donna. Dio l'aiuti. Io vorrei poterlo confortar con la vita, ma conviene confortarsi col voler di Dio, quando i conforti delli omeni non vagliono.

²¹¹ Questa e la seguente trascrizioni sono riprese dalle «Carte Vasari» del Museo di Casa Vasari e che si possono trovare in: Arezzo, Museo di Casa Vasari, *Carte Vasari*, 13, olim Archivio Rasponi Spinelli 47, lett. 3, c. 8 (Cfr. https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=159238, consultato il 10.10.2020). In merito si veda Carl FREY (a cura di), *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, op. cit., I (1923), pp. 501–504, lettera n° CCLXVI.

Io ho da ritrovarmi in Mantova a predicare senza fallo il primo di maggio e di là Vi darò raguaglio del fatto mio e Vi mandarò qualche cosa secondo la promessa. So ben, che mi farete credenza, e che non sarete importuno creditore; tanto più quanto prometto d'esser buon pagatore e presto. Vi prego, salutate tutti gli amici, che mi salutarono per le Vostre lettere, e tenetemi per quel caro e vero amico che Vi sono, comandandomi et amandomi. Salutate, Vi prego, la monna Cosina da mia parte e tutti di casa Vostra, per la cui salute pregarò sempre, così fossero più efficaci i preghi miei. Non altro, se non che di tutto cuore mi raccomando.

Da Padova, a dì 20 Aprile del '59.

Vi prego, salutate particolarmente il Gelli.

Il Vostro don Gabriello Fiamma.

Indirizzo: Al magnifico signor mio osservandissimo, il signor Georgio Vasari. *Annotazione del Vasari:* 1559, a dì 20 di aprile, Don Gabriello Fiamma.²¹²

Da questi dati risulta chiaro che Vasari e Gelli si conoscessero bene. È opportuno specificare che le missive portano come date il 1558 e il 1559, ovvero nell'arco di tempo tra la pubblicazione della *Torrentiniana* (1550) e della *Giuntina* (1568), cioè tra la prima e la seconda edizione delle *Vite* del Vasari. In questo senso, e tenendo conto del fatto che Giambullari fu uno dei co-autori delle edizioni del testo vasariano, in particolare della seconda, ma anche un grande amico di Gelli, non possiamo escludere un'ibridazione di idee fra i due. Circolava a quei tempi nei gruppi formati da letterati e artisti, inoltre, l'idea della creazione di una compilazione di biografie di artisti famosi, supportata da ideologie differenti. Se da una parte Gelli opta per un'opera di calco campanilista – solo autori fiorentini – Vasari invece allarga l'orizzonte e si mostra meno restrittivo sotto questo punto di vista, ponendo anzi l'accento più sulle abilità e la maestria degli artisti che non sulla loro provenienza.

Nelle *Vite d'artisti fiorentini* di Gelli si palesa il *fil rouge* di tutto il suo operato, coerente con il suo progetto culturale e politico e con quello di Cosimo I:

Aggiunse non poco danno ancora a questo la stolta opinione di alcuni pontefici, che furono in que' tempi, che, guidati da una vana superstizione et non da il vero amore della cristiana religione come e' si credevono, cercarono ancora eglino di levar via le statue et le altre opere dei gentili (che così chiamavano i Romani) come cose dannose alla cristiana professione, come se la natura non facesse bene spesso molto più begli huomini così maschi come femmine che non fa l'arte, et come se in quegli come in fatture di Dio con sua gloria et onore riguardando non si potessi senza peccato alcuno pigliar continuamente piacere et diletto; per le quali cagioni gli huomini in processo di tempo divennero di maniera grossi rozzi et ghoffi, e particolarmente in queste arti, che non edificavano più cosa alcuna se non di quella maniera

²¹² Arezzo, Museo di Casa Vasari, *Carte Vasari*, 9, olim Archivio Rasponi Spinelli 43, lett. 28, cc. 53 e 59 (cfr. https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=159235, consultato il 10.10.2020. Inoltre se ne accenna in Carl FREY (a cura di), *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, op. cit., I (1923), pp. 501–504.

che si chiama oggi tedescha con certe colonne et viticci lunghe e sottili senza misura o proporzione alcuna, et con certi capitegli senza alcuna arte o grazia facendo talvolta per reggimenti o per mensole certe figure che avevon più aria di mostri che di huomini. Scolpivono ancora certe statue, benchè e' vedessin de l'antiche, et ancor degli uomini stessi (i quali dovevon almen ritrarre, sapendo che altro non è arte che una immitatrice de la natura) che avevon più similitudine d'ogni altra cosa che di huomini, come può ben vedere ancora oggi chi ragghuarderà quelle figure che sono sopra la porta principale della nostra chiesa di santo Pagholo, le quali certamente se non fussino loro parute belle non l'arebbon poste in quel luogo, essendo stata quella chiesa secondo che si legge in certe lettere poste sopra la cappella maggiore con tanto favore edificata et consagrada da san Zanoj vescovo di Firenze al tempo di Chonstantino inperadore.²¹³

Nel proemio alle *Vite*, indirizzato al suo amico Francesco di Sandro, Gelli critica prima di tutto i papi del «barbaro» Medio Evo, che disprezza apertamente. Lo stile «tedesco» delle costruzioni, privo di ogni proporzione, ha infatti rovinato anche l'arte plastica, creando più mostri che uomini:

Et acciò che voi possiate tutto questo che io v'ò detto più chiaramente vedere, io ò brevemente raccolto la vita et alcune de le opere della maggior parte di quegli che si son in queste arti exercitati, i più de quali et migliori come vedrete sono stati fiorentini, sì che e' non è maraviglia se oggi in Firenze si ritrovono più cose belle in ciascheduna di queste arti che in qual si voglia altra città del mondo, excetto però Roma, la quale per avere ne' tempi de la sua grandezza spogliato tutto 'l mondo di cose belle, e per essere oggi più tosto un ricettacolo di forestieri che una città, i quai portano quivi ciò che egl'anno di bello come a una fiera o un mercato pubrico sperando cavarne maggiori prezzi che in alcun altro luogo, et ò questa mia fatica, tal quale ell'è, voluto indirizzare a voi et per l'amicizia che è infra noi, et perchè io so che molto delle opere di simili arti vi diletate. Accettatela adunque con quello animo che io ve la mando et amatemj come sino qui avete fatto sempre.²¹⁴

Gelli viene al vero intento della sua opera, ribadire cioè che Firenze è la patria dell'arte vera e moderna. Gelli osserva come Roma, che ha comandato su tutti i popoli in Italia, deve adesso far posto a Firenze. Roma, che fin dai tempi antichi è vissuta di rapine artistiche, è definita «piuttosto un ricettacolo di forestieri che una città», dove gli stranieri ogni anno portano i loro prodotti come ad una fiera, con la speranza di guadagnare più che altrove. Gelli cerca di spiegare la, per lui problematica, questione dell'arte medievale come il ricorso naturale di cicli storici («la natura osserva sempre questo ordine»). Firenze doveva vivere un periodo di decadenza, per poi rialzarsi e splendere:

213 GELLI, *Venti vite*, op. cit., p. 11.

214 Ivi, pp. 12–13.

[...] volendo come si è di sopra detto risucitarla elesse per luogo Toscana, dove pare che sieno molti elevati e sottili ingegni, e di Toscana la città di Firenze, la quale indubitatamente è il cuor di quella, onde fece nascere presso a Firenze in una villetta chiamata Vespignano un fanciulletto chiamato Giotto, il quale fu il primo, come si dice nella sua vita, che meritassi questo nome d'aver risucitato la pittura per le ragioni che allora si diranno, ma perchè egli fu levato da ghuardar le pecore quasi miracolosamente ordinando ciò la natura che voleva questo effetto da un cittadino fiorentino, ch'aveva nome Giovanni cognominato Cimabue, il quale egli ancora si diletto di far simil arte. Tratteremo primieramente di questo Giovanni e de l'opere che egli fece, e di poi Giotto, il qual fu in verità suo discepolo se bene camminò per un'altra via, e delle cagioni perchè egli meritò questo nome d'aver risucitato l'arte del dipingere.²¹⁵

È grazie al contributo di Cimabue e Giotto che la civiltà fiorentina riesce a risollevarsi in un risorgimento tutto toscano. Giotto, a cui Gelli attribuisce il *decorum*, e lo piazza sugli scalini più alti della sua scala, raggiunto e superato soltanto da Michelangelo.²¹⁶ Gli studi michelangioleschi degli affreschi di Giotto in Santa Croce sono descritti da Gelli nelle sue *Vite*, un particolare, questo, assente in tutte le altre biografie del tempo ma confermato dai disegni di Michelangelo.

Dopo le vite di Cimabue e Giotto, Gelli presenterà quindi i seguaci della scuola giottesca nel Trecento: Giotto, Stefano, Andrea Tassi (Tafi), i Gaddi, Antonio Veneziano, Masolino, l'Orcagna, Buonamico, lo Stamina, Lippo, Dello. Passa poi agli artisti del Quattrocento: il Ghiberti, il Brunellesco, il Buggiano, Donatello, Nanni di Banco, il Verrocchio. Infine, alla vita di Michelozzo Gelli interrompe la stesura delle sue biografie e fa confluire una parte del suo lavoro nelle lezioni sulla *Commedia* di Dante e nelle due lezioni tenute all'Accademia Fiorentina nel 1549 dedicate ai sonetti di Petrarca in lode del presunto ritratto di Laura dipinto da Simone Martini.²¹⁷ Queste lezioni, strettamente legate a questioni artistiche e perciò recuperate da Julius von Schlosser nella sua ricca e fondamentale opera sulla storia dell'arte e sugli artisti, mostrano ancora una volta l'intento di Gelli di rimanere su un registro storico-artistico in un discorso filo-fiorentino.

²¹⁵ GELLI, *Venti vite*, op. cit., p. 14.

²¹⁶ Ivi, p. 36.

²¹⁷ Queste *Lezioni* di Gelli *Per mirar Policleto a prova fiso e Quando giunse a Simon l'alto concetto tenute sotto il consolato di Francesco d'Ambra*, furono edite in Giovan Battista GELLI, *Il Gello accademico fiorentino. Sopra que' due sonetti del Petrarca che lodano il ritratto della sua M. Laura*, Firenze, Torrentino, 1549 e si leggono in Giovan Battista GELLI, *Lezioni petrarchesche di Giovan Battista Gelli, con una lettera di S. Carlo Borromeo e una di Giosué Carducci*, a cura di C. NEGRONI, Bologna, Romagnoli, 1884, p. 219 e ss.

6 L'interesse estetico delle *Lettere*

Riprendendo la domanda iniziale di questo lavoro sul rapporto tra scritti d'arte e letteratura, ricollegandoci alla questione del programma gelliano delle biografie non concluso, si tenta in questa sezione introduttiva di mostrare il nesso tra arte e letteratura, tra attività di promozione culturale ducale e campanilismo del giudizio, presente anche nelle lezioni di Gelli sugli artisti.

Esempio di questo *fil rouge* che lega queste due parti di lavoro, quella sugli artisti e sulle biografie degli artisti, e quella sull'esegesi di Gelli, sono le lezioni sui sonetti RVF 77 e 78 di Petrarca. L'opinione «del modo nel quale descendono l'anime ne' nostri corpi»²¹⁸ sta alla base funzionale del primo sonetto e si rivela indispensabile per comprendere l'elogio che Petrarca tributa a Simone da Siena (del quale «non ci è memoria alcuna, che fussi di tanta fama»), in quanto ciò che rende la sua opera superiore a quelle degli artisti antichi è la particolarità dell'esperienza conoscitiva che l'ha resa possibile. L'opera di Simone è eccezionale proprio perché egli non ha visto Laura solo in terra, ma anche nella mente di Dio, e l'ha ritratta in carte («si fece nella mente quella imagine e quel simulacro tanto bello e tanto perfetto di lei, ch'egli ha di poi messo e dipinto in carte»,²¹⁹ per testimoniare «quaggiù fra noi» quanto la bellezza che ha nella sua idea sia superiore a quella che ha «nel suo corpo in terra»²²⁰).

In questa seconda parte l'attenzione è posta sul ruolo di lettore di Gelli, sulle sue lezioni su Petrarca e Dante, come sul programma culturale della Firenze cinquecentesca. Com'è noto, il Cinquecento è segnato dalla pubblicazione delle *Prose* di Bembo e dalle discussioni letterarie che esse hanno generato: se infatti i bembisti vedono in Petrarca il modello di ogni produzione poetica, di tutt'altro parere sono i cosiddetti «anticlassicisti»,²²¹ che si fanno portavoce di una lettera-

218 GELLI, *Lezioni petrarchesche*, op. cit., pp. 253–254.

219 GELLI, *Lezioni petrarchesche*, op. cit., p. 258.

220 Gelli ricorda la possibile obiezione legata al fatto che i platonici intendono che in Dio ci sono solamente le idee delle cose in senso universale, non «degli individui particolari», e fa riferimento ai versi «In qual parte del ciel, in quel ydea/ era l'exempio, onde Natura tolse/ quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse/ mostrar qua giù quanto lassù potea?» (RVF 159, vv. 1–4), interpretati come «se in Dio non sono le idee particolari di ogni cosa, da dove prese la natura l'esempio della bellezza di Laura?». Il nodo viene sciolto attraverso un'argomentazione che egli fa risalire a Gesualdo («il quale è il primo che io abbia trovato fino a qui, che mi paia che abbia inteso alquanto questo sonetto»): il pittore in cielo vide l'idea della natura umana «in universale», «la più bella figura umana» possibile; in terra, vedendo Laura, la più bella creatura umana e dunque la più simile a quella che aveva visto, si ricordò dell'idea e la ritrasse (GELLI, *Lezioni petrarchesche*, op. cit., p. 260).

221 Sul termine «anticlassicisti» e su questa corrente letteraria, si veda infra.

tura orientata su modelli alternativi. Ed è questo il contesto in cui vanno collocate le lezioni gelliane all'Accademia Fiorentina.

La prima lezione pubblica che Gelli tiene si svolge nel 1541 e riguarda *Purgatorio* XXVI. Gelli continua poi la sua fatica di lettore, per commissione del granduca Cosimo, dal 1553 al 1563, con un solo anno d'intervallo, il 1559.²²² Quando Cosimo affida a Gelli il compito di leggere Dante per i corsi pubblici dell'Accademia, la ricezione della *Commedia*, fuori dall'ambiente fiorentino, era, com'è noto, fortemente condizionata dal giudizio negativo che Bembo aveva espresso nelle *Prose*. Gelli si distacca da queste idee prendendo le difese di Dante, ma anche analizzando il Petrarca come un autore che si contraddistingue non solo per l'eccellenza stilistica ma anche per la «pienezza» testuale. Con questo approccio Gelli pone Petrarca e Dante sullo stesso piano, perché sia l'uno che l'altro hanno grande stile e dottrina filosofica. Presso l'Accademia, Gelli inizia a leggere Dante nelle lezioni pubbliche e continua, alternando questo esercizio a quello di tenere anche delle letture su Petrarca, nelle lezioni private del giovedì. Gelli lo fa in linea con il programma politico culturale di Cosimo, e cioè, mettendo sempre in luce Firenze e il volgare fiorentino. Il fatto che, secondo Gelli e altri accademici, i testi di Petrarca siano ricchi di sapere e verità segue l'ideologia della linea politica fiorentina, anche se non fu certo la principale base d'interesse che spinse i membri dell'Accademia degli Umidi a valorizzare questo autore. Il Petrarca di Gelli è sia «leggiadro» che «dotto». Che questo non rispecchi la teoria letteraria del tempo viene rimarcato da Gelli in maniera esplicita:

Di questi due Poeti [Dante e Petrarca] pare a me, che Dante sia assai bene dalla maggior parte degli uomini conosciuto, ancorché sieno stati alcuni, i quali per intendere poco più oltre in lui, che il suono delle parole, senza considerare, che il proprio officio di quelle è lo esprimere bene i concetti, di che fu Dante maestro eccellentissimo, l'hanno biasimato della bruttezza e di quelle, benché a riscontro sono stati degli altri, che hanno detto, che egli ha non manco onorata la lingua sua, che si facessero Omero e Virgilio la loro [...] Del Petrarca non pare già a me, che per ancora sia avvenuto così; imperocché di due parti, che sono in lui eccellentissime, l'una delle quali è la dottrina grandissima, colla quale egli ha scritto la maggior parte delle cose sue, e l'altra è il bel modo del dire suo e la bellezza della sua lingua, pare a me, che sia

²²² Ci introduce in questo argomento una citazione di Massimo Firpo (FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo*, op. cit., p. 71) sull'Accademia Fiorentina: «ormai promossa a istituzione pubblica e depositaria del compito di contribuire all'elaborazione dell'ideologia cosimiana, di celebrare la tradizione e il primato di Firenze, di attestare la continuità del mecenatismo mediceo e di presentarne un'immagine ufficiale, di organizzare e sorvegliare la vita culturale, di offrire agli intellettuali un punto di aggregazione, una funzione al servizio del potere e un canale per ottenere gratificazioni e favori (anche al fine di assorbire ogni residua opposizione), di partecipare alla diffusione del sapere e alla formazione dei quadri burocratici, di svolgere precisi compiti amministrativi, di collaborare alla riforma dello Studio fiorentino e di quello pisano, riaperto nel '43».

stata solamente conosciuta la seconda, conciossiacosaché ognuno lo lodi per una medesima bocca di bellezza. Ma della prima non ardisco io già di dire così, parendomi, che pochissimi, anzi rarissimi sieno stati quelli, i quali abbiano considerato in lui la dottrina, la quale al mio giudizio non è minore, che si sia in lui la bellezza.²²³

Nella cornice della ristrutturazione politica e ideologica dell'Accademia Fiorentina – già Accademia degli Umidi – avviata nell'autunno del 1553, il commento esegetico della *Commedia* di Dante viene affidato a Giovan Battista Gelli e quello del *Canzoniere* di Petrarca a Benedetto Varchi. E questa rappresenta una grande novità in un secolo in cui, le altre accademie e i circoli letterari avevano di fatto «abbandonato» l'esegesi di Dante. Gelli comunque, nelle sue lezioni fino al 1553, si era dedicato sia a Dante che a Petrarca, di cui analizza sette testi in tutto. La sua ultima lezione incentrata sui versi di Francesco Petrarca, e in particolare sulla ballata *Donna mi viene*, è del 27 ottobre 1549.

Nelle sue lezioni petrarchesche Gelli cerca di conciliare le tesi a favore di Petrarca e quelle a favore di Dante in nome della fiorentinità e del diletto del pubblico e dei lettori. La frequente evocazione del paesaggio fiorente e del mese di maggio associato nella tradizione a Venere diventano i bersagli critici di quanti prestano più attenzione alle parole che alle cose.²²⁴ A tal proposito Gelli scrive:

Io non mi sia messo giammai volta alcuna a leggere diligentemente l'opere sue [di Petrarca] (io parlo di quelle ch'egli scrisse nella nostra lingua Fiorentina e in versi), che io non abbia trovato qualche nuova bellezza e qualche maravigliosa e nuova dottrina in loro; tal che restando grandemente di tal cosa ammirato, non ho mai saputo ancora scorger quel ch'io più

223 Cfr. il bel contributo di Bernhard Huss, *Aristotelismus und Petrarkismus in der Accademia Fiorentina des Cinquecento: Das Beispiel von G.B. Gellis Interpretation zu Petrarca, Canzoniere No. 78*, in «Philosophical Readings», 73 (2015), pp. 28–42. Inoltre si veda GELLI, *Lezioni petrarchesche*, op. cit., p. 64: «Laonde coloro i quali senza avere altre lettere, che quelle di umanità sola, si persuadono d'intenderlo perfettamente, s'ingannano al mio giudizio di gran lunga. Imperò ch'egli avvien loro non altrimenti che a quegli che ritrovandosi per avventura in un bellissimo giardino, ne conoscendo virtù o proprietà alcuna dell'erbe o de' fiori che fossino in quello, ma solamente la bellezza, i colori e i nomi, dicessino d'aver perfetta cognizione della natura loro. La qual cosa interviene a tutti quegli, che nel leggere gli scrittori vanno solamente dietro alla bellezza dello stile o alla leggiadria delle parole, senza curarsi, o poco, de' sensi o de' concetti che sono ascosti sotto il velame di quelle; e non tenendo troppo conto di coloro che non hanno avuto per loro oggetto principale il bello e ornato modo di dire, si sono in questa maniera tanto ingannati, che alcuni hanno disprezzato insino a Aristotile stesso [...] Ma se e' considerassino più accuratamente e con più svegliato ingegno, passando più addentro che la scorza, la maggior parte del poema del Petrarca, senza fermarsi solamente nella bellezza delle parole, ne trarrebbero, oltre a il piacere, molto maggior frutto, ch'è non hanno fatto per il passato, e sariano sforzati a lodarlo non manco di dottrina, che e' si abbin fatto di bellezza».

224 Cfr. S. VANTAGGIATO, *Ragioni figurative*, op. cit., p. 136.

debba lodare in lui, la meravigliosa arte ch'egli ha usato in quelle per dilettere, o la profonda dottrina che'egli vi ha mescolato per giovare; officio non solamente lodevole ma conveniente e proprio ai buoni e veri poeti; talmente che a me par s'ingannino di gran lunga coloro che hanno assimigliato il poema suo al maggio, dicendo che in quello non si trova altro che fronde e fiori a similitudine del mese di maggio, conciossiacosa che il mancamento proceda da loro stessi, i quali non hanno saputo trovare i preziosissimi frutti che sono ascosti sotto tali fronde, e mescolati con i suoi vaghi e bellissimi fiori.²²⁵

L'assimilazione tra i due autori alle due stagioni – Petrarca alla primavera, Dante all'autunno – diventa motivo retorico e iconografico topico nel Cinquecento. Ne troviamo traccia, tra gli altri, nel *Dialogo della pittura* di Ludovico Dolce, in cui l'autore usando come strumento il dialogo tra Francesco Fabrini e Pietro Aretino, propone tale paragone:

in Dante ci è sugo e dottrina, e nel Petrarca solo leggiadrezza di stilo e ornamenti poetici. Onde mi ricorda che un frate minoritano, che predicò molti anni sono a Vinegia, allegando alle volte questi due poeti, solea chiamar Dante Messer Settembre e il Petrarca Messer Maggio, alludendo alle stagioni, l'una piena di frutti e l'altra di fiori.²²⁶

Il principale intento di Gelli è quello di dimostrare la profondità dottrinale della poesia di Petrarca e anche la scelta dei sonetti dedicati al presunto ritratto di Laura realizzato da Simone Martini si iscrive in questo programma. Gelli stabilisce nelle sue lezioni un parallelismo tra i due poeti:

volendo adunque, come fu di sopra detto da noi, lodare ancora il poeta nostro uno ritratto della sua Laura, fatto da maestro Simon da Siena, e veggendo che Dante aveva lodato con tanta brevità e tanto artifiziosamente i ritratti delle istorie raccontate di sopra da noi, e volendo usare quel modo ch'egli ha fatto quasi sempre in tutte l'opere sue; il quale è che qualunque volta che gli occorre dire un concetto medesimo o una medesima cosa che abbia ancora detto Dante, dirlo con parole varie e con modo diverso da quel che ha usato Dante, e se non con maggior dottrina, almanco con maggior leggiadria e con più belle e ornate parole; pensò di mandare ad effetto questo suo proposito un modo molto dotto e molto vario, e forse di non minor valore e bellezza, se non di tanta brevità, che quello che aveva usato Dante.²²⁷

Gelli concentra il suo discorso soltanto sulla pittura, e lo fa basandosi esclusivamente su quella fiorentina. Alfonso de' Pazzi,²²⁸ detto l'Etrusco, critica tale scelta e

225 Giovan Battista GELLI, *Lezioni petrarchesche*, op. cit., pp. 290–291.

226 Lodovico DOLCE, *Dialogo della pittura*, Venezia, Gabriel Giolito De' Ferrari, 1557, p. 256.

227 *Ibid.*

228 Per quanto riguarda i rapporti di Alfonso de' Pazzi con gli altri intellettuali dell'epoca, si veda Giorgio MASI, *Politica, arte e religione nella poesia dell'Etrusco (Alfonso de' Pazzi)*, in Antonio CORSARO, Harald HENDRIX, Paolo PROCACCIOLI (a cura di), *Autorità, modelli e antimodelli nella*

lo fa deridendo in un sonetto la professione di calzaiolo di Gelli.²²⁹ Ma le sue lezioni rivelano come Gelli fosse più preparato ad affrontare la questione sul piano artistico-figurativo che non su quello storico-critico, più idoneo appunto al genere delle biografie.

Ritornando al discorso iniziale, anche Varchi, lettore ufficiale di Petrarca dell'Accademia Fiorentina, ammette di avere poca cognizione di pittura e scultura, anche se è comunque dimostrata una fitta rete di rapporti che l'autore intratteneva con gli artisti. Ma non si limitava ad uno scambio di idee con gli artisti, ad apprezzarne le opere ad elogiarle: piuttosto le riportava in una lezione pubblica, trattando un tema importante, che metteva in discussione non solo le specificità proprie della pittura e della scultura, ma il loro *status* sociale e il loro difficile rapporto con le arti liberali. Con Varchi per la prima volta un letterato non solo si serviva dell'opinione orale di pittori e scultori, ma inseriva (e pubblicava) nelle sue lezioni lettere di artisti che aveva ricevuto: in questo modo legittimava la scrittura sulle questioni artistiche da parte di un non praticante, ovvero di un letterato che non aveva mai svolto lavori manuali.

Ma il dibattito tra artisti e letterati, fra chi l'arte la praticava e chi invece ne scriveva e ne discuteva era sicuramente molto più complesso. In Francesco da Sangallo, ad esempio, si può leggere un esempio di critica nei confronti dei letterati: «ce n'è pure assai che fanno professione d'intendere e lodano e biasimano come se proprio del l'arte fussino, e per avere veduto quattro medagliucce e imparato qualche vocabolo de l'arte fanno tanto [...] e non hanno ricevuto le sberrettate».²³⁰ Un motivo, questo dei «vocaboli dell'arte», che tornerà nella storia del rapporto fra artisti e letterati interessati a scrivere d'arte e che era, alla vigilia della pubblicazione delle *Vite*, una questione quanto mai attuale. Tutti gli artisti che risposero alla richiesta di Varchi tradussero il quesito sulla nobiltà delle arti in quello sulla difficoltà delle arti. Spostare l'accento su questo tema, infatti, significava sottolineare

cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma. Atti del seminario internazionale di studi Urbino-Sassocorvaro, 9–11 novembre 2006, Manziana, Vecchiarelli, 2007, pp. 301–358.

229 Cfr. SPAGNOLO, *Ragionare e cicalare*, op. cit., p. 7. La studiosa ci dà l'indicazione del sonetto inedito, che si legge in Firenze, BNC, Magl. IX 272, c. 30, e in Firenze, BR, Mor. 216, c. 166v. Qui di seguito la parte del sonetto a riguardo: «Tu hai parlato ben della pittura, / Gello e le calze non tornon tirate / talchè di sè si dolgon le brigate / dal lungo o corto di qualche costura. // Or in futuro tien questa misura / in giro stretta o per gamba assettate / in cosce larghe e torneran tirate / E ciò d'ogni accademico sia cura. // Bella cucita così manderanno / In casse in balle a Bergamo ed a Pisa / E in altri luoghi, ove far non la sanno [...]».

230 BAROCCHI, *Pittura e scultura*, op. cit., p. 76.

un aspetto che riguardava la specificità delle tecniche dell'arte, pittura e scultura, e che in fondo solo gli artisti erano capaci di comprendere.²³¹

Le *Vite* del Vasari, con le informazioni relative al *modus operandi* degli artisti, ma anche ricche di giudizi e termini specifici, costituiscono una risposta risolutiva ai dibattiti del tempo ma aprono anche a nuovi orizzonti, nuove forme e nuove interpretazioni sulla legittimità della scrittura e del giudizio sull'arte.

Gelli, dal canto suo, nelle letture accademiche, dantesche e petrarchesche, al centro delle quali già a partire dagli anni '40-'41 aveva posto le questioni dell'anima, del libero arbitrio, della fantasia e della memoria, affronta temi che quasi dieci anni dopo riaffiorano con modi analoghi e vengono sviluppati nei dialoghi, *I capricci* e *La Circe*.²³² Gelli cerca di proporre un discorso alternativo e di rendere accessibili testi e conoscenze a tutti i cittadini, e lo strumento che utilizza sono appunto le sue lezioni e le sue opere. Per realizzare il suo progetto di rinnovamento Gelli, partendo sempre da una base cristiana, cerca di proporre elementi di alto valore filosofico semplificando sia i concetti che il linguaggio, comune al pubblico e ai lettori.²³³ Il messaggio intellettuale e morale di Gelli è in linea con la politica del duca Cosimo: se alto e basso possono dialogare, allora anche, come abbiamo detto, le «cose di filosofia si possono dire in volgare».²³⁴

6.1 L'Accademia Fiorentina e l'Accademia degli Infiammati

L'Accademia Fiorentina nasce dalla preesistente Accademia degli Umidi, fondata il primo novembre 1540 da un gruppo di dodici intellettuali soliti organizzare serate letterarie presso la casa di Giovanni Mazzuoli, noto come Stradino,²³⁵ du-

231 Cfr. KALLAB, *Vasaristudien*, op. cit.; SPAGNOLO, *Ragionare e cicalare*, op. cit.; e SPAGNOLO, *Vasari*, op. cit., pp. 90–92 e 98–103.

232 Cfr. GHIRLANDA, *Le lezioni*, op. cit., pp. 63–77.

233 Questo concetto permea l'intera produzione di Gelli ed è ben mostrato da una sentenza che Ulisse pronuncia nella *Circe*: «si debbe sapere come i manco, se bene si debbe parlare come i più», in GELLI, *Dialoghi*, op. cit., dialogo X, p. 269.

234 Qui si rimanda al titolo del saggio di PERRONE COMPAGNI, *Cose di filosofia si possono dire in volgare*, op. cit.

235 Sull'Accademia degli Umidi, si veda Michel PLAISANCE, *Les leçons publiques et privées de l'Académie florentine (1541–1552)*, in Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, Michel PLAISANCE (a cura di), *Les commentaries et la naissance de la critique littéraire. France/Italie (XIVe–XVe siècles)*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, pp. 113–121; sulla situazione culturale nel Cinquecento fiorentino, si veda inoltre Ann E. MOYER, *The intellectual world of sixteenth-century Florence: humanists and culture in the age of Cosimo I*, Cambridge University Press, 2020.

rante le quali essi recitano brevi composizioni in volgare e si dedicano alla lettura di Petrarca.²³⁶

Mentre a Firenze si facevano spazio gli «umidi», a Padova era attiva un'altra istituzione, l'Accademia degli Infiammati,²³⁷ tra i cui membri si contano le più importanti figure intellettuali e letterarie attive in territorio veneto. Qui gli incontri si tenevano due volte alla settimana, spesso con letture su Petrarca ma anche su poeti contemporanei. Con una vita relativamente breve – dal 1540 circa al 1545 – l'Accademia degli Infiammati si distinse non solo per il prestigio degli intellettuali e dei letterati coinvolti, ma anche per i suoi legami con l'Università di Padova. Tra i membri dell'Accademia padovana spiccano, oltre a diversi professori universitari, poeti e giuristi e alcuni esuli fiorentini, oltre a figure come Giuseppe Andrea dell'Anguillara, Giuseppe Betussi, Lodovico Dolce, Felice Figliucci e Francesco Sansovino, che diventeranno instancabili scrittori in volgare al servizio della stampa veneziana, traducendo testi di letteratura e filosofia classica e scrivendo una notevole quantità di opere.²³⁸

Le due accademie, quella fiorentina e quella padovana, erano solite scambiarsi idee attraverso missive, incontri e invio di manoscritti anche se esistevano sostanziali differenze nella politica culturale che desideravano realizzare attraverso loro lezioni e opere.²³⁹ Una di queste differenze – e forse il punto di divergenza maggiore tra le due istituzioni – era proprio relativa all'interpretazione di Dante e alla valutazione del suo *status* di *auctoritas*.²⁴⁰ Non ci sono pervenute lezioni su Dante dell'Accademia degli Infiammati,²⁴¹ ma anche una figura con forti propensioni dantesche come Sperone Speroni nel suo *Dialogo delle lingue* – opera straordinariamente ricca che getta luce sui dibattiti linguistici ed educativi che si svilupperanno negli «infiammati» – negli interventi di Bembo, protagonista

²³⁶ Sui membri dell'Accademia degli Umidi, si veda Alfonso BARTOLI, *I manoscritti italiani della Biblioteca Nazionale di Firenze*, 4 voll., Firenze, Carnasecchi & figli, 1883, III, pp. 201–278. Lo scopo delle riunioni era quello di ragionare della lingua toscana con l'obiettivo di «trovarsi alcuna volta così in brigata et di pensare a una Achademia» nella quale «leggere il Petrarca et comporre alcuno sonetto», Antonio Grazzini detto il Lasca, *Le rime burlesche edite e inedite*, per cura di Carlo Verzone, Sansoni, Firenze 1882, p. 151.

²³⁷ Sugli Infiammati, si veda Annalisa ANDREONI, *Alla ricerca di una poetica post-bembiana: Il Dante «lucreziano» di Benedetto Varchi*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 7 (2004), pp. 179–231.

²³⁸ Cfr. GILSON, *Reading Dante*, op. cit., p. 96.

²³⁹ Queste relazioni sono testimoniate ad esempio dallo scambio epistolare tra Varchi e Luca Martini. Per i rapporti tra l'Accademia degli Infiammati e quella degli Umidi, si veda PLAISANCE, *Les leçons publiques*, op. cit., pp. 53–79.

²⁴⁰ Cfr. GILSON, *Reading Dante*, op. cit., p. 96.

²⁴¹ *Ibid.*

dell'opera, sottolinea la dolcezza di Petrarca e di Boccaccio, in contrapposizione alla lingua più rustica di Dante.²⁴²

Per quanto riguarda Firenze, nel '40 entrarono a far parte dell'Accademia dei nuovi membri, Cosimo Bartoli e Pierfrancesco Giambullari, due intellettuali filomedicei che portarono ad un cambiamento radicale dell'Accademia.²⁴³ I compiti dei membri dell'Accademia vennero ridefiniti e venne introdotta una commissione che aveva il compito di elaborare i nuovi statuti.²⁴⁴

Nel 1541, l'Accademia degli Umidi viene trasformata in Accademia Fiorentina per volere di Cosimo I, che, considerando pericolose le associazioni non controllate e vedendo allo stesso tempo i benefici pratici e propagandistici di un'organizzazione dedita alla celebrazione del fiorentino e della città di Firenze, aveva disposto un programma preciso da seguire.²⁴⁵ Per realizzare il volere del duca venne ratificata una riforma, redatta da Giambullari e Bartoli, che stabiliva una serie di ordinanze. Non tutti i membri accettarono le novità con entusiasmo: Anton Francesco Grazzini, detto il Lasca, mostrò ad esempio più volte la propria insofferenza, lamentando la scomparsa degli «umidi», rifiutando di tenere una lezione nel 1542 e finendo definitivamente espulso nel 1547.²⁴⁶

L'intento dell'Accademia Fiorentina era quello di rendere accessibili gli autori latini attraverso un assiduo lavoro di traduzione in volgare, di difendere la lingua fiorentina e di preparare i giovani agli studi superiori presso l'Università di Pisa. Firpo afferma:

Restava, naturalmente, il programma di innovazione culturale all'insegna del volgare toscano, anche se in chiave di dotti commenti e senza più incoraggiare la scrittura di versi e commedie, allargando l'ambito dei testi presi in considerazione anche ai classici greci e latini,

²⁴² Ivi, p. 97.

²⁴³ FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo*, op. cit., p. 169.

²⁴⁴ Ivi, p. 170.

²⁴⁵ Gli studi di Michel Plaisance mostrano con concretezza come Cosimo strumentalizzi l'Accademia Fiorentina per la propria politica culturale, cfr. PLAISANCE, *Les leçons publiques*, op. cit. Sul ruolo del volgare in questo periodo, Sergio BERTELLI, *Egemonia linguistica come egemonia culturale e politica nella Firenze cosimiana*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 38/2 (1976), pp. 249–283; Sonia CASELLI, *La commedia e la questione della lingua nella Firenze di Cosimo I*, in «Italianistica», 9/1 (1980), pp. 478–490; Claudio MARAZZINI, *Da Dante alla lingua selvaggia: Sette secoli di dibattito sull'italiano*, Roma, Carocci, 1999; Giovanni NENCIONI, *Il volgare nell'avvio del principato mediceo*, in Id., *Di scritto e di parlato: Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, pp. 208–227.

²⁴⁶ Nel '48 il Lasca paragonò lo straripamento dell'Arno al fatto che «nel profondo / se n'è andata del marcio bordello, / con suo danno e rovina, / la misera Accademia Fiorentina, / perch'ell'è stata maritata al Gello», GRAZZINI, *Le rime burlesche*, op. cit., p. 249. Sulla complessa figura del Lasca, si veda PLAISANCE, *Les leçons publiques*, op. cit.

purché tradotti, e con una sensibilità rigorosamente fiorentina in rapporto con la lingua viva e parlata, riproponendo quindi rispetto al Petrarca e al Boccaccio del classicismo bembiano il modello di Dante, maestro non solo di poesia e di lingua, ma anche di enciclopedica filosofia.²⁴⁷

Le lezioni degli accademici erano incentrate su Dante e su Petrarca, e volte a recuperare il passato letterario toscano a dispetto delle nuove idee provenienti dal Nord Italia.²⁴⁸ A tutti gli effetti, dall'uscita delle *Prose* di Bembo, solo una parte della cultura toscana aveva continuato a professare consapevolmente il culto di alcune scelte letterarie, mentre altrove le scelte classicistiche bembesche caratterizzavano l'approccio ecfrastico dei commentatori e lettori:

Da una parte [...] una scrittura della scrittura, che punta alla perpetuazione ed alla diffusione meta-nazionale di istituzioni e saperi solidificati, altamente formalizzati; dall'altra una scrittura delle diverse oralità mediate da pochi e non cogenti modelli [...] indirizzata al coinvolgimento di pubblici presenti qui ed ora, alla produzione/riproduzione di immagini, riti, finzioni, discorsi predisposti per interlocutori più determinati e insieme poi eterogenei, per percorsi più rapidi e di raggio più breve. Vi è insomma, in quei decenni, una ridistribuzione di campi, tra latino e volgari illustri regionali, che si articola in strategie discorsive, in moduli tecnici, in circuiti tematici differenziati ma sempre meno assimilati da gerarchie di valore o di nobiltà tra le lingue: era in parte un effetto delle forti rivendicazioni che percorsero la stagione laurenziana ma anche il risultato di pratiche che si andavano diffondendo, sia pure con minore consapevolezza polemica e programmatica, in altri spazi e realtà politiche.²⁴⁹

Questo sdoppiamento tra latino e volgare viene meno con la riforma di Bembo, ma subito dopo trova espressione in interventi frammentari e in voci contrarie, come appunto quella dei toscani dell'Accademia Fiorentina, i quali rivendicano il desiderio di rendere comprensibile la *Commedia* sia al popolo fiorentino che ai forestieri e affermano l'importanza di ricorrere al linguaggio poetico volgare anche per trattare argomenti filosofici e di interesse comune per i lettori contemporanei. Si ha quindi, dopo la pubblicazione delle *Prose*, una demarcazione tra uso «regolare», secondo i canoni bembeschi, e uso «irregolare», sub-bembesco, del sistema linguistico del volgare adottato nel Cinquecento.²⁵⁰ In questo spazio si inseriscono di-

247 FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo*, op. cit., p. 171.

248 Le lezioni sopravvissute dimostrano, inoltre, che entrambi i poeti erano letti in modo abbastanza simile, con un uso massiccio della dotta digressione su argomenti scientifici e filosofici.

249 Giancarlo MAZZACURATI, *Il Rinascimento dei moderni*, a cura di A. QUONDAM, Bologna, il Mulino, 2016, p. 55.

250 I termini «uso regolare» e «irregolare» del volgare secondo i dettami bembeschi sono ripresi da MAZZACURATI, *Il Rinascimento*, op. cit., p. 131. Mazzacurati, inoltre, osserva come il Cinquecento sia scisso in due periodi che avvengono subito a ridosso di grandi revisioni, prima e dopo le *Prose* di

verse forze anticlassicistiche, come le forme aperte allo sperimentalismo o quelle legate ad esperienze ibride, testi di evasione e di polemica, fino a testi religiosi e dibattiti su questioni sociali.²⁵¹

Implicito in tutte le lezioni fiorentine dei primi anni '40 del Cinquecento è naturalmente il desiderio di restaurare sia Dante che Petrarca, variando però la gerarchia fra i due che era stata formalizzata da Bembo. L'ampia produzione di lezioni accademiche su Dante prodotta dai membri dell'Accademia Fiorentina va considerata come un tentativo collettivo di affermare, in risposta a Bembo, la legittimità di una divinità poetica al di fuori del regno della perfezione formale.²⁵²

6.2 Le lezioni su Petrarca e le traduzioni gelliane

Nel suo mandato presso l'Accademia Fiorentina Gelli si dedica all'esegesi di sette testi di Petrarca: *RVF* 77 e 78 in una lezione nel maggio del 1549, *RVF* 355 in tre lezioni nel novembre del 1547, l'11 novembre 1548 e il 3 febbraio 1549, *RVF* 366 il 26 dicembre 1547 e la ballata dispersa *Donna mi vène spesso nella mente* il 27 ottobre 1549. Non del tutto chiara è la data della lezione su *RVF* 96. Secondo Carlo Alberto Girotto, Gelli ha tenuto almeno un'altra lezione petrarchesca su una delle sestine del *Canzoniere* il 2 gennaio 1546 in un incontro accademico privato (forse su *RVF* 66 o *RVF* 80).²⁵³ Ad ogni modo, per la forza innovativa e le tematiche artistiche, di grande interesse in questa sede sono le lezioni su *RVF* 77 e su *RVF* 78. I due sonetti vengono accostati l'uno, *Per mirar Policleto a prova fiso*, alla dottrina di Platone e l'altro, *Quando giunse a Simon l'alto concetto*, a quella di Aristotele.

Nel sonetto 77 Petrarca spiega come Simone Martini debba aver visto qualcosa come l'idea o la perfezione celeste della bellezza per aver fatto un disegno così bello. Strana cosa, perché sembra significare che il ritratto sia più bello di Laura stessa (che è terrestre). Ma possiamo interpretarlo come una specie di iperbole: Laura è più bella di ogni creatura terrestre, e perciò per poter farne un ritratto fedele, bisogna aver visto la celeste idea della bellezza:

Bembo: «Per questo, si deve parlare delle *Prose* come di un discrimine verticale (in senso cronologico, di termine a quo) ed orizzontale (in senso sociale e formale, di spartiacque tra almeno due pubblici e due funzioni della letteratura)» (*ibid.*).

²⁵¹ In questo gruppo di autori che propongono modelli alternativi, per citarne alcune troviamo Folengo, con la sua opera «macaronica», Doni e Straparola, la lirica di Brocardo, oltre ai già citati Gelli e Giambullari.

²⁵² Cfr. GILSON, *Reading Dante*, *op. cit.*, p. 106.

²⁵³ GIROTTI, *Una riscrittura accademica*, *op. cit.*, p. 49, note 1, 4.

Per mirar Policleto a prova fiso
 con gli altri ch'ebber fama di quell'arte
 mill'anni, non vedrian la minor parte
 de la beltà che m'ave il cor conquiso.

Ma certo il mio Simon fu in paradiso
 onde questa gentil donna si parte:
 ivi la vide, et la ritrasse in carte
 per far fede qua giù del suo bel viso.

L'opra fu ben di quelle che nel cielo
 si ponno imaginar, non qui tra noi,
 ove le membra fanno a l'alma velo.

Cortesìa fe'; né la potea far poi
 che fu disceso a provar caldo et gielo,
 et del mortal sentiron gli occhi suoi.²⁵⁴

Secondo Gelli, prima di tutto Petrarca paragona Simone Martini, un pittore, a Policleto che invece era scultore e lo fa chiamando il loro operato «arte», senza fare distinzione tra le due discipline. Ciò che importa a Petrarca non è il tipo di arte, ma l'immagine come ritratto di una persona. Nel sonetto seguente, il 78, il pensiero di Petrarca prosegue: se il pittore avesse allargato questo approccio di perfezione più che terrena anche alla voce e ai pensieri di Laura, sarebbe molto più felice, perché forse le parole e i pensieri di quest'ultima sarebbero in armonia con l'aspetto umile che vede nel ritratto, cioè, il ritratto, diventando vivo, forse non lo respingerebbe. In un certo senso, Petrarca va aldilà dell'orizzonte di questa tematica: non solo parla della problematica della pittura, che è più perfetta e viva della realtà eppur non parla (come invece la poesia), ma gioca addirittura con le implicazioni logiche e amorose di questo motivo:

Quando giunse a Simon l'alto concetto,
 Ch'a mio nome gli pose in man lo stile,
 s'avesse dato a l'opera gentile
 colla figura voce ed intellecto,
 di sospir' molti mi sgombrava il petto,
 che ciò ch'altri à più caro, a me fan vile:
 però che 'n vista ella si mostra humile
 promettendomi pace ne l'aspetto.

254 Per i testi petrarcheschi faccio riferimento all'edizione Francesco PETRARCA, *Il Canzoniere*, a cura di G. CORTINI, Torino, Einaudi, 1964.

Ma poi ch'i' vengo a ragionar collei,
benignamente assai par che m'ascolte,
se risponder sapesse a' detti miei.

Pigmalion, quanto lodar ti die
de l'immagine tua, se mille volte
n'avesti quel ch'i' sol una vorrei.

In questo testo Petrarca elogia Simone Martini per il così veritiero e ben fatto ritratto a Laura, a cui mancano solo la voce e l'intelletto, il migliore apprezzamento che Petrarca può esprimere su un'immagine è dire appunto che sembri viva, dunque, che non è più raffigurazione e in quel frangente Petrarca è portato, tanto vera appare l'immagine, a desiderare che il ritratto di Laura si animi.

Il passaggio da un sonetto all'altro viene giustificato da Gelli così:

Loda il Poeta nostro in questo secondo Sonetto con non minore arte e con non minor dottrina il predetto ritratto, seguendo la via de' Peripatetici, che egli se l'abbia fatto nel primo, seguendo quella degli Accademici. Per intendimento del quale fa di mestieri ridurvi a mente, che come vi è stato detto altra volta e da me e da altri in questo luogo, Aristotile, la dottrina del quale per esser più secondo il discorso umano e seguitar più la cognizione de' sensi, che quella di qualsivoglia altro filosofo, è più seguitata, che alcuna altra [...].²⁵⁵

La prima quartina del sonetto 78 è, secondo Gelli, ricca di riferimenti all'insegnamento di Aristotele sulla creazione di cose naturali e artificiali:

Pone maravigliosamente e con arte quasi più che naturale il Petrarca in questi quattro versi nella generazione e nel facimento di questa cosa artificiale, cioè di questo ritratto, tutte quelle cagioni e tutti que' principj, che noi dicemmo di sopra, che pone il Filosofo nella generazione delle cose naturali.²⁵⁶

Il riferimento del testo ad Aristotele crea, secondo Gelli, un sistema di referenze filosofiche che costituisce tutto il significato dei primi quattro versi. La *cagione finale* del ritratto è il progetto, chiesto appositamente da Petrarca al pittore Simone Martini, che svolge il ruolo di *cagione agente* esecutiva, fatto che rispecchia il modo di argomentare di Aristotele, in quanto questi nell'illustrare il suo insegnamento delle quattro cause ricorre all'esempio degli artisti creatori. La *cagione materiale* è la rappresentazione visiva, come illustra Gelli, proprio nella tavola in cui Simone

²⁵⁵ Cito dall'edizione della lezione gelliana sui sonetti petrarcheschi approntata in Bernhard HUSS, Florian NEUMANN, Gerhard REGN (a cura di), *Lezioni sul Petrarca. Die Rerum vulgarium fragmenta in Akademievorträgen des 16. Jahrhunderts*, Münster, Lit Verlag, 2004, pp. 89–120, qui pp. 110–111.

²⁵⁶ Ivi, p. 113.

ritrae Laura, e la *cagione formale* è la rappresentazione formatasi nell'anima dell'artista (come anche tematizzato nel sonetto 77) della «bellezza di Madonna Laura», che può essere anche, e qui torna il problema di fondo identificato da Gelli, realizzata nel ritratto solo come «la forma e l'effigie sua artificiale».²⁵⁷

egli [Petarca] si duole solamente, che così com'egli [Simone] l'aveva ritratta tanto bene e con tanta arte, egli non l'avesse fatta ancor viva, come fa il Cielo e gli altri agenti, quando introducono le forme naturali nella materia, la qual cosa è opera della natura, ma non dell'arte.²⁵⁸

Nell'osservare la relazione tra testo ed esegesi sono importanti per l'argomentazione qui proposta i teoremi filosofici che Gelli formula a partire dal commento semantico dei sonetti di Petarca, in contrasto con le interpretazioni di precedenti esegeti petrarcheschi che avevano definito una chiara scissione tra la poesia e la filosofia. Come l'esegesi dantesca, anche quella dei componimenti del *Canzoniere* imponeva ai membri dell'Accademia Fiorentina, e specie agli espositori e commentatori ufficiali, una scelta di campo, ancora più problematica e delicata perché Petarca era il poeta più rappresentativo del canone di Bembo ed era normalmente meno esposto a critiche. Il *Canzoniere* aveva innanzitutto realizzato un imponente lavoro di selezione dei materiali della poesia, focalizzati principalmente sulla tematica erotico-amorosa, cosa che aveva reso possibile un controllo totale sul lessico. Proprio per questo Petarca sembrava rientrare sia nel canone aristotelico elaborato nelle corti padane e, in particolare, nello Studio e nelle accademie padovane, sia, e a pieno titolo, in quello degli ottimi autori delineato da chi opponeva le ragioni formali alle ragioni etiche dei fiorentini.²⁵⁹ Diventava perciò necessario per Gelli proporre una diversa lettura di Petarca, perché il poeta potesse essere riassorbito nel canone anti-bembesco dell'Accademia, con l'eccezione di Varchi, più vicino alle posizioni dei padovani, il cui proposito era quello di favorire il volgare nella diatriba Dante-Petrarca. Gli accademici fiorentini

257 Cfr. HUSS/NEUMANN/REGN, *Lezioni sul Petarca*, op. cit., p. 34: «Das Manko der Kunst besteht darin, dass dem Material der hölzernen Bildtafel vom Künstler keine Belebung verliehen werden kann (ebensowenig wie dem in *De anima* 1.3.406b17ff. erwähnten hölzernen Standbild der Aphrodite, wenn auch Daidalos gemäß dieser Stelle als «Seelenersatz» bewegliches Quecksilber in diese Holzstatue gegossen haben soll), die der Belebung der abgebildeten Person entspräche; das Material bleibt in seiner natürlichen Beschaffenheit ungeachtet seiner Funktion als Bildträger grundsätzlich unverändert».

258 GELLI, *Lezioni petrarchesche*, op. cit., p. 222.

259 Cfr. HUSS/NEUMANN/REGN, *Lezioni sul Petarca*, op. cit., p. 39 e Michael WEICHENHAN, s.v. «Aristotelismus», in *Der Neue Pauly*, Suppl. 9: Renaissance-Humanismus, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2014, pp. 61–72.

cercarono di mettere in risalto le qualità di Dante, chi evidenziando le sue doti enciclopediche, chi invece, come Gelli, giustificando l'uso di termini duri e difficili nelle opere dantesche. L'idea di base dell'Accademia non era tanto quella di screditare Petrarca, ma piuttosto di difendere Dante dalle accuse di Bembo, mettendo in risalto il fiorentino e la città di Firenze. In questo approccio filo-mediceo, Gelli si piazza al centro, appoggiando senza esitazioni la volontà del duca Cosimo I,²⁶⁰ difendendo Dante e mostrando un lato di Petrarca completamente nuovo. Nelle lezioni di Gelli, infatti, Petrarca non è il poeta dell'*elocutio* ma il poeta della dottrina, il filosofo morale che riflette sulle passioni. Su questo punto, l'interpretazione di Gelli rientra pienamente nella tradizione esegetica petrarchesca di Simone Porzio, che aveva impostato il suo trattato sull'amore come commento a un sonetto del *Canzoniere* e a Gesualdo. Intorno al 1551 proprio ad opera di Gelli sono pubblicati quattro volgarizzamenti, in perfetto accordo con la sua idea di diffusione della cultura, delle opere di Simone Porzio (1497–1554). Gelli traduce in volgare il *Trattato dei colori de gl'occhi*,²⁶¹ la *Disputa sopra quella fanciulla della Magna, la quale visse due anni senza mangiare e senza bere*, il trattatello *Se l'huomo diventa buono o cattivo volontariamente* e il *Modo di orare christianamente*.²⁶²

Una parte molto rilevante nella diffusione e nel perfezionamento della lingua è, in Gelli, affidata alle traduzioni. Per Gelli questo processo ha lo scopo primario di perfezionare il volgare tanto nella forma – cioè nella costruzione delle frasi – quanto nella materia – ovvero in ciò che riguarda parole e lessico.²⁶³ Ma facciamo un passo indietro.

²⁶⁰ Questi elementi relativi all'Accademia Fiorentina e alle differenze con le altre accademie verranno ripresi più avanti nell'ultimo capito di questo lavoro.

²⁶¹ Qui si rimanda al recentissimo: Elisa ALTISSIMI (a cura di), *Il trattato de' colori de gl'occhi di Giovan Battista Gelli. Con l'originale latino di Simone Porzio*, Firenze, Accademia della Crusca, 2022.

²⁶² Cfr. l'introduzione di Eva Del Soldato a Simone PORZIO, *An homo bonus vel malus volens fiat*, con il volgarizzamento di Giovan Battista Gelli, a cura di E. DEL SOLDATO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, pp. xxxiii–xxxiv.

²⁶³ Il tema del perfezionamento del volgare permane in tutto il *Ragionamento sopra le difficoltà di mettere in regole la nostra lingua*. Cfr. GELLI/CORONA ALESINA, *Opere, op. cit.*, pp. 491–492: «E voi vedete bene che tutti costoro che fino ad oggi hanno fatto le regole del parlar toscano, distendendosi nelle declinazioni solamente, si hanno passato la costruzione senza parlarne se non pochissimo, come cosa troppo difficile e ad essi forse mal riuscibile. Laonde, circa il formare queste regole, non mi affaticherei molto nella prima parte; ma, dichiarate le parti della orazione, e dimostrate le declinabili e le indeclinabili, e gli esempli de' verbi, massimamente con quella diversità che è tra l'uso moderno e quello che e' dicono de' nostri antichi, me n'andrei tutto alla costruzione. Nella quale, consistendovi (come ho detto) tutta la importanza di questa lingua, vorrei io certamente usare una diligenza più là che estrema, togliendo da' tre sopra detti tutto quel che fusse ben detto. Il che, al giudizio mio, solamente sarebbe quello che l'uso di oggi si ha mantenuto;

Il progetto di una interpretazione in chiave dottrinale dei testi di Petrarca si inserisce in un contesto di linee guida politiche dell'esegesi letteraria dell'Accademia. Per assicurarsi che il testo di Petrarca venga recepito come intermediario di verità e sapere Gelli, seguito da altri accademici, cerca nelle sue lezioni di ancorare le poesie di Petrarca a un orizzonte discorsivo di tipo filosofico. Cerca di interpretare temi, concetti e termini dei testi petrarcheschi, e collegarli tra loro in un sistema di referenze, in cui Petrarca viene letto secondo una chiave filosofica di matrice aristotelica e platonica. Il conflitto tra *ratio* e *amor/voluptas* tipico del *Canzoniere* petrarchesco è visto come potenzialmente pericoloso a livello culturale e politico, ed è necessario affrontarlo con strategie diverse; una tra tutte è la particolare scelta di sovrapporre alla bipartizione «cronologica» una classificazione tematica che separa i componimenti erotici da quelli del pentimento che il commentatore riconduce a una intermittenza della coscienza di sé. I testi di riferimento sono il *De anima* e l'*Etica nicomachea*. L'amore è una passione dell'appetito sensitivo, un desiderio sfrenato della bellezza corporale, ribelle alla ragione, il quale dapprima limita la libertà del volere e infine rende la volontà serva:

E però se voi considerate bene i suoi [di Petrarca] sonetti, voi gli trovate di due maniere, benché tutti begli, leggiadri e dolci. L'una compose egli, non solo nella sua giovinezza e nel principio del suo innamoramento, ma di poi ancora quando dal predetto appetito sensitivo si trovava alcuna volta troppo sopraffatto e vinto; e questi d'altro non trattano, che di passioni amorose. L'altra fece egli, o nella età sua più matura, o prima, quando alcuna volta poteva in alcun modo riconoscere sé stesso; e questi sono tanto pieni di gravi sentenze, e di ottimi e salutiferi precetti, e tanto di profondi concetti di filosofia e di altissimi misteri di teologia ornati, che io ardisco liberamente dire ch' e' non sia minor dottrina in lui, che in qualsivoglia alcuno altro poeta, eccetto però il nostro divinissimo Dante.²⁶⁴

Nel nucleo centrale del suo ragionamento, Gelli sostiene che nel sonetto 77 venga lodato il ritratto «secondo la via di Platone», in *RVF* 78 «secondo la via e la dottrina di Aristotile».²⁶⁵ Nelle lezioni su *RVF* 77 e *RVF* 78 non solo vengono portati quindi alla luce allo stesso modo i teoremi platonici e aristotelici ma, anzi, vengono rappresentati esplicitamente come due registri disgiunti in due diversi sonetti del

essendo l'orecchio nostro inclinato naturalmente a lasciar sempre le cose aspre, dure e difficili e seguitare le dolci e le facili. Per la qual cosa, giudicando io che oggi si favelli meglio in Firenze che in nessun de' tempi passati, attribuisco molto allo uso, non di Mercato e del vulgo vile, ma de' nobili e qualificati della nostra città».

²⁶⁴ GELLI, *Lezioni petrarchesche*, op. cit., p. 14. Cfr. anche Federica PICH, *Dante and Petrarch in Giovan Battista Gelli's lectures at the Florentine Academy*, in Lorenzo PERICOLO, Jessica N. RICHARDSON (a cura di), *Remembering the Middle Ages in Early Modern Italy*, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 169–191, qui le pp. 185–187.

²⁶⁵ GELLI, *Lezioni petrarchesche*, op. cit., pp. 246–247.

Petrarca.²⁶⁶ Gelli costruisce in questa lezione doppia una doppia referenza, platonica e aristotelica. Nella sua argomentazione l'accademico fiorentino rende chiara l'idea che la simultaneità delle teorie aristoteliche e platoniche non sia un documento che attesta un maggiore apprezzamento del Petrarca per una delle due, bensì che i due testi a causa della loro tematica e della loro linea argomentativa vadano a comporre distinti sistemi referenziali.

Come ha fatto notare Federica Pich, «il dittico si presenta come unità interamente variata, ma bilanciata e chiusa come un cerchio», un complesso tenuto insieme da elementi formali e dalla struttura del discorso,

con l'esordio temporale di LXXVIII che torna sul gesto creativo di Simone e lo riconsegna, in parte, al poeta, ispiratore e innamorato di fronte al ritratto. Al tempo stesso, i due *fragmenta* sono parte di un insieme più ampio, il Canzoniere, trama di ritratti tentati e incompiuti.²⁶⁷

Il commento che compare nella sesta delle *Lezioni petrarchesche* (1549), mostra la volontà velata dell'intero progetto esegetico delle *Lezioni* e cioè quello di dimostrare che anche in Petrarca, e non solo in Dante, c'è «dottrina», oltre che bello stile e lingua.²⁶⁸ I testi sono inseriti in un lungo discorso che partendo dalla definizione della poesia e della pittura come arti dell'imitazione, rispettivamente con le «parole» e con i «colori»,²⁶⁹ e da una loro breve storia che culmina in Dante e Petrarca per la poesia, in Michelangelo²⁷⁰ per l'arte, arriva alla rivendicazione dello spessore filosofico del dittico. Se da una parte l'intenzione di «lodare uno

266 Cfr. Federica PICH, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2010, p. 54: «Oltre che nella mente e nelle parole, l'immagine di Laura è dipinta »in carte«, per opera di un artista vero e proprio, storicamente esistito e legato a Petrarca da un vincolo di amicizia. Il passaggio del ritratto dallo statuto metaforico di simulacro mentale e quello letterale di opera d'arte è un'innovazione che resterebbe significativa, nella storia della topica, anche se il pittore non avesse un nome; ancora più decisiva risulta, però, perché attribuisce l'effigie dell'amata a un artista identificabile, Simone Martini (1284–1344), i cui rapporti con il poeta sono documentati. Una svolta nella storia poetica delle rappresentazioni dell'oggetto amato coincide così con una svolta nella storia della celebrazione poetica del ritratto e degli artisti. Perché questo doppio passaggio si compie con Petrarca? Prima di tentare una risposta, torniamo ai due sonetti che, secondo Vasari, resero a Simone quella fama che non avrebbe mai potuto ottenere con »tutte l'opere sue«.

267 Ivi, p. 55.

268 *Ibid.*

269 GELLI, *Lezioni petrarchesche*, op. cit., p. 229: «per la qual cagione sono stati alcuni, i quali hanno detto che la poesia è una pittura che parla, e la pittura una poesia mutola».

270 Per le analogie Dante-Michelangelo in Gelli, si veda Giancarlo MAZZACURATI, *Giovane Battista Gelli: un itinerario della mente a Dante [1969]*, in *Id.*, *L'albero dell'Eden. Dante tra mito e storia*, a cura di S. Jossa, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 92–133 e in particolare 111–112.

ritratto di Laura» è chiara a tutti, per Gelli il sapere che contengono questi sonetti è stato trascurato dagli interpreti, per quanto sia molto difficile comprendere i sonetti «senza la cognizione della filosofia e Platonica e Aristotelica». ²⁷¹ L'intera argomentazione si basa sulla «profonda dottrina e la meravigliosa arte, che usò il poeta» nel tessere questo elogio («in fare questo»). ²⁷² Per Gelli la ragione che avrebbe indotto Petrarca a «scrivere un concetto, così non molto alto, di lodar uno ritratto d'una donna» ²⁷³ sarebbe da individuare nell'intenzione di elogiare l'opera di Simone e soprattutto di emulare *Purgatorio* X:

Del quale modo pare a me che sarebbe quasi impossibile trovare uno più efficace e di maggior valore, volendo dimostrar che una pittura o una scultura paressi certamente vera. [...] parole in così fatta brevità tanto efficaci e di tante forza, per lodare un ritratto di scultura o di pittura, che io non credo che fusse quasi possibile trovare le più a proposito e le più atte. Volendo adunque [...] lodare ancora il poeta nostro uno ritratto della sua Madonna Laura, fatto da maestro Simon da Siena, e veggendo che Dante aveva lodato con tanta brevità e tanto artifiziosamente i ritratti delle istorie raccontate di sopra da noi [*Purg.* X], [...] pensò per mandare ad effetto questo suo proposito un modo molto dotto e molto vario, e forse di non minor valore e bellezza, se non di tanta brevità, che quello che aveva usato Dante. E questo si è di lodarlo con ragioni e mezzi filosofici [...]. ²⁷⁴

Il dittico nascerebbe dunque dal confronto con un modello altissimo, quello della lode di un ritratto, ma in Petrarca sarebbe da associarsi a un motivo non particolarmente prestigioso («non molto alto»), quello della lode di un ritratto femminile. ²⁷⁵ Il passaggio dalle terzine dell'ecfrasi dantesca – ampio e solenne sguardo portato sugli altorilievi, come vedremo meglio più avanti – alla forma breve e chiusa del sonetto sul ritratto dell'amata non compromette la validità del collegamento proposto da Gelli, che trova conferma nel «qui» che designa la dimen-

²⁷¹ GELLI, *Lezioni petrarchesche*, op. cit., p. 241.

²⁷² Ivi, p. 240.

²⁷³ Ivi, p. 241. Cfr. Jean H. HAGSTRUM, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, University of Chicago Press, 1958, p. 73, n. 48: i due sonetti «were analyzed by Gelli in the sixteenth century as an elaboration of Dante's simpler iconic verse in the *Purgatorio* [...] Gelli, in an interesting passage that reveals a keen sense of historical continuity in the matter of iconic verse, believes Petrarch had the tenth book of the *Purgatorio* in mind when he wrote these sonnets».

²⁷⁴ GELLI, *Lezioni petrarchesche*, op. cit., pp. 243–245.

²⁷⁵ Come suggerisce PICH, *I poeti*, op. cit., p. 72: «Bisognerebbe valutare quanto in questo giudizio sia dovuto all'ottica del commentatore cinquecentesco, per il quale la celebrazione poetica del ritratto è ormai una prassi stereotipata, e quanto alla considerazione in cui era tenuta la ritrattistica come genere figurativo; un ritratto è meno nobile di un *exemplum* o di una scena biblica, e per di più l'immagine in questione non raffigura un personaggio illustre, ma una donna che deve la sua fama solo all'amore del poeta».

sione terrena e umana nella sequenza culminante del «visibile parlare» (*Purg. X*, v. 95) e nel dittico petrarchesco.²⁷⁶ Passando dal contesto narrativo a quello lirico i motivi che in Dante marcano, insieme ai verbi figurativi, spazi ecfrastici più distesi acquisiscono una nuova funzione: agiscono infatti in assenza di descrizione e lodano un oggetto radicalmente diverso per natura e significato. Il senso dell'operazione petrarchesca, che si nutre di un'implicita sfida con Dante, sta forse proprio nella scelta di trasformare il generico elogio di «un ritratto di scultura o di pittura» nella celebrazione di «uno ritratto della sua Madonna Laura».²⁷⁷

Secondo Gelli, nel sonetto 78 l'aspetto materiale domina su quello astratto e intuitivo centrale in *RVF* 77, perché nella prima quartina Petrarca raccoglie «nella generazione e nel facimento di questa cosa artificiale, cioè di questo ritratto» tutte le cause e i principi che Aristotele pone «nella generazione delle cose naturali».²⁷⁸ L'alto concetto (causa finale) mosse Simone (causa agente) a ritrarre Laura, cioè «a introdurre la forma e la effigie sua artificiale in quella tavola nella quale egli la ritrasse, cioè nella *materia*, discacciandone quella *privazione* che vi era della effigie del volto suo».²⁷⁹ Il poeta si duole che il pittore non l'abbia resa anche viva, come fanno il cielo e gli altri agenti quando introducono le forme nella materia, ma questa possibilità è esclusa dalla differenza tra forme naturali e forme artificiali; quello di dare il «moto» conveniente a ogni essere è un privilegio che la natura si è riservata per la propria gelosia di fronte al livello raggiunto dell'arte.²⁸⁰ «Voce» e «intelletto» sarebbero parole scelte con grande dottrina dal poeta per indicare la «vita» – al posto delle più generiche moto, anima o sentire – in quanto proprie dell'uomo, l'unico in cui si ritrovano insieme.²⁸¹

Gelli sceglie di proposito questi testi del Petrarca perché secondo l'opinione dominante del tempo avevano un valore alquanto leggero e semplice. Egli cerca in questo modo di spostare l'attenzione su Petrarca e la sua opera anche sul piano dottrinale, prova, in questo senso, a confutare il giudizio negativo attraverso un tradizionale confronto dei punti di forza e di debolezza della poetica di Petrarca e di Dante, spiegando come il Petrarca volgare, al quale spetta indubbiamente la bellezza della sua lingua, di solito viene escluso dalla tematica dottrinale. Una tale presa di posizione collega, secondo Gelli, le lezioni petrarchesche tra di loro. A tal

²⁷⁶ La «brevità» che Gelli annovera tra i meriti dell'elogio dantesco è probabilmente da riferire ai versi esplicitamente citati (*Purg. X*, vv. 32–33 e *XII*, vv. 64–68), cioè ai versi propriamente elogiativi, che incorniciano l'ecfrasi ed esprimono la «verità» della rappresentazione.

²⁷⁷ GELLI, *Lezioni petrarchesche*, op. cit., pp. 253–254.

²⁷⁸ Ivi, p. 270.

²⁷⁹ Ivi, p. 271.

²⁸⁰ Ivi, p. 274.

²⁸¹ Ivi, pp. 275–278.

proposito il calzolaio fiorentino fa riferimento alla sua lettura su *RVF* 355 (*O tempo, o ciel volubil, che fuggendo*), divisa in tre lezioni e dedicata a Livia Tornielli di Borromea, dove alcune aggiunte ricorrono anche nelle successive lezioni del 1550–1551 e nelle loro dediche. Stando a tali affermazioni programmatiche la lezione su *RVF* 77 e 78 è caratterizzata dalla discussione dottrinale di principi e presupposti. Gelli affronta i principi della pittura e della poesia, dibatte sulla *mimesis* aristotelica come loro presupposto e orienta da ultimo la sua attenzione sulla problematica filosofica dell'origine e della causalità, per il quale egli individua in *RVF* 77 uno sfondo intriso di platonismo e considera *RVF* 78 impregnato di teorie aristoteliche.

Per l'analisi del significato di *RVF* 77 Gelli ricorre al concetto platonico della doppia natura del mondo, che stabilisce una differenza tra le idee e la loro realizzazione materiale. L'idea è preposta e antecedente alla materia e ha la sua sede in Dio. In questo senso la Laura terrena è solo una raffigurazione e di conseguenza meno realistica del suo prezioso equivalente ontologico a livello di mondo delle idee.

Nel momento in cui entra in gioco realmente il ritratto di Simone Martini, descritto da Petrarca in *RVF* 77, vengono reinterpretate le relazioni descritte come «perfetto» e «manco perfetto» e in questo modo anche gli stessi concetti fondamentali dell'insegnamento platonico. Gelli dissolve la connessione tra le idee e la concretizzazione attraverso un ulteriore confronto tra l'arte antica e quella cristiana: è dell'artista cristiano la visione diretta dell'originale, l'idea, mentre per l'artista antico e pagano ciò non è possibile. Quest'ultimo può solo creare copie di minor valore rispetto all'*artifex* cristiano. Se Simone Martini riporta la Laura terrena nel dipinto alla sua idea originaria e in questo modo alla sua reale forma, tutti gli artisti antichi – persino Policleto, il migliore tra loro – risultano limitati alla sola percezione sensoriale. In ultima analisi l'argomentazione di Gelli ha come scopo quello di mostrare, per quanto riguarda l'arte cristiana, la consistente differenza tra originale e copia.

Per il significato del *RVF* 78 Gelli adotta il dualismo aristotelico della «materia» e della «forma» e il concetto delle quattro cause. Il processo, nel quale si realizza il principio della forma, è difatti diverso tra natura e arte: la forma in questione si collega in maniera eterogenea con la materia e nel caso di un collegamento tra forma naturale e materia nasce la vita. L'unione è indissolubile e nella relazione delle forze e nello specifico nella generazione naturale è la «forma» il principio più importante. La «forma artificiale», data dall'artista alla «materia», è al contrario un additivo. Non si collega in modo indissolubile con la «materia» e non può minimamente influenzare l'unione tra «materia» e «forma sostanziale». Ciò significa che le opere d'arte si differenziano dalla creazione. Se un'opera per principio è più forte della propria materialità, della propria cagione naturale, rimane ferma.

Inoltre, Gelli accusa l'opera d'arte di non avere il caratteristico movimento, che contraddistingue le cose naturali.

Il commento, specie ai primi due versi del secondo sonetto sul ritratto, il 78 – «Quando giunse a Simon l'alto concetto / ch'a mio nome gli pose in man lo stile» – ripercorre i principi che concorrono alla generazione delle cose naturali, discussi da Aristotele nella *Metafisica*; espone i concetti di forma, materia e privazione e, infine, spiega che i versi di Petrarca li elencano nello stesso ordine gerarchico delineato da Aristotele: a cominciare dalla causa finale, ossia l'alto concetto di dimostrare in pittura la bellezza di Laura, che muove la causa agente, Simone, il quale esegue materialmente il ritratto, introducendo la forma, ossia l'effigie artificiale di Laura, nella materia, la tela, e scacciandone la privazione originaria.²⁸² Il selettivo lessico petrarchesco può essere traslitterato *verbum ad verbum* nei tecnicismi del linguaggio filosofico e si frantuma in una costellazione di lemmi, il cui campo semantico risulta incredibilmente dilatato dal confronto con l'enciclopedia che Gelli individua come sostrato del *Canzoniere*. Questa lettura del testo di Petrarca, che oggi non esiteremmo a definire una sovra-interpretazione, tradisce un rapporto quasi agonistico con l'opera del poeta, che può essere riassorbito nel canone solo a prezzo di una radicale trasformazione.²⁸³ La «ricostruzione», alquanto creativa, della «fonte» aristotelica ha dunque come funzione primaria quella di reintegrare Petrarca nel canone antibembesco dell'Accademia Fiorentina, agganciando a una solida matrice filosofica anche i componimenti meno impegnativi sotto il profilo contenutistico.

Secondo l'interpretazione di Gelli, Petrarca in *RVF* 78 dà una precisa idea dell'umanità secondo i criteri aristotelici: l'uomo ha in comune con l'intelligenza celeste l'intendere, con gli animali è collegato dall'uso di una voce, e la combinazione di queste due doti costituisce l'essenza dell'uomo. Di conseguenza l'uomo si lascia descrivere in maniera ottimale secondo un sintagma coordinato da voce ed intelletto. Proprio qui sta il desiderio del ritratto: se la Laura del ritratto disponesse di voce ed intelletto sarebbe viva e con un'anima.

Seguendo l'interpretazione aristotelica all'inizio del sonetto (prima quartina) Gelli presenta il concetto dell'«amante onesto», da riscontrare nel concetto della «bellezza spirituale», aggiungendo poi alcune interpretazioni platoniche, prima di arrivare infine alla parafrasi del mito di Pigmalione e con questa riesce a portare un ulteriore esempio della problematica aristotelica dei limiti dell'arte.

²⁸² GELLI, *Lezioni petrarchesche*, op. cit., pp. 270–271.

²⁸³ Su questi temi cfr. Lina BOLZONI, *Tra parole e immagini: per una tipologia cinquecentesca del lettore creativo*, in «Lettere Italiane», xlviii (1996), pp. 527–558, p. 530; si veda inoltre, sempre di Lina BOLZONI, *Poesia e Ritratto nel Rinascimento*, testi a cura di F. PICH, Roma-Bari, Laterza, 2008.

Per Gelli l'autorità di Petrarca è costituita non solo dalla sua eccellenza stilistica, ma più che altro il suo valore è da riscontrare nell'universalità del suo sapere filosofico. Gelli, prima di iniziare l'esegesi dei sonetti, tematizza il concetto di imitazione e lo fa servendosi della *Poetica* di Aristotele, riprendendo sì i concetti di diletto e di desiderio espressi nel testo aristotelico ma non andando oltre con la spiegazione delle differenze tra le immagini e le esperienze sensoriali. Cerca di farlo nell'esegesi del sonetto 77 quando, parlando del ritratto di Laura, afferma che questo non è stato fatto dal vivo ma che Simone Martini ha visto la donna in paradiso e che da qui l'ha rappresentata in base al ricordo che ne aveva.

6.3 Le lezioni su Dante

La *Commedia* è un testo che si presta sicuramente al commento. Con le parole di Segre si può dire che:

il commento è un apparato di illustrazioni verbali destinato a rendere più comprensibile un testo. Questo apparato ha senso esclusivamente in rapporto col testo: preso in sé, non ha valore di testo perché privo di autonomia comunicativa. Si può dire che il commento s'inserisce tra emittente e ricevente come un decrittatore del messaggio. [...] La coppia TESTO + COMMENTO sarà allora una manifestazione esplicitata di un momento della produttività semiotica del testo. E la serie di commenti a cui i testi più prestigiosi sono stati sottoposti attraverso il tempo documenta, anche con le sue riprese e ripetizioni interne, le fasi di questa produttività.²⁸⁴

Il ruolo più importante affidato a Gelli fu quello senza ombra di dubbio di commentatore dantesco, ruolo che lo rese rispettabile negli ambienti intellettuali dell'epoca.

Il suo percorso inizia il 5 agosto 1541 con l'esposizione dei versi 124–128 del canto XXVI del *Paradiso*, in cui Gelli ritorna sulla questione della lingua e la dignità del volgare fiorentino.²⁸⁵

Nelle lezioni petrarchesche, come sottolineato in precedenza, Gelli riconosce solo a Dante e a Petrarca il nome di poeta, evidenziando la poliedricità di Dante – scrittore latino, poeta lirico e poeta epico – e il rinnovamento che ha apportato. È di Gelli e degli altri componenti dell'Accademia Fiorentina l'idea che la ricezione di Dante sia in continua ascesa e che Dante sia modello letterario essenziale:

²⁸⁴ Cfr. Cesare SEGRE, *Per una definizione del commento ai testi*, in *Il commento ai testi*. Atti del Seminario di Ascona, 2–9 ottobre 1989, a cura di Ottavio BESOMI e Carlo CARUSO, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1992, pp. 3–14, a p. 3.

²⁸⁵ SORVILLO, «Giovanni Battista Gelli», *op.cit.*, p. 40.

Imperò ché Dante, cominciando a esercitarsi negli studii delle buone lettere, e a ridurre in luce la lingua latina ch'era in que' tempi quasi che spenta, scrivendo e componendo in quella in prosa e in versi (ne' quali egli cominciò ancora l'opra sua, ma giudicando di poi non potere aggiungere a' poeti latini, non seguì il suo disegno, ma la fece nella nostra Fiorentina e sua nativa propria), suscitò e rinnovò tra gli uomini l'arte della poesia.²⁸⁶

Gelli rende omaggio a Dante ricorrendo ad alcuni esempi presi direttamente dalle opere dantesche di cui sottolinea la forza visuale. Nel canto decimo del *Purgatorio*, oltrepassata la schiera delle anime dei superbi, Virgilio invita Dante ad osservare il pavimento e la cornice dove si possono scorgere, intagliati, tredici esempi di superbia identificati in altrettanti personaggi biblici e mitologici.

Gelli spiega che il realismo della raffigurazione confonde i sensi poiché la vista percepisce i sette cori nell'atto di cantare, ma l'udito non ne ode né le parole né il suono, il fumo dell'incenso rende più nebulosa la vista e il naso non percepisce l'odore. Infatti i versi 58–63 di *Purgatorio* X, a cui Gelli accosta le celebri terzine del canto dodicesimo del *Purgatorio*, vengono da lui considerati paradigmatici per descrivere il realismo di una scultura:

Dinanzi pareva gente; e tutta quanta,
partita in sette cori, a' due mie' sensi
faceva dir l'un «No», l'altro «Sì, canta».

Similmente al fummo de li 'ncensi
che v'era imaginato, li occhi e 'l naso
e al sì e al no discordi fensi.
(*Purg.* X, vv. 58–63)

Nelle sue lezioni dantesche, Gelli sottolinea la funzione civilizzatrice della *Commedia* e come questa sia stata determinante sul piano morale e sociale.²⁸⁷ Concetto

²⁸⁶ GELLI, *Lezioni petrarchesche*, op. cit., pp. 233–234.

²⁸⁷ Si veda Giovan Battista GELLI, *Lecture edite ed inedite di Giovan Batista Gelli sopra la Commedia di Dante*, op. cit., vol. I, pp. 16–17: «Dimostranci Tibullo, Catullo e Propertio i lacci e gl'inganni di quello Amore, il quale è stato sempre figurato cieco da tutti i poeti; e come chi mette dentro a quelli il piede perda con non piccol suo danno la libertà dello arbitrio suo: e Dante l'oscuro carcere, e la dura e grave servitù, nella quale ci conducono i consigli e le lusinghe dell'amore disordinato, facendoci con non poca nostra disavventura servi e schiavi delle passioni nostre stesse. Riprendono Iuvenale e Persio gran parte de' vizii umani, ma con una certa derisione e in un certo modo satirico, che genera più tosto negli animi degli uomini sdegno e fastidio, che desiderio di obbedire a' precetti loro; e Dante facendo conoscere a gli uomini, con l'esempio d'un Inferno da Lui poeticamente descritto, quanto ei sien nocivi alla fama e a l'anima e al corpo, esorta e insegna in un medesimo tempo a quegli il modo da purgarsene e fuggirgli. Insegnano Plauto e Terenzio nelle loro commedie conoscere i vizii e gl'inganni de' servi, delle meretrici e d'altre

che ripropone al popolo fiorentino stesso attraverso la lettura pubblica e il commento, piazzandosi comodamente al centro della ducale Accademia Fiorentina grazie al suo atteggiamento filo-mediceo.²⁸⁸

Gelli dunque, insieme ad altri commentatori danteschi come Giambullari e Varchi, si inserisce nella linea dell'Accademia Fiorentina, che si stacca dalle posizioni classicistiche in senso bembesco nel Cinquecento.²⁸⁹ E la *Commedia*, come ha bene spiegato Barbi,²⁹⁰ si prestava perfettamente agli obiettivi degli accademici fiorentini proprio per la sua esemplarità. In questo Gelli appare acuto nel collegare un centro di ragione per le vicende e i modi con un'aperta intelligenza dei modi espressivi, come ci fa notare Vallone.²⁹¹ Nella sottolineatura di una parola o di un

persone simili: e Dante c'insegna conoscere quei delle passioni nostre proprie, quei delle lusinghe de' nostri sensi, e di tutte l'altre cose le quali fanno torcere a la voluttà nostra i passi da il cammino del suo proprio e vero obbietto, il quale è il bene che le mostra continuamente l'intelletto, e seguitare, perdendo la libertà sua, quello che le è mostro per bene con false indagini da lo appetito che manca di ragione, sviato e tirato da i piaceri e dilettevoli del senso. E così finalmente, dove tutti gli altri poeti par che scrivino più tosto cose favolose e dilettevoli che utili, e se pure elle arrecano utilità alcuna all'uomo, gnene arrecano come a mortale e che abbia il fine suo in questa vita, Dante scrive cose, le quali non gli insegnano solo vivere moralmente e civilmente in questa, ma come gli possa ancora procacciarsi la eterna beatitudine nell'altra».

288 A riguardo si veda PERRONE COMPAGNI, *Cose di filosofia*, op. cit., passim.

289 Cfr. Delmo MAESTRI, *Le «Lettere» di Giovan Battista Gelli sopra la Commedia di Dante nella cultura fiorentina dei tempi di Cosimo I de' Medici*, in «Lettere Italiane», 26/1 (1974), pp. 3–24. Nel Cinquecento sono diverse le tendenze «anticlassiciste», movimenti controcorrente e di opposizione rispetto al «classicismo» caratterizzato da norme e modelli, anch'esso da intendersi al plurale con diversi distinti movimenti. Se «classicismo» è un termine moderno che si riferisce ad ogni atteggiamento di rinnovo di un'identità perduta e a modelli mentali più o meno sottintesi, si può osservare come di volta in volta viene ridisegnato il rapporto fra la definizione di criteri di valore e la ricerca di uno stile personale, in una contrapposizione fra canone e originalità. In relazione al grosso ambito degli anticlassicismi o per meglio dire, delle correnti parallele, alternative, para- e anti- del Cinquecento si fa riferimento a M. FÖCKING, S. FRIEDE, F. MEHLTREITER, A. OSTER, *A Companion*, op. cit., progetto DFG in cui il campo di ricerca si concentra su alcune linee identificative di movimenti controcorrente che si delineano, appunto, come «anticlassicismi»: movimenti di opposizione generale al principio di *imitatio* o di opposizione a determinate espressioni del classicismo come il petrarchismo, alcuni atteggiamenti diversi e più complicati (come per esempio l'aristotelismo antipetrarchista o il petrarchismo aristotelico) e infine anti-modelli, come nella poetica sacra o nella rappresentazione di Dante come anti-modello. A riguardo si veda l'introduzione dell'opera citata, pp. 1–12.

290 Cfr. Michele BARBI, *Della fortuna di Dante nel sec. XVI*, Pisa, Nistri, 1890, pp. 182–183. Barbi inoltre coglie anche il «buon senso storico» di Gelli nell'esegesi di Dante (ivi, p. 209).

291 A riguardo si veda Aldo VALLONE, *L'interpretazione di Dante nel Cinquecento*, Firenze, Leo S. Olschki, 1969, p. 177: «L'idea di una «ragione», che vada conquistata e che solo possa essere di guida all'uomo, seppure non polemicamente sottolineata e forse neanche avvertita come tale, rende più contemporaneo il Gelli del Varchi e del Mazzoni». E ancora (ivi, p. 180): «A questa nuova

verso o di un'immagine, si coglie l'intuito del critico, il suo genuino accostamento alla lingua. Per Gelli la scelta di determinati termini è del tutto giustificata:

io non credo ch'ei sia possibile descrivere meglio un luogo schifo e sozzo, che faccia qui egli. E questo nasce, perché le parole ch'egli usa delle ripe (in cambio ch'elle eran ricoperte, ch'elle eran *grommate*; in cambio di bruttura, o altra simil parola, *muffa*: in cambio di vapore, *alito*; e di appicare, *impastare*), son tanto proprie, che chi le considera non può immaginarsi una cosa né più brutta né più fastidiosa. E se nulla più mancava, quel modo del parlare ch'egli usa dipoi, dicendo ch'ei *aveva zuffa*, cioè non era manco molesto e dispiacevole a gli occhi per la sua bruttura, che al *naso* per il suo mal odore, gli dà (se voi lo desiderate bene) la sua ultima perfezione.²⁹²

Gelli in questo passo non assolve Dante dalla sua rozzezza col pretesto che la lingua del tempo era appunto tale, ma anzi è dell'idea che per descrivere determinate situazione fosse necessario l'utilizzo di certi termini:

Imperò che la nostra lingua, ch'è la prima cosa ch'ei dovevano considerare, era in quei tempi tanto rozza e tanto povera, ch'ei fu più tosto cosa da ammirarla che da crederla, che Dante facesse con quella una opera piena de' più alti e più dotti concetti che si trovino in filosofia, in teologia, in matematica, in astrologia e in molte altre scienze ed arti, delle quali non era stato mai più favellato altro in tal lingua, che quel poco che fece Ser Brunetto Latino, suo maestro, nel suo *Tesoro*.²⁹³

L'ammirazione di Gelli per Dante è rivolta soprattutto alla sua grandiosità e al suo coraggio di sperimentare una proposta letteraria radicalmente nuova, del tutto originale e sicuramente più impegnativa di quella lirica. Gelli non nega a Petrarca la superiorità della perfezione linguistica, tuttavia imposta la sua argomentazione a favore di Dante. Per prima cosa il Sommo Poeta era riuscito a perfezionare la lingua rozza nonostante i tempi e l'età barbara in cui visse, trattando argomenti scientifici complessi come nessuno era mai riuscito a fare prima. Inoltre era riuscito ad arricchire la lingua poetica volgare più di Petrarca, e, cosa ancora più importante, era riuscito a comporre un poema con le difficoltà imposte dalla varietà e dalla complessità dei temi trattati. A differenza degli altri commentatori del suo tempo, Gelli ha cercato di ricostruire il senso e lo sviluppo narrativo della *Commedia*, e di sottolinearne la sistematicità e la coerenza, anche giungendo

e acuta disposizione del Gelli nel cercare un centro di ragione, a cui collegare vicenda e modi, si unisce (e spesso con felice modo) un'aperta intelligenza dei modi espressivi. Se, naturalmente, la concezione della poesia non muta, si coglie meglio però, nella sottolineatura di una parola o di un verso o di un'immagine, l'intuito del critico, il suo genuino accostamento alla lingua».

292 GELLI, *Lecture edite*, op. cit., I, p. 652.

293 Ivi, p. 325.

a modificare il significato di alcuni passi e di alcuni canti.²⁹⁴ Gelli guarda a Dante con ammirazione e non rinuncia a dimostrare le qualità dotte, filosofiche e teologiche della *Commedia*. È inoltre convinto della pienezza del suo stile e dell'audacia della sua concezione e ne sa cogliere le movenze intellettuali e morali, il gioco e la tensione che si possono leggere in ogni immagine.

Il commento gelliano non è certo esente da errori e sviste, ma è interessante la coerenza di questi errori rispetto al suo sistema interpretativo. Proprio grazie alla sua formazione aristotelico-cristiana Gelli riesce con maestria a commentare e interpretare episodi e passi della *Commedia*. L'interesse per Dante si inserisce perfettamente nella crisi religiosa o meglio nella «pluralizzazione» del pensiero religioso del Cinquecento,²⁹⁵ e Gelli con le sue letture si fa traghettatore di argomenti giudicati eterodossi.²⁹⁶ Proprio da questa consapevolezza critica che il calzolaio fiorentino ha del valore e dei limiti delle scienze e delle lettere umane specialmente nei riguardi dell'esigenza religiosa, sentita come elemento vivo e

294 Cfr. MAESTRI, *Le «Lecture»*, op. cit.

295 In merito si veda Davide DALMAS, *Dante nella crisi religiosa del Cinquecento. Da Trifon Gabriele a Lodovico Castelvetro*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2005, p. 35: «In effetti aspirazioni di »riforma religiosa« si possono trovare tanto in un Lasca, cioè il principale esponente degli Umidi [...] quanto in fedelissimi del duca come Panciatichi e Bartoli; sia nello storico Varchi, con alcuni diretti allievi, come Lelio Bonsi, quanto nei suoi avversari »Aramei« come Gelli e Giambullari. E queste posizioni religiose sono trasversali non soltanto rispetto alla collocazione politica e alle convinzioni linguistiche, ma anche rispetto alla cultura filosofica degli accademici: possono infatti coinvolgere esponenti di una filosofia fortemente permeata di ermetismo e neoplatonismo, come Bartoli e Giambullari, o un aristotelico venato profondamente di averroismo come Varchi. Si vedrà, anzi, che uno dei principali contrasti filosofici, con non pochi risvolti teologici, quello sulla questione dell'anima, trovò contrapposti proprio i principali protagonisti del presente discorso: Varchi, Gelli e Giambullari».

296 Sull'intreccio tra dantismo ed aspettative di riforma religiosa, si veda ancora DALMAS, *Dante*, op. cit., p. 36. Nello specifico: «[i] fiorentini [...] e Gelli in particolare, difesero la scelta (che poteva essere nel caso del calzaiuolo anche rivendicazione sociale) di trarre fuori la teologia dalle scuole fratesche ed inserirla nello spazio pubblico dell'accademia e dei mestieri, della vita cittadina insomma», p. 31 e ancora: «se l'eccellenza di Dante a Firenze era scontato riferimento per tutti [...] quasi altrettanto pacifica, almeno per un decennio circa, fu pure la »libertà« di riferimento a posizioni religiose che presto diventeranno, ma ancora non lo erano del tutto, pericolose. [...] Conterà molto anche la posizione belligerante di Cosimo rispetto a Roma, nel complesso stupisce ancora l'ampiezza di questa diffusione, tanto più considerando il fatto che non manca talvolta un cospicuo risvolto predicatorio e propagandistico: si pensi all'esigenza di divulgazione popolare come motivazione di base della nascita stessa dell'Accademia (tema particolarmente caro a Gelli, ma diffusissimo), oppure a quell'espressione visiva in grande stile di temi eterodossi che sarebbero gli affreschi di Pontorno in San Lorenzo». Sulla fortuna di Dante nel Cinquecento, si veda VALLONE, *L'interpretazione di Dante nel Cinquecento*, op. cit.

fondamentale della condizione umana, acquista valore il dantismo di Gelli.²⁹⁷ È da qui che nasce l'originalità delle sue letture, ricche di dottrina e di spirito campanilistico, sia che le riguardiamo come generica manifestazione di cultura, sia che le consideriamo nella linea della tradizione critica dantesca. L'innovazione di Gelli si legge nell'affrontare argomenti scientifici e filosofici danteschi attraverso Dante stesso, interpretando cioè un determinato luogo mediante altri luoghi più facilmente comprensibili, oppure dando un significato ad un determinato vocabolo grazie al sussidio dello stesso vocabolo in altra sede o anche in un'altra opera dantesca.²⁹⁸ Questo modo di affrontare i testi danteschi è valido per Gelli in modo ancor più profondo, per esempio quando spiega la *Commedia* con l'esperienza, la cultura e la spiritualità di Dante stesso, o quando lo accosta al Dante maestro di vita. In una situazione di confronto tra Umanesimo (secolare o eterodosso) e religione, Gelli usa il «proto-Umanesimo» ancora molto religioso per risolvere l'apparente contraddizione.

Esattamente in questo tipo di interpretazione è da leggersi la differenza tra il dantismo gelliano e quello quattrocentesco, che ha la sua più caratteristica manifestazione nel commento del Landino, il quale invece arriva a interpretare il Sommo Poeta partendo da un Umanesimo sorto in opposizione netta al mondo medievale e scolastico. A riguardo Vittorio Rossi afferma che nell'interpretazione

297 Cfr. DALMAS, *Dante, op. cit.*, pp. 39–40: «[...] a Firenze riuscì a trovare spazio una [...] possibilità tra due concezioni che accostavano entrambe l'esperienza poetica a quella religiosa, seppure in modi che da un'origine comune si stavano nettamente differenziando. Tra la religione lirica del petrarchismo bembesco – quella religione della quale Vellutello era l'eretico – e la permanenza toscana del Poeta Theologus d'ascendenza (almeno) boccacciana, è insomma possibile, per alcuni anni, provare a dare voce anche in sede di critica letteraria ad esigenze e formule dell'esperienza religiosa contemporanea. Anche la letteratura e la critica letteraria provano a parlare una lingua «spirituale» e rinnovatamente evangelica, che è poi la lingua dei *Capricci del Bottai* di Gelli e di alcune lezioni dantesche all'Accademia. [...] Ed in questo clima si può pure proporre una rinnovata attenzione ai contenuti dottrinali e dogmatici della *Commedia*, senza più accontentarsi della ispirazione fondamentale che secondo Boccaccio faceva di Dante un poeta-teologo in quanto ripristinatore della vera funzione della poesia».

298 Cfr. GELLI/SANESI, *Opere, op. cit.*, p. 9: «Queste lezioni [...] meritano di essere considerate con un certo rispetto. E lo meritano anche perché ci attestano l'alta e devota ammirazione tributata dal Gelli ai due suoi grandissimi concittadini e determinata, in parte, dalla sua naturale intelligenza e, in parte, da quel suo acuto spirito campanilistico, ossia da quel senso di quadri ombrosa e gelosa fiorentinità che gli faceva esaltare, sopra ogni altra cosa, le glorie, reali o immaginate, della sua patria. E anche perché, specie nel commento dantesco, egli si giovò accortamente, non solo dei commenti anteriori, ma anche delle altre opere dell'Alighieri, tanto da poter essere considerato, in certo qual modo, come un precursore del metodo di »Dante spiegato con Dante«».

umanistica Dante viene «trasferito in quel mondo fantastico in cui gli umanisti vivevano, e trattato, giudicato, commentato come un antico».²⁹⁹

L'incontro più significativo tra Dante e il suo lettore si ha nel concetto di una ragione intesa non solo come pura capacità dialettica, ma potenziata da uno slancio di volontà e dalla luce della fede.

²⁹⁹ Vittorio Rossi, *Dante nel '300 e nel '400*, in Id. *Saggi e discorsi su Dante*, Firenze, Sansoni, 1930, p. 332.

7 La «funzione Dante» nel Cinquecento

I diversi esponenti dell'Accademia Fiorentina erano impegnati, come visto, in un «recupero di Dante» da opporre all'influente paradigma classicista proposto da Pietro Bembo. In questo senso ci preme in questa sede riconsiderare l'impegno di Gelli nelle sue lezioni accademiche e opere letterarie, insieme al suo interesse nei confronti di un parallelo tra le arti visive e quelle letterarie che permette di riconsiderare la rivalutazione di Dante sotto una nuova luce.

Il merito che sicuramente va attribuito al gruppo fiorentino è quello – non solo in letteratura, come abbiamo visto con i programmi iconografici del *Ritratto di sei poeti toscani* di Vasari e della *Discesa di Cristo al Limbo* di Bronzino – di aver creato, indipendentemente dalla diversa formazione di ogni membro, una linea coerente filo-fiorentina che affondava le proprie radici sulla difesa del volgare fiorentino, e nello specifico del modello offertone da Dante (il quale diviene però esemplare anche a livello di condotta morale e religiosa).

La scuola filologica fiorentina del Quattrocento contribuiva a rendere forte negli accademici fiorentini il senso di autonomia e di autorità che nel Cinquecento porta al recupero di Dante. La *Difesa della lingua fiorentina e di Dante* di Carlo Lenzone – probabilmente redatta a più mani,³⁰⁰ come manifesto comune di un gruppo di accademici in cui comparivano anche Gelli e Giambullari – rappresenta una ferma risposta al giudizio di Bembo e in particolare alla sua proposta di «classicismo»:

avanti che io venga a questo, vo' solamente dirvi, che quelle stesse Regole [di Bembo] che voi dite, che v'hanno assodato sopra i modi del parlare del Petrarca e del Boccaccio, quelle stesse dico, vi hanno confitto nella testa le qualità di Dante esser tanto minori, di quel ch'esse sono, che elle vi fanno così vedere, come voi dite. E per avventura hanno fatto ancor meglio, che elle non ve l'hanno lasciato studiare. Di maniera che tra la dolcezza trovata nel Petrarca, e della lingua e dei concetti amorosi, e la difficoltà della materia di Dante, oltre il non aver la lingua sua lo attrattivo, avete fuggito un'utile fatica e seguito un diletto, che, se ben non è da tenere vano, non è utile però a gran pezzo, come quello di Dante. E tutto queste v'hanno fatto le dette Regole.³⁰¹

300 Cfr. Giancarlo MAZZACURATI, *Misure del Classicismo rinascimentale*, Napoli, Liguori, 1967, pp. 239–240: «L'opera, come si sa, è composita, redatta a più mani. E anche per questo può valere come manifesto comune di quel gruppo d'Accademici fiorentini (dal Gelli al Giambullari al Lenzone stesso) che si rivelano più recalcitranti non solo al giudizio del Bembo su Dante ma in genere alle proposte essenziali del suo classicismo: come avviene in particolare al Gelli in più luoghi del suo *Commento* e in particolare nella ben nota polemica che conclude vivacemente il IV Ragionamento di Giusto bottaio».

301 Carlo LENZONE, *In difesa della lingua fiorentina e di Dante*, Firenze, Torrentino, 1556, pp. 9–10.

Il giudizio di Lenzoni su Bembo offre paralleli con la critica di Gelli nei *Capricci*. La polemica tra Gelli e Dolce è, infatti, menzionata nell'autorizzazione alla stampa della *Difesa* rilasciata dall'Accademia Fiorentina nel 1548.³⁰² La stessa *Difesa* è un'opera composita, multi-autoriale e con una storia complessa. Opera stampata solo nel 1556 da Torrentino, si basa su un manoscritto iniziato a metà degli anni '40 e lasciato incompiuto da Carlo Lenzoni.

La terza giornata del dialogo è dedicata all'analisi della prosa italiana e qui Lenzoni risponde sia a Bembo che a Bernardino Tomitano, che nei suoi *Ragionamenti della lingua Toscana*, nel 1545, aveva espresso giudizi piuttosto negativi sulla poesia dantesca, favorendo fortemente Petrarca nel confronto tra i due, soprattutto a causa dell'oscurità e dell'eccessivo intellettualismo di Dante. Per Tomitano Dante era stato un grande filosofo ma non un poeta. Trasportato dal suo amore per le idee, secondo Tomitano, Dante dimenticava di essere un poeta.³⁰³

Negli stessi anni della pubblicazione della *Difesa* di Lenzoni, Gelli compone i due dialoghi in volgare *I capricci del Bottaio* e *La Circe*, che faranno perno su concetti che ritroviamo in tutta la sua opera: l'enciclopedismo, l'interesse per il volgare, le idee riformiste e il crescente impegno nel ridare luce a Dante.³⁰⁴ Proprio nei *Capricci* Dante è citato frequentemente, sia nella prefazione che in molti dei ragionamenti. Gelli utilizza inoltre la sua opera per rispondere ai denigratori del volgare, a coloro che preferivano ancora l'uso del latino e a chi voleva normalizzare le peculiarità del fiorentino per renderlo un modello di lingua. Le figure più criticate sotto questo aspetto sono Trissino, che secondo Gelli aveva attribuito erroneamente a Dante la paternità del *De vulgari eloquentia*,³⁰⁵ e soprattutto

302 Gli *Annali* dell'Accademia Fiorentina sono traditi nel codice Firenze, Biblioteca Marucelliana, B III 52, I–III, c. 45v: «difensione di Dante e altro di Carlo Lenzoni a messer Lodovico Dolce in risposta di una sua lettera».

303 Bernardino TOMITANO, *Ragionamenti della lingua toscana*, Venezia, Giovanni Farri e fratelli, 1545, libro III, p. 285.

304 Per tutta la questione relativa a Dante e alla sua ricezione nelle accademie, si veda l'ampia ricerca di GILSON, *Reading Dante*, op. cit. Molte delle informazioni qui riportate si basano su quest'ottimo lavoro.

305 Per Gelli, l'erroneità dell'attribuzione a Dante del *De vulgari eloquentia* è dimostrata dalle contraddizioni tra l'elogio del volgare nel *Convivio* e la condanna delle sue qualità comunali nel *De vulgari*, nonché dall'opposizione tra la tesi dantesca sul linguaggio adamico in *Paradiso* XXVI e quella presentata nel *De vulgari*. Selezionando i suoi brani con attenzione Gelli sostiene la consonanza tra il *Convivio* e la *Commedia*, e allo stesso tempo individua le incongruenze tra queste due opere e il trattato latino: «Per la quale risposta, si può chiaramente vedere ch'el libro della volgare eloquenza tanto da alcuni Lombardi lodato, & tradotto per dire come loro, in lingua italiana, non è di Dante, ma da qualcuno altro [e] stato così composto & col nome di esso Dante mandato fuori. Conciosia cosa che quivi si dice, che la prima lingua, che parlasse Adamo fu quella, che usano hoggi gl'Hebrei, & che ella duro infino alla edificazione della torre di Nembrot; dove qui

Bembo, che spesso, pur non essendo nominato, è l'inconfondibile bersaglio degli attacchi. Secondo Bembo alle volte sarebbe stato più decoroso per Dante rimanere in silenzio, e così Gelli difende Dante e attacca Trissino e Bembo nel *Ragionamento* IV dei *Capricci* notando che Bembo non avrebbe dovuto parlare di Dante:

GIUSTO. Ohimè! Che mi di' tu? Io non vorrei però che tu mi conducessi a creder qualcosa che, dicendola poi, io facessi far beffe di me alle genti. Io sento pure, che e' ci è molti uomini da bene che la biasimano, questa nostra lingua.

ANIMA. E chi sono questi?

GIUSTO. Dicon del Trissino, per uno.

ANIMA. Questo non fa egli, anzi gli pare tanto bella, ch'ei ce la vorrebbe rubare; e dove ella è Fiorentina propria, come dice il Boccaccio, per avervi parte, la vuol fare Italiana, o cortigiana che egli si dica.³⁰⁶

Lo stesso Gelli illustra i motivi per i quali il fiorentino può essere considerato una lingua-modello e cita come buoni esempi Lodovico Martelli e Lenzoni per aver mostrato chiaramente alcuni concetti e criticato apertamente la presunzione di Bembo:

ANIMA. Io non ti niego che l'amore non possa fare assai. Ma dimmi: donde potrebbe mai venir che ella è oggi tanto apprezzata per ogni corte, tal che pare che ciascuno s'ingegni di scrivere in quella il meglio e 'l più che può, se non dalla stessa bontà e maravigliosa bellezza sua?

GIUSTO. A questo mi fai tu ben maravigliare: io mi sarei creduto che gli uomini faccessin meglio quel che fanno più spesso, che è il parlar in prosa e non in versi. Ma quale è la cagione di questo?

ANIMA. Diròtela, e notala bene. La bellezza e la grazia della lingua nostra non procede solamente dalle parole, ma dal modo di tesserle e ordinarle insieme; e chi vuol vedere come in uno specchio quel che può questa seconda parte ben usata, conferisca gli scritti de' Fiorentini con gli scritti degli altri che non son Toscani, e sentirà (se gli ha orecchie, però) la dolcezza che universalmente è nelle clausule di questi, e la durezza di quegli altri. E questo ordine e questa facilità non si può così osservare né mantenere ne' versi, rispetto alle misure, al suono ed alle rime; e però pare che gli uomini, convenendo insieme a certe leggi particolari, si possin più egualmente riscontrare nel modo del comporre, e così far meglio i versi che le prose.

GIUSTO. Di questo non saprei dare giudizio, se ben ho letto Dante. Ma io dico ben che io ho conosciuto subito alla pronunzia uno se egli è Fiorentino o no, e sforzisi di parlar bene quanto e' sa.

dice il contrario. Oltr'a di questo, quivi si biasima il parlare fiorentino, il quale Dante nel suo Convivio loda massimamente. Le quali contraddizioni non credo io mai che Dante non avesse vedute o vedutole acconsentite & scritte» (Giovanni Battista GELLI, *Lezioni di Giovan Batista Gelli, in Lettioni d'Accademici fiorentini sopra Dante*, Firenze, Doni, 1547, p. 25).

306 GELLI/SANESI, *Opere, op. cit.*, p. 199.

ANIMA. Questo non ha dubbio. E sia certo di questo ancora, che, se tu avvertirai bene, tu conoscerai s'uno è nato o allevato in Firenze o nel contado, perché questi comunemente ritengono ancora un certo che di rozzo nel pronunciare, e non posson lasciarlo senza qualche difficoltà.

GIUSTO. Oh! questo non cred'io già che importi, perché anco chi è del contado si chiama e parla fiorentino.

ANIMA. Come, non importa? anzi, v'è una differenza grande, se non vi si rimedia col buon uso.

GIUSTO. Oh! Che mi di' tu? Non fu il Boccaccio da Certaldo? Ed è pur de' più famosi scrittori fiorentini.

ANIMA. Sì, i suoi antichi, donde la casa si riserbò poi sempre il nome, ma non già egli. E, se tu non mi credi, leggi quel libro che fa de' fiumi; dove, parlando dell'Elsa, dice che ella passa a' piedi del castello di Certaldo, patria già de' suoi antichi, inanzi che Firenze gli ricevesse per suoi cittadini.

GIUSTO. Adunque la lingua di che si fa oggi tanto conto è Fiorentina propria?

ANIMA. E chi debbe dubitarne? non lo pruova sì bene Lodovico Martelli in quella risposta che fece al Trissino? E sappi che chi non è nato ed allevato in Firenze, non la impara mai perfettamente: e per questo avviene che molti, disperati del parlar o scriverla bene, si son gettati a dirne male e a vituperarla; e credo certamente che egli avvenisse loro come a un gran maestro de' tempi nostri, ne' casi di Dante.

GIUSTO. Che fece?

ANIMA. Diròttele. Volendo egli esser reputato de' primi nella lingua, e credendosi giostrare al pari del nostro Petrarca, lo loda maravigliosamente, parendogli a un tempo medesimo lodare anche se stesso; ma, accorgendosi dipoi (come ingegnoso pure che egli è) di non poter appressarsi a Dante in modo alcuno, sospinto dall'invidia, il meglio che seppe, s'ingegnò di biasimarlo...

GIUSTO. Egli ha dunque fatto come si dice che feciono il Conte della Mirandola e fra Girolamo: l'uno de' quali, prevedendo per astrologia che doveva morir giovane, e l'altro per le mani della giustizia, cominciarono a volersi persuadere che ella non fusse vera, e a dirne e scriverne male. Ma avvertisci, che io mi ricordo che e' lo biasima solamente nella lingua; la qual cosa non avrebbe né egli né altri forse fatto, se gli avessino considerato bene in che termine ella si trovava ai tempi suoi; e che egli, cavandola del fango, le dette molto più aiuto, che forse non fece poi il Petrarca conducendola a tanta perfezione.

ANIMA. Cotesto sarebbe un bene, io dico... nelle scienze ancora, dicendo che egli solamente per volersi mostrare maestro di quelle aveva fatto un poema che poteva simigliarsi veramente a un gran campo ripieno di molte erbaccie, e mille altre cose ancora più immodeste e più scostumate; che mi maraviglio, quando e' fusse bene il vero, che per riverenzia d'un tanto uomo egli non se le tacesse.

GIUSTO. Oh! Se egli non fusse gran maestro come tu di', e se dice cotesto di Dante, io direi bene, io, che fusse un prosuntuoso.

ANIMA. Dillo pure arditamente; poi che e' parla così senza rispetto alcuno di Dante, a chi egli è molto più inferiore che non sei tu a lui; se già non si misura la perfezione umana col favore della fortuna, come usano fare oggi molti. Ma lascia fare. Egli ha oggi in mano la penna tale, che, dimostrando la grandezza e la bellezza di questo Poeta, scoprirà o la temerità o il poco sapere o l'invidia di costui.

GIUSTO. E' farà molto bene, ché chi è invidioso non merita altro che essere scacciato e fuggito da ognuno, come si farebbe una fiera.

ANIMA. Tu parli come un filosofo, Giusto; ch  l'invidia   quella la quale, pi  che altra cosa, guasta il consorzio umano; e tanto peggiori effetti produce quanto ella   in uomini pi  ingenui e pi  valenti. Ma egli   di g  alto il sole. Io vo' che tu ti lievi e vada alle tue faccende; e un'altra volta ragioneremo di questo pi  a pieno.³⁰⁷

Il ragionamento si conclude con commenti sulla fortuna di Bembo, e segnala l'imminente pubblicazione di un'opera che mostrer  «la grandezza e la bellezza di questo Poeta». Le accuse rivolte a Bembo da parte di Gelli porteranno subito ad una reazione e risposta da parte di Lodovico Dolce che, in una lettera ad un collega veneziano del 26 maggio 1546, interverr  criticando le parole del calzolaio e chiedendo l'intervento di Varchi.³⁰⁸

I fiorentini erano consapevoli degli sforzi che si stavano compiendo in Veneto per «standardizzare» il volgare attraverso la produzione di nuove edizioni cartacee di classici del Trecento, attraverso la compilazione di grammatiche e di opere correlate. In varie opere cominciavano sempre pi  a diffondersi idee che minavano il primato culturale e linguistico che Firenze si era guadagnato nella penisola, soprattutto negli anni tra il 1464 e la fine del Quattrocento, quando i Medici avevano sponsorizzato gli sforzi per utilizzare l'eredit  dei grandi poeti del passato letterario toscano, in particolare di Dante e Petrarca, al fine di creare una visione della citt  come capitale della cultura e per rifondare la lingua toscana.³⁰⁹

La Firenze dei primi del Cinquecento  , naturalmente, ben lungi dall'essere un luogo di stagnazione e di declino culturale, ma   solo dopo il consolidamento della signoria di Cosimo de' Medici nel 1537 che la citt  entra in una nuova fase, in cui il governo promuove attivamente l'egemonia culturale e linguistica della citt  sugli altri territori della penisola. Il susseguirsi di vittorie militari e di un'attenta politica di alleanze (tra cui va ricordato anche il matrimonio con Eleonora da Toledo, figlia di uno dei vassalli dell'imperatore spagnolo) permise a Cosimo I di prendere le redini del governo della citt  e di imporre le sue idee. Negli anni successivi Cosimo lavora per unificare il suo dominio, rafforzando l'identificazione tra il governo e la sua «corte» e rivitalizzando le attivit  industriali e commerciali della citt . Riesce a indebolire l'aristocrazia mercantile con cambiamenti politici e amministrativi e coopera accuratamente con gli esuli ansiosi di dimostrare il loro valore al nuovo

³⁰⁷ GELLI/SANESI, *Opere*, op. cit., pp. 201–204.

³⁰⁸ Si veda Vittorio CIAN, *Variet  letterarie del Rinascimento. II. Una polemica dantesca nel secolo XVI: Il Bembo, il Dolce, ed Gelli*, in *Raccolta di studi critici dedicati ad Alessandro d'Ancona*, Firenze, Barbèra, 1901, pp. 39–40: «lacerava stranamente il nome del reverendissimo Bembo, intorno al giudizio di Dante» (lettera a Paolo Crivelli, 26 maggio 1546).

³⁰⁹ Sulle imitazioni di Dante in Bembo, Ariosto e Trissino, e in generale, sulla ricezione di Dante nel Cinquecento italiano, si veda GILSON, *Reading Dante*, op. cit., pp. 93–145.

regime. Com'è noto, è particolarmente intensa la preoccupazione di rianimare l'attività intellettuale, letteraria e artistica, in particolare attraverso la creazione di nuove accademie sponsorizzate dal suo potere politico.³¹⁰ Il regime di Cosimo sostiene, inoltre, iniziative legate alla stesura di una grammatica toscana e varie traduzioni in volgare di opere latine e greche. E sarà proprio in questi ambienti culturali che alcuni personaggi, tra cui Giovan Battista Gelli, troveranno spazio per esprimere al meglio le proprie idee filo-medicee, ritagliandosi così un ruolo importante all'interno della cultura del Cinquecento.

7.1 L'Accademia Fiorentina e Gelli difensore di Dante

Questo capitolo vuole concentrarsi sulle letture pubbliche dantesche di Gelli nel periodo 1553–1563, decennio in cui Gelli era lettore ufficiale di Dante all'Accademia fiorentina. L'attenzione sarà posta sul suo approccio critico, su come abbia affrontato queste letture e le abbia trasmesse al pubblico, sull'uso e riuso che Gelli fa dei commenti precedenti, dei concetti scientifici, filosofici e teologici danteschi e sul suo *modus operandi* rispetto al dibattito critico del tempo riguardo allo *status* di Dante nel contesto letterario.³¹¹ La strategia interpretativa di Gelli, come vedremo, mostra la centralità della relazione tra *res* e *verba* e illustra in alcuni particolari passaggi la sua volontà di agire come difensore di Dante.

Nella neo-costituita Accademia Fiorentina la prima lezione pubblica ufficiale su Dante si registra in Santa Maria Novella nel 1541 con Francesco Verino I e il suo commento a *Purgatorio* XVII, vv. 91–93.³¹² Il filosofo nella sua lettura pone l'attenzione sul volgare, sulla sua autenticità e facilità d'uso, e, come accadrà in

310 L'Accademia Fiorentina (1541) e l'Accademia del Disegno (1563).

311 Cfr. GILSON, *Reading Dante*, op. cit., p. 144.

312 Cfr. GILSON, *Reading Dante*, op. cit., p. 99. Cfr. Giancarlo MAZZACURATI, *Dante nell'Accademia Fiorentina (1540–1560) tra esegesi umanistica e razionalismo critico*, in «Filologia e Letteratura», XIII (1967), p. 267: «mentre la coeva generazione degli Speroni, dei Tomitano, dei Castelvetro completava i suoi tradizionali studia humanitatis con i corsi del Pomponazzi, o almeno, del Boccadiferro, questa generazione fiorentina compiva generalmente il suo cursus con le lezioni di Francesco Verino il Vecchio [...] e cioè lo compiva rimanendo all'interno di una coscienza letteraria ed intellettuale di origine tardo quattrocentesca, di una attitudine esegetica di sapore ancora landiniano o polizianesco». Nei *Capricci del Bottaio* Gelli ricorda con piacere Francesco Verino che «leggendo filosofia, e veggendo talvolta venire a udirlo il capitano Pepe, il quale non intendeva la lingua latina, subito cominciava a leggere in volgare, perché e' potesse intendere anch'egli», GELLI/SANESI, *Opere*, op. cit., p. 194.

seguito anche in Gelli, fa un uso comparatistico del *Convivio* al fine di esplicitare il significato di certi passi della *Commedia*.³¹³

Nella sua prima lezione, datata 5 agosto 1541, Gelli opta per la scelta strategica di alcuni versi – soprattutto la discussione di Adamo sul vernacolo in *Paradiso* (XVI, vv. 124–138) – che si prestavano perfettamente non solo alla digressione filosofica, ma anche alla discussione linguistica.³¹⁴ Gelli qui è abbastanza esplicito nel suo intento di perseguire le linee guida del programma politico-culturale dell'Accademia e nel sostenere il volgare e il suo ruolo nella formazione dei giovani, affermando che l'Accademia è stata fondata «per esercizio nostro, per esaltazione di questa nostra lingua nativa, e per imparare a esprimere in quella i nostri concetti».³¹⁵

Le lezioni di Gelli di quell'anno mostrano inoltre una piena consapevolezza del ruolo che si erano prefissati gli accademici fiorentini, ovvero difendere Dante da coloro che ne denigravano la lingua; anche qui, seppur non esplicita, la critica a Bembo è comunque chiaramente sottintesa.³¹⁶

Io non leggo mai questo Poeta, che io nuovamente non mi maravigli de la sua grandezza, e della bellezza sua grandissima [...] Vedete quanto dottamente in sì poche parole egli dica le

313 Cfr. Francesco VERINO, *Letione di Messer Verini, in Lettioni d'Accademici, op. cit.*, pp. 9–24: «in lingua Toscana per tre cagioni [...] per essermi quella più agevole, [...] a quella più obligato [...] per potere con essa giovare a più». Gelli propone anche una serie di riferimenti incrociati più limitati, ma interessanti, con la *Vita nova* e le *Rime*. Sull'uso di Gelli del *Convivio*, si veda GILSON, *Reading Dante, op. cit.*, pp. 62–90. Sui passaggi relativi a Dante, si veda GELLI, *Lettture edite, op. cit.*, I, p. 101 e sulla *Vita nova*, ivi, I, pp. 113, 174 e anche pp. 42, 212.

314 GELLI, *Lettione, op. cit.*, pp. 25–38.

315 GELLI, *Lettione, op. cit.*, p. 25. Gelli poi continua ammettendo di aver scelto proprio questi versi perché si occupano di questioni legate alla lingua, e perché l'Accademia stessa è stata creata per essere utile al volgare fiorentino: «per utilità di questa lingua o per dire meglio usando le parole stesse del nostro Boccaccio nella quarta giornata, di questo nostro fiorentino volgare». Il discorso gelliano che segue riprende i tre punti principali sollevati dal testo dantesco, ma lo fa attraverso un lungo *excursus* sul linguaggio adamico *tout court*, intriso di autorità bibliche, teologiche e filosofiche. Quando Gelli ritorna su Dante e sulla questione della mutevolezza linguistica sollevata dal suo testo, entra in forte polemica con coloro che avevano attribuito al *De vulgari eloquentia* la paternità dantesca.

316 Gelli pone l'enfasi sulla «leggiadria» di Dante, in netto contrasto con la visione che Bembo ha di Petrarca come supremo coltivatore di tutte le «leggiadrie della lingua» (*Prose*, p. 164). Sul termine «leggiadro» applicato a Petrarca, si vedano Ilaria BONOMI, *Giambullari e Varchi grammatici nell'ambiente linguistico fiorentino*, in Gabriella ALFIERI (a cura di), *La Crusca nella tradizione letteraria e linguistica italiana*. Atti del Congresso internazionale per il quarto centenario (Firenze 29 sett. – 2 ott. 1983), Firenze, Accademia della Crusca, 1985, pp. 65–79 e Antonio SORELLA, *Benedetto Varchi e l'edizione torrentiniana delle Prose*, in Silvia MORGANA, Mario PIOTTI, Massimo PRADA (a cura di), *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo*, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 493–508.

più difficili e alte questioni de l'anima! Per il che mi penso io che coloro, che sfacciatamente lo biasimano, lo facciano il più delle volte perché non lo intendono: e però bisogna diligentemente considerarlo a parola a parola, perché altrimenti non se ne caverebbe la sentenza [...] diranno, dico, costoro che questo verbo pargoleggiare è rozzo, e che Dante in questo merita da essere biasimato. Ma io sono di contraria opinione; e parmi che Dante esprima i suoi concetti e propriamente e leggiadramente, così altrove come qui, quanto alcuno altro scrittore toscano.³¹⁷

Gelli si sofferma spesso nelle sue lezioni su spiegazioni filosofiche relative all'intelletto, sulla razionalità e sulla perfettibilità umana, sul confronto tra il genere umano e quello animale; tutti temi che Gelli riprenderà nei suoi dialoghi letterari, e soprattutto nella *Circe*.³¹⁸ Tali argomentazioni non erano nuove all'interno dell'Accademia, i cui membri spesso vedevano nell'esegesi di Dante l'occasione per esporre e spiegare teorie filosofiche: Giovanni Strozzi, per esempio, sceglie i primi sei versi di *Paradiso* X per il proprio contributo pubblico del 10 agosto 1541, per le «cose gravi» e le «sentenze profondissime».³¹⁹

Sotto questo punto di vista uno dei membri fiorentini più attivi è Cosimo Bartoli, che tra il '41 e il '48 tiene ben sette lezioni su Dante, concentrandosi soprattutto sugli aspetti religiosi e filosofici della *Commedia* ma dando spazio, in linea con il programma politico-culturale di Cosimo I, anche alla centralità del volgare e all'arricchimento del fiorentino.³²⁰ Diverse tendenze religiose attraversavano le varie posizioni culturali dell'accademia, tra gli «umidi» e gli «aramei», come ha mostrato Massimo Firpo.³²¹ Negli anni dell'Accademia Fiorentina, Dante non viene accostato automaticamente alla crisi religiosa ma è il perno intorno cui girano tutte le tematiche «calde» dell'epoca, quindi anche quelle relative alla critica verso la Chiesa. Per riprendere le parole di Davide Dalmas, «Dante diventa la grande enciclopedia portatile, che in ogni membro contiene potenzialmente un corpo, anzi un mondo».³²²

E in questi diversi «mondi» e modi diversi di interpretare, Cosimo Bartoli mostra interesse a discutere temi legati alla controversia religiosa e, più che cri-

317 GELLI, *Lecture edite*, op. cit., II, p. 547.

318 Temi simili pervadono diverse lezioni successive di Gelli: *Purgatorio* XVI, in GELLI, *Lezioni*, op. cit., pp. 98–219; *Purgatorio* XXVII, vv. 127–142, in GELLI, *Lezioni*, op. cit., pp. 455–486.

319 *Lettoni d'Accademici*, op. cit., pp. 39–52 (citazione a p. 40).

320 Le lezioni di Bartoli su *Par.* XXIV, vv. 64–66 sono stampate per la prima volta in *Lettoni d'Accademici*, op. cit., pp. 69–87.

321 Cfr. FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo*, op. cit., p. 175. Si veda in generale Massimo FIRPO, Fabrizio BIFERALI, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 2016. Nello specifico il capitolo IV, *Un'eresia di corte*: Firenze, pp. 156–230.

322 DALMAS, *Dante*, op. cit., p. 38.

ticare la venalità della Chiesa, auspica invece il ritorno di una religione spogliata del suo apparato istituzionale e incentrata sulla Bibbia.³²³ Un altro accademico, Benivieni, risolve il suo travaglio morale attraverso l'esemplarità evangelica della *Commedia*, riprendendo l'esperienza savonaroliana, ricca di inquietudini anti-classicistiche, e i richiami alla verità morale.³²⁴

Un'altra figura centrale nel recupero di Dante in questi anni è Giambullari, dantista molto attivo nel decennio 1540–1550, e che abbiamo già incontrato, sia come riformatore dell'Accademia degli Umidi, sia come commentatore. Purtroppo del suo commento, risalente alla fine degli anni Trenta del Cinquecento, è rimasta solo una parte sull'*Inferno*, in cui egli professa di voler chiarire ed esporre il «divino poema [...] da' molti dei nostri poco stimata, et da' forestieri non bene intesa» e «far piano et aperto quel tanto che nella sua bella corteccia si contiene».³²⁵ La sua prima lezione pubblica su Dante si chiude con una nota programmatica: Giambullari mette l'accento sul fatto che l'Accademia abbia rinvigorito la lingua toscana, suggerendo che la lingua latina sarà presto sostituita dal volgare come Dante aveva predetto nel *Convivio*:

[...] grandissimi lumi e chiarissimi splendori, della ricchissima e ornatissima lingua vostra; la quale secondo che il nostro Dante, anzi pure l'onore e il pregio di questa patria predice nel suo *Convito*: «sara luce nuova, sole nuovo, lo quale surgera dove l'altro tramonerà, e darà luce a coloro che sono in tenebre e in oscurità per lo usato sole che alloro non luce».³²⁶

Proprio in questo contesto nel decennio tra il 1540 e 1550 cresce il desiderio di proporre dei modelli alternativi, in contrapposizione ai classici «imposti» dal bembismo.³²⁷ In tale schema si inseriscono le risposte espresse da intellettuali e

323 I passaggi rilevanti della lezione di Bartoli sotto quest'ottica religiosa sono stati studiati da FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo*, op. cit., pp.182–183; e inoltre da DALMAS, *Dante*, op. cit., pp. 62–63.

324 Sul tema di Savonarola nel Cinquecento, si vedano ENZO NOÈ GIRARDI, *L'Apologetico del Savonarola e il problema di una poesia cristiana*, in «Rivista di filosofia neoscolastica», 5 (1952), pp. 412–431; MAZZACURATI, *Dante nell'Accademia Fiorentina*, op. cit.

325 Pier Francesco GIAMBULLARI, *Commento sopra il I canto dell'Inferno di Pier Francesco Giambullari*, in appendice a Michele BARBI, *Dante nel Cinquecento*, Avezzano, Studio bibliografico A. Polla, 1983 [1890¹], p. 365.

326 La lezione di Giambullari è edita in *Lezioni d'Accademici*, op. cit., p. 96.

327 Il termine «classicismo» va associato alle dinamiche linguistiche o lessicografiche, di «classe» e «classico», in un connubio diretto con le istituzioni formative. Nell'introduzione al *Vocabolario degli Accademici della Crusca* del 1612, per esempio, sono distinti gli autori «più famosi e ricevuti comunemente da tutti, per l'esser l'opere loro alle stampe, che si potrebbon dir della prima classe» rispetto agli «autori più bassi» inteso come rango, appunto «classe» (citazioni da QUONDAM, *Rinascimento e classicismi*, op. cit., pp. 83–84). In tale senso in un sistema di canoni referenziali in

artisti, come ad esempio per il ritratto di Vasari *Sei poeti toscani*, già visto nel capitolo 3.1, che raffigura il complesso intreccio tra rappresentazione artistica, interpretazione culturale e presa di posizione rispetto ai modelli da seguire. Qui ci interessa soprattutto il contesto immediato della pittura del Vasari e il modo in cui essa codifica i vari piani referenziali della ricezione critica di Dante a Firenze nei primi anni quaranta del Cinquecento.

In quegli anni, come si è visto, era grande il fermento intorno all'Accademia Fiorentina e i contatti tra gli artisti e i letterati venivano sfruttati per legittimare i favoritismi politici e metterli in pratica nelle opere letterarie e nei soggetti visivi. Negli stessi anni del *Ritratto dei sei artisti toscani* di Vasari, infatti, Giambullari redige due grandi opere sulla lingua nel tentativo di dare una risposta alla discussione intorno al volgare fiorentino. Il primo di questi è intitolato *Il Gello*, un dialogo sulle origini di Firenze, stampato nel 1546 e nuovamente nel 1549.³²⁸ Il trattato prende il nome da Gelli, che già negli anni Trenta aveva scritto il *Trattatello sull'origine di Firenze*, e avanza le stesse tesi aramache dell'amico. L'altra grande opera sulla lingua di Giambullari è una delle prime grammatiche toscane, le *Regole per la lingua fiorentina*, redatte negli anni 1546–1548 e incentrate su linee ideologiche fortemente pro-medicee.

La prima edizione a stampa delle lezioni di Gelli su Dante è datata 1547, pubblicata da Doni senza il consenso dell'autore, con il titolo *Lettoni d'Accademici Fiorentini sopra Dante. Libro primo*. Due anni più tardi invece apparirà la prima edizione ufficiale per Torrentino con il titolo *La prima lettione di Giovanbattista Gelli fatta da lui l'anno 1541, sopra un luogo di Dante nel XXVI capitolo del «Paradiso»* e nel 1551 uscirà una raccolta delle prime lezioni di Gelli su Dante e Petrarca, sempre per Torrentino, con il titolo *Tutte le lettioni di Giouan Battista Gelli, fatte da lui nella Accademia Fiorentina*.³²⁹ Sulle lezioni Sorvillo disegna un quadro chiaro:

Le letture ordinarie segnarono [...] un'importante cesura rispetto alle lezioni precedenti, percepibile soprattutto nella natura delle esposizioni realizzate; infatti, mentre le lezioni tenute negli anni precedenti, conformemente all'uso invalso nell'Accademia, utilizzavano i versi danteschi semplicemente come spunto per trattazioni divaganti ed erudite, quelle che furono realizzate a partire dal 1553 si mostrarono molto più aderenti al testo. G[elli] decise di esporre la *Commedia* dall'inizio, benché nella «riformazione» fosse prevista la discrezionalità del lettore di leggere il testo nella parte che preferiva. Comunque, nonostante il mutato atteggiamento, il commento gelliano rimase lo stesso ricco di digressioni, così che in nove

cui esistono diversi ranghi, diverse tipologie di autori, va ad inserirsi quello che chiamiamo «classicismo» nel Cinquecento italiano.

³²⁸ Cfr. GILSON, *Reading Dante*, op. cit., p. 105.

³²⁹ Cfr. SORVILLO, «Giovanni Battista Gelli», op. cit., p. 41.

anni di letture, per un totale di 94 lezioni, non riuscì ad andare oltre il canto XXVI dell'*Inferno*.³³⁰

Se le prime lezioni, prodotte tra il 1541 e il 1551, risultano frammentarie e prive di una complessiva coerenza, dal 1553 in poi, invece, Gelli realizza una serie omogenea che da *Inferno* I arriverà a trattare nelle sue lezioni i primi venticinque canti, fermandosi, causa morte, a *Inferno* XXVI.

Nell'orazione d'apertura della sua prima lettura tenuta pubblicamente nel 1553, e che nell'edizione di Torrentino è preceduta da una lettera dedicatoria rivolta al giovane mercante lucchese Giuseppe Bernardini, Gelli presenta la struttura del suo commento e traccia alcune considerazioni di carattere introduttivo sulla vastità enciclopedica della *Commedia*:

Lo stile di Dante è quando umile, quando mediocre, quando alto, quando aspro e quando dolce; e così ancor similmente le parole usate da lui, secondo che ricercan le cose di che egli favella, osservando sempre un artificiosissimo decoro in tutte le materie ch'egli tratta [...] di maniera ch'ei si può dire ch'ei sia stato il primo il qual abbia scritto nella nostra lingua di cose scientifiche, e abbia espresso in quella la maggior parte delle cose umane, e che abbia soddisfatto a tutte le belle imitazioni, e, oltre a di questo, scritto poi delle divine con tanta dottrina e maestà e leggiadria insieme [...] De' colori rettorici, delle figure e delle comparazioni, nella quale cosa egli è maravigliossimo tratteremo noi di mano in mano nell'esporre il testo.³³¹

³³⁰ Ivi, p. 42.

³³¹ GELLI, *Lecture edite*, op. cit., p. 48. Nel discorso sul dantismo nel Cinquecento, di grande interesse è la ripresa della sua «asprezza» come modello da seguire e imitare. Il termine «asprezza» viene usato da Dante nel settimo capitolo del *De vulgari eloquentia* dove egli analizza i vari gradi di letteratura e, trattando lo stile aulico, introduce i termini di *suavitas*, che egli associa a parole eleganti e melodiche, come per esempio «amore» e «donna», e di *asperitas*, riferito a termini più duri, spesso a causa dell'accostamento di molte consonanti, come sono le parole «speranza» e «impossibilità». Oltre che nella *Commedia* (il termine «aspro» è presente in: *Inf.* I, v. 5; *Inf.* XI, v. 72; *Inf.* XII, v. 7; *Inf.* XVI, v. 6; *Inf.* XXXII, v. 1; *Purg.* II, v. 65; *Purg.* XI, v. 14; *Purg.* XVI, v. 6), Dante fa uso di questo termine e di questo aspetto linguistico e stilistico anche nel *Convivio* e nelle sue rime petrose (*Io son venuto al punto della rota, Al poco giorno, Amor, tu vedi ben, Così nel mio parlar voglio esser aspro*). Nel Cinquecento questa differenziazione viene ripresa nelle liriche di Michelangelo e nei *Discorsi del poema eroico* (V) e *Discorsi dell'Arte Poetica* (III) di Tasso. In merito si veda inoltre *Il farnetico savio ovvero il Tasso* di Alessandro Guerini, in cui si mette l'accento sulla «asprezza» e sulla «durezza» di Dante, caratteristiche viste come virtù: «Il Petrarca è somigliante a quel musico, il quale ne' suoi figurati componimenti con la dolcezza e con la leggiadria va spargendo il diletto, studiandosi sovra ogni cosa di non offender l'orecchie, con isquisita soavità lusingandole. Dante poi a quell'altro è molto simile, che il suo diletto va rintracciando per altri vestigi; perciocché vuol egli derivarlo dalla imitazione di quelle parole, che egli imprende a figurare con le sue note. E per conseguir questo suo fine, non teme durezza, non fugge asprezza, né schifa l'istessa dissonanza contro l'arte artificiosa, sol che egli rappresenti con gli armonici suoi

La scelta di Gelli di descrivere lo stile di Dante come «aspro quanto dolce» è una risposta alle *Prose*, in cui Bembo critica la scelta di Dante perché la sua lingua manca di piacevolezza:

[...] che perciò che due parti sono quelle che fanno bella ogni scrittura, la gravità e la piacevolezza; e le cose poi, che empiono e compiono queste due parti, son tre, il suono, il numero, la variazione [...] E affine che voi meglio queste due medesime parti conosciate, come e quanto sono differenti tra loro, sotto la gravità ripongo l'onestà, la dignità, la maestà, la magnificenza, la grandezza, e le loro somiglianti; sotto la piacevolezza restringo la grazia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi, i giuochi, e se altro è di questa maniera. Perciò che egli può molto bene alcuna composizione essere piacevole e non grave, e allo 'ncontro alcuna altra potrà grave essere, senza piacevolezza; sí come avviene delle composizioni di messer Cino e di Dante, ché tra quelle di Dante molte son gravi, senza piacevolezza, e tra quelle di messer Cino molte sono piacevoli, senza gravità. Non dico già tuttavolta, che in quelle medesime che io gravi chiamo, non vi sia qualche voce ancora piacevole, e in quelle che dico essere piacevoli, alcun'altra non se ne legga scritta gravemente, ma dico per la gran parte. Sí come se io dicessi eziandio che in alcune parti delle composizioni loro né gravità né piacevolezza vi si vede alcuna, direi ciò avvenire per lo più, e non perché in quelle medesime parti niuna voce o grave o piacevole non si leggesse. Dove il Petrarca l'una e l'altra di queste parti empí maravigliosamente, in maniera che scegliere non si può, in quale delle due egli fosse maggior maestro.³³²

Bembo prosegue poi la sua argomentazione portando l'esempio di Petrarca:

Il che fece medesimamente il Petrarca, pure nel medesimo principio delle canzoni, Voi ch'ascoltate, non solamente con altre vocali, ma ancora con quantità di vocali e di consonanti, acquistando alle voci gravità e grandezza. E questo medesimo acquisto tanto più adopera, quanto le consonanti, che empiono le sillabe, sono e in numero più spesse e in spirito più piene; perciò che più grave suono ha in sé questa voce Destro, che quest'altra Vetro, e più magnifico lo rende il dire Campo, che o Caldo o Casso dicendosi, non si renderà. E così delle altre parti si potrà dire della gravità, per le altre posse tutte delle consonanti discorrendo e

concetti; spiegato dall'accoppiate figure, che sono le sue rime e i suoi versi, e con esse quasi dipinga tutto ciò che significano le parole. Opera di grand'artificio, e che ricerca profonda filosofia nella musica, come un isquisito contrappunto nella poesia» (Alessandro GUARINI, *Il farnetico savio ovvero il Tasso*, in Torquato TASSO, *Opere colle Controversie sulla Gerusalemme*, Pisa, Capurro, 1827, XXIII, p. 17). Su Tasso, si veda Maggie GÜNSBERG, *The Epic Rhetoric of Tasso: Theory and Practice*, London, Taylor & Francis Ltd, 1998, p. 45. Si rimanda poi agli studi di Susanne FRIEDE, *Zur Relation von Klassizismus und Gattungssystem*, in «Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen», 32 (2012–2013), pp. 1–22 e Id., *Die «andere» Renaissance. Michelangelos Rime und der Antiklassizismus*, in «Romanistisches Jahrbuch», 67/1 (2016), pp. 103–125. Riguardo al tema dell'aspro e dell'asprezza in Dante, si veda Florian MEHLTRETTER, *Asprezza*, in M. FÖCKING, S. FRIEDE, F. MEHLTRETTER, A. OSTER, *A Companion*, op. cit., pp. 211–220.

332 Pietro BEMBO, *Prose della volgar lingua*, op. cit., pp. 59–60.

avertendo. Dissi in che modo il numero divien grave per cagione del tempo che le lettere danno alle sillabe.³³³

Bembo non accetta compromessi nella scelta del volgare da utilizzare, non accetta quello popolare e nemmeno quello in uso nel Cinquecento; si affida ad alcuni precisi criteri di purezza e bellezza non prendendo in considerazione i movimenti pratici e funzionali della lingua.³³⁴ Il metodo bembesco poggia qui sul bisogno di determinare e qualificare la lingua secondo l'armonia, la sonorità e la grazia.³³⁵ Quello che Bembo cerca di fare, in sostanza, selezionando Petrarca e Boccaccio come modelli, è evitare la dissipazione degli stili.³³⁶

Gelli, nella sua risposta a Bembo pronunciata durante la terza lettura, ricorre alle seguenti parole:

Si può dire che Dante abbia superato tutti i poeti volgare in rappresentare vive ed efficaci le azioni ch'egli descrive ai lettori. E perché tale energia e tale forza [...] non può darsi a le cose se non [...] descrivendo ogni minima particolarità di quelle, senza lasciare indietro nulla, egli gli è convenuto usare molte parole e modi di dire, che paion bassi a questi che attendon solamente a la bellezza e a la leggiadria de le parole.³³⁷

Il calzolaio fiorentino rivisita i temi trattati in precedenza sia nei *Capricci* che nei suoi commenti,³³⁸ in particolare tornando sul ruolo fondamentale di Dante nello sviluppo della lingua italiana e nella funzione di guida che ha esercitato per Petrarca:

Dante inalzò e migliorò molto più egli la lingua nostra da lo stato nel qual ella era inanzi, che non ha fatto dipoi mai alcuno altro scrittore da 'l termine, ove la pose egli, a quel ch'ella è stata o è al presente ... egli è maggior differenza da la imperfezione a la perfezione che la condusse Dante, che da quella a dove la condusse dipoi dopo Dante il Petrarca; e oltre a di questo, che il Petrarca ebbe innanzi a sé un Dante, il quale gli fece maggior lume che non avevan fatto a Dante tutti quelli che furono inanzi a lui; e il Petrarca stesso lo confessa, avendolo egli messo nei' suoi Trionfi inanzi a Guittone d'Arezzo, a Cino da Pistoia, a Guido

333 BEMBO, *Prose*, op. cit., p. 78.

334 Cfr. Andrea AFRIBO, *Misure del Classicismo. Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001.

335 Si veda MAZZACURATI, *Misure del Classicismo*, op. cit., p. 155. Per quanto riguarda la funzione metodologica delle *Prose*, specie in ambito settentrionale, si veda Maurizio VITALE, *Le «Prose» di P. Bembo e le prime grammatiche italiane del sec. XVI*, Milano, La Goliardica, 1954.

336 Questo concetto sta alla radice di certi sperimentalismi letterari quattro- e cinquecenteschi con chiari echi danteschi, cfr. MAZZACURATI, *Misure del Classicismo*, op. cit., pp. 254–256 e note.

337 GELLI, *Lecture edite*, op. cit., p. 372.

338 Cfr. GILSON, *Reading Dante*, op. cit., p. 113.

Cavalcanti, a Guido Guinizzelli e a tutti gli altri scrittori di rime toscane che fossero stati insino a' tempi suoi.³³⁹

Gelli inoltre, commentando il canto V dell'*Inferno*, aggiunge, cogliendo l'efficacia figurativa dei versi danteschi:

Onde vi sarete finalmente forzati a confessare, che in questo Poeta sia, oltre a la dottrina, e alla grandezza dei concetti, tanto grande l'arte di esprimergli, che questi ai quali piaccion più quei altri poeti (che cercando molto più dilettere che giovare scrivon con più leggiadria e più eleganza ch'ei sanno concetti e pensieri dolci d'amore) che non piace Dante, si possono assomigliare a quegli a' quali piaccion più, per la vaghezza de' colori e per la varietà de' paesi che sono in quelle, le pitture fiandresche (per darvi un esempio nella pittura, la quale è tanto simile alla poesia, che le pitture che si chiamano poesie che non parlano, e le poesie pitture che parlano), che non farebbe un quadro di Michelagnolo, ove fussero in un campo scuro, e d'un colore solo, che figure si volessero, che mostrassero, come egli è solito fare, e con le attitudini e con gli scorci, che l'arte, se ella potesse dare alle cose ch'ella fa la vita e il moto, come fa la natura, ella non avrebbe da vergognarsi punto da lei; senza considerare, oltre a di questo, quanto ei sia maggiore arte il fare un uomo, ch'è una delle cose più belle che facesse mai la natura, che stia bene e secondo il naturale, che non è il fare un paese o un arbore o un prato fiorito. Né sia alcuno che si maravigli che io abbia così detto di Michelagnolo più tosto d'uno altro; ch'è io l'ho fatto per parermi ch'ei tenga quel luogo fra i pittori, che tienie Dante fra i poeti.³⁴⁰

Con grande abilità critica Gelli oppone alla potenza plastica della rappresentazione di Dante l'ideale formale di eleganza e leggiadria e si instaura perfettamente in quella disputa intorno a Dante che si svolge, principalmente, sul terreno linguistico.³⁴¹ Gli accademici fiorentini, in un'inversione di ruoli,³⁴² accusavano Petrarca

339 GELLI, *Lecture edite*, op. cit., p. 326.

340 Ivi, pp. 330–331.

341 Cfr. GELLI/CORONA ALESINA, *Opere*, op. cit., p. 28.

342 Come Bembo aveva accusato Dante di un linguaggio alle volte troppo rozzo, adesso l'accusa rovescia il discorso, attribuendo a Petrarca la colpa di essersi limitato al solo utilizzo di parole circoscritte alla bellezza. Bembo nelle sue *Prose* (BEMBO, *Prose*, op. cit., p. 87) aveva affermato: «quanto sarebbe stato più lodevole egli [Dante] di meno alta e di meno ampia materia posto si fosse a scrivere, e quella sempre nel suo mediocre stato avesse, scrivendo, contenuta, che non è stato, così larga e così magnifica pigliandola, lasciarsi cadere molto spesso a scrivere le bassissime e le vilissime cose: e quanto ancora sarebbe egli miglior poeta che non è, se altro che poeta parere agli uomini voluto non avesse nelle sue rime. Che mentre che egli di ciascuna delle setti arti e della filosofia e, oltre acciò, di tutte le cristiane cose maestro ha voluto mostrar d'essere nel suo poema, egli men sommo e meno perfetto è stato nella poesia. Con ciò sia cosa che affine di poter di qualunque cosa scrivere, che ad animo gli veniva, quantunque poco acconcia e malagevole a caper nel verso, egli molto spesso ora le latine voci, ora le straniere, che non sono state dalla Toscana ricevute, ora le vecchie del tutto e tralasciate, ora le non usate e rozze, ora le immonde e brutte, ora le durissime usando, e allo 'incontro le pure e gentili alcuna volta mutando e guastando, e talora, senza alcuna

di aver dato importanza alla bellezza della parola scegliendo appositamente di non affrontare alcuni aspetti tematici che richiedevano l'utilizzo di termini più bassi e rozzi.³⁴³

Gelli giustifica l'utilizzo di espressioni rozze e dure da parte di Dante con la necessità di rendere realistiche le situazioni descritte e di dover adeguare e adattare la lingua, concludendo che Dante riesce in questo molto bene nel suo intento:

[...] volendo [Dante] osservar quel decoro che si conveniva a ciascuna parte e a ciascuna persona ch'egli introduce in quella, gli bisogna usare quando lo stile basso, quando mediocre, quando alto, quando dolce, quando aspro, quando facile e quando duro. [...] Laonde se Dante, avendo a trattar di cose sì alte, attese in questa sua opera molto più a esprimere ben i concetti, che alla bellezza e alla dolcezza delle parole, egli debbe e merita di esser di tal cosa lodato, e non biasimato come fanno questi suoi calunniatori.³⁴⁴

Gelli si rivolge direttamente ai «biasimatori» del poeta e ritorna sulla necessità di tener conto dell'immensa ricchezza concettuale del poema e dell'impiego legittimo della lingua di Dante.³⁴⁵ Attacca di nuovo e con nuove argomentazioni coloro che condannano Dante sulla base del proprio ristretto prisma formale, affermando che hanno riguardo solo per la scelta di parole dolci e aggraziate.³⁴⁶ Gelli giustifica così il *mix* di lingue e di colorazioni del volgare nella *Commedia* e ribadisce un'altra volta come Dante costituisca il modello ideale, non solo per i concetti filosofici e scientifici affrontati, ma anche per la lingua utilizzata. In sintesi, come esprime in maniera chiara Amelia Corona Alesina, «[la] difesa di Dante [da parte di Gelli] mette in luce una delle componenti del pensiero del Gelli in materia di lingua: concezione della parola come veicolo dell'idea, e quindi scelta della medesima in base alla sua perspicuità»,³⁴⁷ oltre anche ad un rapporto mimetico di suoni e ad una qualità sonora a sé stante.

Per Gelli Dante si differenzia da tutti i poeti antecedenti, siano questi epici, lirici o satirici, per la sua straordinaria figura morale e per il suo grande valore civile e spirituale, volti entrambi a mostrare all'umanità tutta come si debba vivere in questa vita e nella prossima.

scelta o regola, da sé formandone e fingendone, ha in maniera operato, che si può la sua Comedia giustamente rassomigliare ad un bello e spazioso campo di grano, che sia tutto d'averne e di logli e d'erbe sterili e dannose mescolato, o ad alcuna non potata vite al suo tempo, la quale si vede essere poscia la state sì di foglie e di pampini e di viticci ripiena, che se ne offendono le belle uve».

³⁴³ Cfr. GELLI/CORONA ALESINA, *Opere, op. cit.*, p. 29.

³⁴⁴ GELLI, *Lecture edite, op. cit.*, pp. 327–328.

³⁴⁵ Cfr. GILSON, *Reading Dante, op. cit.*, p. 164.

³⁴⁶ Inevitabilmente si pensi qui al petrarchismo.

³⁴⁷ GELLI/CORONA ALESINA, *Opere, op. cit.*, p. 32.

Passando alle questioni di stile, Gelli riconosce l'osservanza da parte di Dante di un «artificioso decoro»,³⁴⁸ la sua varietà linguistica, la sua innovazione concettuale e poetica. Non solo Dante è inventore della terza rima, ma le cose di cui parla sono varie e diverse, compresi tutti gli ambiti del sapere, e della teologia in modo tale che

si può dire, ch'ei sia stato il primo il qual abbia scritto nella nostra lingua di cose scientifiche, e abbia espresso in quella la maggior parte delle cose umane, e che abbia soddisfatto a tutte le belle imitazioni, e, oltre a di questo, scritto poi delle divine con tanta dottrina e maestà e leggiadria insieme, ch'egli ha dimostrato al mondo come ei si può esser poeta, e trattar delle cose divine.³⁴⁹

Con la terza lezione Gelli inizia la sua esposizione del primo canto dell'*Inferno*. Egli presta un'attenzione del tutto eccezionale ai versi di apertura del poema, rivelando così sia il suo metodo critico, sia la sua complessiva posizione ideologica. Gelli è d'accordo con i precedenti commentatori sull'età raggiunta da Dante nel 1300, ma dissente con le loro opinioni sull'interpretazione della «selva»: «sono al tutto diverso da ciascuno di loro».³⁵⁰ La «selva» non è una metafora della vita viziosa e licenziosa, né è un riferimento platonizzante, come aveva affermato Landino. E nemmeno può essere collegata a Firenze e ad un precedente periodo di lotte civiche, come aveva suggerito il suo amico e collega accademico Giambullari.³⁵¹ Secondo Gelli, la difficile situazione del pellegrino nella «selva oscura» dovrebbe essere collegata alla crisi religiosa di Dante stesso. La lettura altamente personale che ora offre, diventerà un punto saldo dell'interpretazione gelliana della *Commedia* di Dante:

dico e tengo che Dante abbia inteso per tal selva una confusione d'opinioni senza certezza perfetta di quello ch'è dovesse credere; nella quale egli si ritrovò, quando avendo egli la ragione e l'uso di quella perfetto, egli incominciò a discorrere e considerare le cose del mondo. Per il che egli non sapeva risolversi, quale dovesse essere certamente il fine suo vero, nè manco dove egli dovesse indirizzare l'animo e l'operazioni sue a volere conseguire quella perfezione, la quale e' non era ancor forse certo se ella era in questa o nell'altra vita.³⁵²

Secondo Gelli, infatti, una tale crisi religiosa in Dante è legata al suo studio della filosofia e alla sua apertura alle «diverse sette di religioni».³⁵³ Quando Dante rag-

348 Come riporta GILSON, *Reading Dante*, op. cit., p. 152.

349 GELLI, *Lecture edite*, op. cit., I, p. 48.

350 Ivi, I, p. 56.

351 Sulla «selva»: ivi, I, pp. 57–59. Inoltre, p. 207: «Di Firenze non pare a me, che sia in modo alcuno da pensare, cioè che Firenze fusse ella tal selva [...] e in questa opera e nel *Convivio*, dimostra manifestamente tal cosa non potere essere».

352 Ivi, I, pp. 59–61 (citazione a p. 59).

353 Ivi, I, p. 60.

giunge la mezza età, si rende conto dell'errore per mezzo di una «luce della fede» e della conoscenza delle scritture. Gelli distingue tale illuminazione soprannaturale dalla «luce naturale», cioè dalla comprensione acquisita attraverso l'attività della ragione.³⁵⁴ La «selva» dunque è per Gelli immagine della confusione spirituale di Dante stesso. Il viaggio del pellegrino racconta come tale stato venga superato attraverso le istruzioni fornite da Beatrice, che si avvale anche di Virgilio per assisterlo. Gelli segna ripetutamente la separazione tra ragione e fede, tra la «luce naturale» fornita dalle scienze umane, da un lato, e dall'altro la «luce soprannaturale» degli insegnamenti cristiani e biblici. La discussione sulle interrelazioni e sullo *status* della fede e della ragione è endemica nella cultura intellettuale e religiosa italiana del XVI secolo, ma lo schema di base di Gelli deve probabilmente molto a Savonarola, il cui continuo richiamo nell'opera di Gelli è ben noto.

Le interpretazioni di Gelli di altre sezioni di *Inferno* I, tra tutti il modo in cui tratta il tema della selva, influenzano non solo la sua interpretazione generale della poesia a livello macrotestuale, ma anche le sue letture di vari dettagli microtestuali. La luce che illumina la collina (vv. 16–18) viene letta come rappresentazione della bontà divina che insegna a Dante come la ragione venga dalla fede e che Dio vada inteso «non più come motore primo [...] come lo conosce la filosofia, ma come Dio suo Salvatore [...] come lo conosce la fede».³⁵⁵ Gelli inoltre risolve un nodo che aveva turbato molti commentatori precedenti, la cronologia sbagliata stabilita dal Virgilio di Dante quando afferma di essere nato sotto il dominio di Giulio Cesare (*Inf.* I, vv. 70–72) – suggerendo che il poeta evidenziasse l'errore per insegnare al pellegrino la falsità del mondo antico.³⁵⁶

Nell'analisi del canto X dell'*Inferno*, Gelli ribadisce uno degli aspetti più importanti in relazione al dibattito religioso cinquecentesco dei suoi commenti.³⁵⁷

Essendo stato mandato Virgilio a cavare il nostro Poeta della selva nella quale egli si era ritrovato smarrito (la qual selva non può essere altro, come noi vi abbiamo quasi che dimostrativamente provato, che una confusione di dubitazioni che gli eran nate, negli anni ch'egli aveva cominciato aver l'uso e il discorso della ragione intero e perfetto, nello intelletto e

354 Sul rapporto Gelli-Savonarola e la sua simpatia per i piagnoni, si vedano Chiara CASSIANI, *Metamorfosi e conoscenza*, op. cit., p. 45; DALMAS, *Dante*, op. cit., pp. 121, 125–126; DE GAETANO, *Giambattista Gelli*, op. cit., pp. 20, 250–251.

355 GELLI, *Lecture edite*, op. cit., I, p. 81.

356 Ivi, I, p. 110: «per cominciare a indurlo nella certezza della fede Cristiana, mostrandogli come la religione de' romani [...] era bugiarda e falsissima». Su questo argomento, si veda inoltre GILSON, *Reading Dante*, op. cit., pp. 2–3, 59, 228.

357 Cfr. DALMAS, *Dante*, op. cit., p. 250: «[Gelli] [e]ntrando poi ampiamente nel canto X, tocca un punto ben più centrale del suo commento, per il quale forse esso va considerato il più esemplare della crisi religiosa del Cinquecento».

nella mente circa ad alcune cose appartenenti a la fede), lo va continovamente, con il modo che gli aveva imposto Beatrice, traendo di essa selva, cioè illuminandolo, e dimostrandogli che i dubbii che lo avevan fatto così smarrire eron falsi, e ammaestrandolo della verità. Infra i quali dubbii si vede, per il testo che abbiamo oggi a le mani, ch'era uno dei più importanti quello della immortalità e della resurrezione universale. E perché questa dubitazione è direttamente contro alla religion cristiana (con ciò sia che, dato l'anima sia mortale, sarebbe stata vana la incarnazione e passion di Cristo, e vani tutti i precetti che ci son stati dati da lui, e vana e superflua la sua dottrina e il suo Evangelio, onde diceva Paulo Apostolo: se noi non abbiamo a risuscitare, vana è ogni azione e ogni operazion nostra), il Poeta nostro (e questo è un luogo notabilissimo), che aveva fatto pur professione di cristiano, vergognandosi dimandarne apertamente Virgilio, prese questa occasione, subito ch'egli gli fu detto da lui che questo era il luogo ove eran puniti gli eretici, di domandargli se essi avelli starebbero sempre così aperti e con i coperchi sospesi, come egli erano allora, o veramente sarebbero serrati, e quando, e se quelle genti che vi erano dentro si potevan vedere; sperando, o con la risposta che gli farebbe Virgilio, o col parlare con qualcuno di quegli spiriti, avere e chiarire in tutto e per tutto lo intelletto suo, se l'anime sono immortali o no, e quel che abbia a essere eternalmente di loro. Né sia alcuno che si maravigli di tal cosa; ché questa è una dubitazione che piglia, o almanco offende e perturba, gran numero d'uomini, e massimamente quegli che si danno a le scienze umane; e questo si è, perché la esperienza del veder tutte le cose naturali sottoposte alla corruzione e alla morte par che ne inclini ch'ei sieno mortali ancor similmente l'anime nostre, e manchino insieme co' corpi. E che elle sieno immortali, non si può avere cognizione demonstrativa e certa con il lume naturale e per discorso umano: e chi vuol esser certo e capace di quel che io dico, consideri che Aristotile, il quale ebbe cognizion tanto perfettamente delle cose, e seppe tanto, che Averroe suo commentatore disse ch'egli era da esser reputato più presto divino che umano, e andò più là con il lume naturale che andassi mai nessuno altro nella speculazione delle cose, ne scrisse in modo (e questo fu perché ei non se ne risolvette), ch'ei ci è chi cava della sua dottrina che l'anima sia mortale, e chi ch'ella sia immortale.³⁵⁸

L'analisi di *Inferno* X da parte di Gelli continua poi con un esempio ampiamente rappresentativo delle preoccupazioni critiche, degli interessi enciclopedici e degli stili di lettura di Gelli. A livello di esposizione testuale, Gelli cura il significato preciso di elementi lessicali fornendo spesso paralleli con l'uso correlato nei versi in volgare di Petrarca.³⁵⁹ Anche se non mancano le spiegazioni grammaticali, fornite in diversi punti, forse più originale, anche se non del tutto nuovo, appare l'interesse di Gelli per le tecniche descrittive e narrative di Dante, in particolare per l'uso della verosimiglianza nelle invenzioni,³⁶⁰ negli esempi e nelle favole. Qui Gelli si affida al paragone dell'arte descrittiva di Dante con l'arte plastica di

³⁵⁸ GELLI, *Lecture edite*, op. cit., I, p. 598–599.

³⁵⁹ GELLI, *Lecture edite*, op. cit., I, pp. 84, 86–87, 103–104, 108, 120–121.

³⁶⁰ Cfr. GILSON, *Reading Dante*, op. cit., p. 155. Il critico scrive: «a life-likeness that here and elsewhere Gelli often compares to the plasticity of the visual arts and at times likens explicitly to Michelangelo's own art».

Michelangelo.³⁶¹ Il calzolaio va oltre nel paragone arte-poesia, affermando che l'opera è frutto di un processo di elaborazione che parte da un modello, un disegno, mentale e reale:

Se il principale offizzio del poeta è, come scrive Orazio, il dilettere e il giovare, nessuno né fra gli antichi né fra i moderni trovò mai la più bella e la più piacevole invenzione, per soggetto nel suo poema, di lui [Dante]; e nessuno la ordinò poi meglio e la ornò di favole, e descrisse con più bei colori rettorici o modi poetici, onde nasce il diletto in chi la legge, di lui. Della quale invenzione della favola, ove consiste secondo Aristotele il nervo della poesia, e dalla divisione e descrizione di quella, non saprei io finalmente dirvi altro, che quel che disse già M. Costantino Lascari greco, uomo dottissimo, e che aveva cognizione grandissima di tutti i poeti greci e latini; il quale rispose a uno che disse che si maravigliava che Dante finisse questa opera, e non la lasciasse imperfetta come Virgilio la sua, che egli era molto più da maravigliarsi ch'ei la cominciasse, e che la idea ch'egli si era fabbricata di quella nella mente non lo spaventasse per la sua grandezza, di maniera ch'egli non avesse ardire di pigliare in man la penna per darle principio, come avvenne al nostro Leonardo da Vinci, pittore non forse manco eccellente che si fosse Dante poeta; il quale osava dire che non dipingeva, perché egli non gli bastava l'animo di fare le figure bene in pittura con le mani, quanto egli se le disegnava nella immaginativa con l'arte.³⁶²

Già nell'ottava lettura Gelli elogia Michelangelo con il riferimento agli «inventori di cose bellissime, come sono stati gli occhiali, l'artiglierie, la stampa»³⁶³ in confronto alle belle arti:

Vi sia esempio l'architettura, ove voi troverrete ch'ei non ebbono mai tanto animo gli antichi di andare tanto in alto co' loro edifizii, quanto ebbe Filippo di Ser Brunellesco nella Cupola. E troverrete Michelagnolo aver fatti molti membri, nell'ornare i suoi edifizii, che non secondo gli ordini degli antichi; e nientedimanco non sono manco belli e non hanno manca grazia de' loro; sì che ei non è maraviglia se il Poeta nostro ha fatto ancora egli un poema, non secondo gli ordini degli antichi, che ha similmente ancora egli non manco arte e non manco bellezza de' loro.³⁶⁴

Quindi per Gelli di grande rilievo ha il ruolo dell'immaginazione, sia nella creazione dell'opera artistica che letteraria:

³⁶¹ Sull'attenzione di Gelli per le arti visive e il parallelismo con Dante, cfr. GELLI, *Lecture edite*, op. cit., I, pp. 32, 39, 151, 215, 223, 331, 367–368, 551; II, pp. 25, 371–372, 435, 454, 468. Sull'immediatezza pittorica e visuale di Dante, si veda ivi, I, p. 551 e inoltre II, 298: «io non credo ch'ei si trovasse mai pittore alcuno, che le dipingesse e rappresentasse meglio co' colori». Sulle analogie e i parallelismi con gli artisti, cfr. ivi, I, p. 307 (Leonardo da Vinci), 331 e II, p. 297 (Michelangelo).

³⁶² GELLI, *Lecture edite*, op. cit., II, p. 307.

³⁶³ GELLI, *Ivi*, II, p. 296.

³⁶⁴ GELLI, *Ivi*, II, pp. 296–297.

[...] e conoscendo dipoi che l'uomo, e per esser di tanta gentil temperatura, che ogni minima alternazion l'offende, e per avere il corpo (per aversi a servir di lui, di più, a le cognizioni fantastiche ed intellettive) molto organizzato, aveva bisogno, oltre a le cose che produce da per sé la terra insieme con gli altri elementi con l'opera de' cieli, di quelle ch'ella non può condurre a perfezione senza l'aiuto dell'arte, e di quello che non può fare se non l'arte, pigliando però la materia de la natura, gli dette l'arte e le mani; l'arte, perché ei procedesse nelle operazioni sue con regola; e le mani, perché ei potesse fabbricare e mettere in atto tutto quel ch'ei disegnava con essa arte idealmente nella fantasia.³⁶⁵

La descrizione della discesa nella «selva oscura» è composta in modo da «imprimere e scolpire con maggior forza nella immaginativa di chiunque leggesse questo suo poema l'oscurità e la salvatichezza di quella».³⁶⁶ Gelli basa le sue affermazioni sulle qualità pittoriche e scultoree del verso dantesco, come farà altrove, fornendo dunque un forte intervento pratico a proposito del dibattito emergente sui paralleli tra poesia e pittura.

Anche Vasari riconosce delle analogie tra Dante e Michelangelo riguardo alla verosimiglianza, come testimonia nella Giuntina:

Egli [Michelangelo], di questo male guarito e ritornato all'opera, et in quella di continuo lavorando, in pochi mesi a ultima fine la ridusse, dando tanta forza alle pitture di tal opera, che ha verificato il detto di Dante: «morti li morti, i vivi parean vivi»; e quivi si conosce la miseria dei dannati e l'allegrezza dei beati.³⁶⁷

Se si considera più da vicino la profonda immersione di Gelli nel lavoro dei precedenti commentatori danteschi,³⁶⁸ vediamo che tra coloro che egli definisce «moderni» ci sono oltre 120 riferimenti espliciti al *Comento* di Cristoforo Landino, una trentina alla recente stampa veneziana di Vellutello e oltre venti a Giambullari. Il giudizio su Vellutello da parte di Gelli è imparziale. Spesso è insoddisfatto

365 Ivi, II, p. 128.

366 Ivi, I p. 64.

367 Vasari, *Le vite*, op. cit., pp. 70–71.

368 A riguardo si veda SORVILLO, «Giovann Battista Gelli», op. cit., pp. 43–45, in cui la studiosa mostra i vari autori da cui Gelli attinge, partendo da Cristoforo Landino per passare poi a Vellutello, Giambullari, Boccaccio, Benevento da Imola e l'Ottimo: «Per la realizzazione delle letture, G[elli] si confronta in maniera sistematica con tutta l'ermeneutica dantesca pregressa. Tale impegno in effetti è la marca caratteristica della chiosa di G., il quale, prima di presentare una propria e personale proposta esegetica, che talvolta rompe con la tradizione, espone e discute quelle dei suoi predecessori, o facendone una rassegna o discutendo quelle che gli appaiono degne di interesse. Tale procedimento distanzia sensibilmente l'esegesi gelliana da quella di molti commentatori che, o avevano riscritto commenti anteriori, oppure avevano trattato gli altri esegeti come *res nullius*», SORVILLO, «Giovann Battista Gelli», op. cit., p. 44.

del contributo di Vellutello come critico testuale, ma osserva anche come il commentatore lucchese abbia offerto letture o spiegazioni del testo che sono preferibili a quelle di Landino.³⁶⁹

Gelli è un commentatore particolarmente attento al dettato critico degli esegeti danteschi del XIV secolo. Egli è, ad esempio, uno dei primi ad attingere ampiamente alle boccacciane *Esposizioni sopra la Comedia* (realizzate intorno al 1373–1374), che si occupano dei primi diciassette canti dell'*Inferno*. Nel corso di oltre ottanta citazioni del genere e alcune citazioni dirette, Gelli utilizza Boccaccio per letture testuali, glosse su argomenti lessicali e, soprattutto, per informazioni relative alla storia, ai personaggi e ai luoghi. Gelli preferisce l'autorità di Boccaccio per la sua vicinanza ai tempi di Dante.³⁷⁰

Altrettanto rispettoso è il suo atteggiamento nei confronti di Benvenuto da Imola, di cui si nota il ruolo di discepolo del Boccaccio. Il *Comentum* latino di Benvenuto riceve quasi altrettanti richiami diretti rispetto a quelli riservati a Boccaccio, ed è utilizzato per scopi simili, cioè per chiarire luoghi, persone, usi, costumi e usi linguistici. Nella sua ottava lezione, cioè le letture di *Inferno* XXI e XXII, Gelli fa riferimento a questo commento a cominciare dal proemio di apertura al canto XXI, dove egli loda il trattamento della *littera* di Dante da parte di Benvenuto, e traduce poi una parte sostanziale del suo *Comentum* latino.³⁷¹ L'altro commentatore del Trecento di cui Gelli si avvale ampiamente – e che lo fa in maniera esplicita una ventina di volte – è Pietro Alighieri.

Gelli ricorre inoltre anche ad almeno altri tre commentatori del Trecento: ci sono un paio di richiami al commento latino di Guido da Pisa e un uso più esteso dei commenti volgari del bolognese Iacomo della Lana e del pisano Francesco da Buti.³⁷² Lo spiccato interesse di Gelli nell'attingere dalla tradizione del commento dei suoi predecessori è accompagnato sempre da un suo autonomo giudizio critico; nessun commentatore precedente è esente da un certo grado di critica.

Sicuramente il commentatore più importante per Gelli è Cristoforo Landino. Questi viene lodato spesso dal calzolaio, che rinvia al testo del *Comento* soprattutto per il materiale di fondo delle «storie», cioè i personaggi pagani e cristiani citati da

369 Cfr. GILSON, *Reading Dante*, op. cit., p. 159. Si veda inoltre Gelli su *Inf.* XII, vv. 76–84: «La quale esposizione [di Landino] è tanto contro al testo (non si trovando in quello ch'ei volessi mai tirar l'arco), che il Vellutello, che suol seguirlo sempre, lo lascia, e seguita la vera; la quale è, ch'egli si discostò la barba da la bocca, per poter parlare più facilmente».

370 Cfr. Gilson, *Reading Dante*, op. cit., p. 159.

371 Per l'approccio attento di Benvenuto ad «ogni parola del testo», si veda GILSON, *Reading Dante*, op. cit., pp. 159–160.

372 Su Lana, cfr. GELLI, *Letture edite*, op. cit., I, pp. 53, 85, 117, 286, 335, 370, 371, 484; su Buti, ivi, I, p. 164; II, pp. 17, 35, 80, 307, 314, 323, 375, 444, 453, 478; su Guido da Pisa, ivi, I, p. 392; II, p. 391.

Dante e segnati nelle annotazioni e negli indici delle ristampe di Landino. Per Gelli il *Comento* è utile anche se datato e caratterizzato da vari malintesi critici e da errori citazionali, dovuti al fatto che l'autore non conosceva il *Convivio*. Gelli è generalmente abbastanza critico nei confronti degli errori di Landino in materia di analisi testuale e di interpretazione generale. L'intervento più critico di tutti riguarda l'errata citazione della Bibbia in un passaggio relativo al peccato di usura affrontato in *Inf.* XI, vv. 106–111.³⁷³ Tra le censure di Gelli sui commenti landiniani alla lingua dantesca, un esempio rappresentativo riguarda la lettura della «labbia» (*Inf.* XIX, v. 122) che egli identifica, ricorrendo a un passaggio dei *Triumphs* di Petrarca, come forma plurale piuttosto che singolare. Gelli giudica la sua lettura «tirata e poco a proposito».³⁷⁴

Gelli adotta una strategia ancora più difensiva nei confronti di Dante laddove si affrontano questioni di ortodossia teologica, presunte sfide nell'insegnamento dantesco, sue apparenti carenze di competenza linguistica e poetica e i motivi della sua antipatia verso Firenze.³⁷⁵

Altre difese si riferiscono ai giudizi sulla goffaggine espressiva di Dante e sull'impiego di insolite parole latine, ad esempio quelle del celebre verso «Pape Satan, pape Satan aleppe» che apre *Inferno* VII.³⁷⁶ Nell'ambito di un lungo *excursus* (*Inf.* X, v. 22) in difesa della bellezza di Firenze e della sua parlata, Gelli ribadisce l'opinione che questa è sicuramente meglio appresa dai nati e cresciuti in città, contro le tesi esposte in Bembo e Tomitano. Un canto più tardi, Bembo e i biasimatori sono accusati di ignoranza perché non comprendono la forza dell'uso del verbo «biscazzare» da parte di Dante.³⁷⁷ Qui Gelli ricorda l'argomentazione di Lenzoni nella *Difesa*, caricando ancor di più l'attacco a Bembo:

373 GELLI, *Lecture edite*, op. cit., I, p. 680: «io dubito che questo non fusse nel Landino uno error di penna o di memoria ... Onde il Landino errò con la penna, ponendo per Lattanzio il Genesi».

374 Ivi, I, p. 193.

375 Ivi, I, p. 439.

376 Ivi, I, p. 406 e ss. (*Inf.* VII, vv.1–6): «io per me direi più tosto ch'ei lo avessi fatto per far più vario e più bello il poema, dicendo Aristotile nella Poetica, quando ei parla della dizione, che lo usar qualche volta parole peregrine e straniere fa grandi e ornate le poesie».

377 Qui la critica è rivolta, principalmente, a Bembo, che nelle sue *Prose* (BEMBO, *Prose*, op. cit., pp. 52–53) aveva scritto: «E il vostro Dante, Giuliano, quando volle far comperazione degli scabbiosi, meglio avrebbe fatto ad aver del tutto quelle comperazioni taciute, che a scriverle nella maniera che egli fece: E non vidi giamai menare stregghia / a ragazzo aspettato da signorso; // e poco appresso: E si traevan giù l'unghie la scabbia, / come coltel di scardova le scaglie. // Come che molte altre cose di questa maniera si sarebbono potute tralasciar dallui senza biasimo, ché nessuna necessità lo strigne a scriverle che a non scriverle; là dove non senza biasimo si son dette. Il qual poeta non solamente se taciuto avesse quello che dire acconciamente non si potea, meglio avrebbe fatto e in questo e in molti altri luoghi delle composizioni sue, ma ancora se egli

questa traslazione di questo verbo *fonde* non considerando il Bembo, né manco intendendo la proprietà di quell'altro biscazza, e volendosi far censore, come dice il nostro Carlo Lenzoni in quella sua difensione di Dante, d'una lingua che, non essendo sua natia, ei non intendeva ben la forza delle sue parole, biasimò.³⁷⁸

Inoltre, per giustificare il linguaggio scatologico dantesco in *Inferno* XVIII, vv. 106–114, Gelli ricorre all'analogia con Omero. Lo fa richiamando i giudizi espressi da Trissino nella sua *Italia liberata*.³⁷⁹

Questa lode, che dà il Trissino a Omero, quanto ella si convenga ancora a Dante nostro, si vede in moltissimi luoghi di questo suo poema, ma particolarmente in questo. Ove io non credo ch'ei sia possibile descrivere meglio un luogo schifo e sozzo, che faccia qui egli. E questo nasce, perchè le parole ch'egli usa delle ripe [...] son tanto proprie, che chi le considera non può immaginarsi una cosa nè più brutta nè più fastidiosa.³⁸⁰

Gelli giustifica la scelta di Dante di utilizzare termini ritenuti rozzi portando come esempio gli scritti in latino in cui spesso l'impiego di analoghi termini veniva ritenuto necessario a livello espressionistico, come in relazione al termine «merda» nel commento a *Inferno* XVIII, vv. 115–126:

Nè occorre altro se non avvertir alcuni, i quali biasimono il Poeta d'aver usato questa voce *merda*, che in un poema eroico, come è questo, ove si ha tal volta a parlare d'una cosa più volte, non si disdice, per variare, usar qualche voce non così approvata; e di più, che in quei tempi si usava molto imitare gli scrittori latini, e appresso di loro non era tal voce rifiutata; e ne avete l'esempio di Orazio che la usò ne' suoi *Sermoni*, e nientedimanco è tenuto un poeta tanto bello; e oltre a di questo, che quando il Poeta scrisse questa opera, la lingua nostra non era in tanta perfezione, quanto ella è oggi; onde pareva che ogni volta ch'ei si poteva imitare la latina si facessi bene [...] E per questa cagione si potrebbe rispondere a questi nasuti, che

avesse voluto pigliar fatica di dire con più vaghe e più onorate voci quello che dire si sarebbe potuto, chi pensato v'avesse, et egli detto ha con rozze e disonorate, sí sarebbe egli di molto maggior loda e grido, che egli non è; come che egli nondimeno sia di molto. Che quando e' disse: Biscazza, e fonde la sua facultate, Consuma o Disperde avrebbe detto, non Biscazza, voce del tutto dura e spiacevole; oltra che ella non è voce usata, e forse ancora non mai tocca dagli scrittori. Non fece così il Petrarca, il quale, lasciamo stare che non togliesse a dire di ciò che dire non si potesse acconciamente, ma, tra le cose dette bene, se alcuna minuta voce era, che potesse meglio dirsi, egli la mutava e rimutava, infino attanto che dire meglio non si potesse a modo alcuno».

378 GELLI, *Lecture edite*, op. cit., I, p. 653.

379 Cfr. GILSON, *Reading Dante*, op. cit., p. 166: «He does this by applying to Dante Trissino's judgements, in his *Italia liberata*, regarding Homer's capacity to express fittingly all things, including very base comparisons and words, in a way that makes them present to the mental vision of readers».

380 Sull'uso di Trissino da parte di Gelli, si veda GELLI, *Lecture edite*, op. cit., II, pp. 133–134, 155–156, 371–372, 468 (*Inf.* XVII, vv. 52–57; XVIII, vv. 106–114; XXIII, vv. 1–9; XXV, vv. 1–3).

pute loro così ogni cosellina, che Dante non fuggì di usare questa parola, avendola usata i Latini, e particolarmente ne' suoi *Sermoni* Orazio, che fu tenuto poeta tanto dotto e tanto elegante.³⁸¹

Il titolo dell'opera dantesca è difeso da Gelli durante il commento di *Inferno* XI, vv. 1–6; egli invoca ancora una volta il giudizio di Aristotele:

Dante, per povertà di quei tempi che non avevan ... quella perfetta cognizione de' poeti e della poesia che hanno oggi i nostri, non poteva saper più là, ch'ei si sapessi accidentalmente. Ma egli andò ben tanto in là col sapere suo naturale, e con la bontà e acutezza dello ingegno suo, che ei fece questo suo poema, se non con le regole degli altri poeti, con le sue, tale che di tre gran literati ed esercitati che noi abbiamo oggi nella città nostra nelle cose de' Greci, due non lo tengono punto inferiore a Omero, il quale tiene, come voi potete sapere, il primo luogo infra i poeti; e l'altro lo prepone a lui, tanto ch'egli usa dire che non dubita punto, che se Aristotile avesse veduto Dante, come ei vedde Omero, ch'egli arebbe fatta la sua Poetica secondo Dante, e non secondo Omero.³⁸²

Gelli si adopera a lungo con spiegazioni e citazioni di teologi e di letterati antichi per dimostrare che Dante nella sua opera ha di fatto mantenuto un *decorum* stilistico. Il passo più significativo è forse, sotto questo punto di vista, il commento all'apertura del canto XXV, in cui Gelli richiama il giudizio di Trissino sulla figura di Omero, e chiede un ampliamento dei criteri strettamente formalistici adottati da chi vuole giudicare la poesia solo secondo «la leggiadria e la bellezza delle parole».³⁸³ Per quanto riguarda invece il motivo dell'invettiva di Dante contro Firenze, Gelli giustifica la profezia dantesca perché non rivolta all'intera città, ma ad un particolare gruppo di cittadini, sottolineando come questi fossero i fiorentini corrotti. Gelli si rivolge direttamente ai detrattori di Dante, forse anche al Machiavelli del *Dialogo*, che aveva visto la risposta del poeta come dettata da un eccesso di passione e veleno personale al limite della follia.³⁸⁴ Gelli rimanda all'epistola a Cangrande e al suo *incipit* per dimostrare come le opinioni espresse da Dante su Firenze nel suo poema fossero coerenti con altre sue opere.³⁸⁵

³⁸¹ Ivi, II, p. 155–156.

³⁸² Si veda Pietro VETTORI, *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum*, Firenze, Giunti, 1960. Probabilmente qui Gelli si riferisce a Borghini, Varchi e Vettori.

³⁸³ GELLI, *Lezioni petrarchesche*, op. cit., p. 64: «La qual cosa interviene a tutti quegli, che nel leggere gli scrittori vanno solamente dietro alla bellezza dello stile o alla leggiadria delle parole, senza curarsi, o poco, de' sensi o de' concetti che sono ascosti sotto il velame di quelle». La citazione più completa è da leggersi alla nota 223 di questo lavoro.

³⁸⁴ Su tutto questo argomento, si veda GILSON, *Reading Dante*, op. cit., pp. 73–76.

³⁸⁵ Ivi, p. 169: «Gelli refers again to the Cangrande epistle and its incipit (Dantes Alagherius, Florentinus patria, sed non moribus) in order to show that the views Dante expressed on Florence in his poem are consistent with his other works».

La difesa di Gelli è solo parziale, e la sua preoccupazione è soprattutto quella di evitare che il poeta venga giudicato solo per il suo temperamento e per il suo livore satirico. Per questo motivo, Gelli discute a lungo la personalità di Dante e spiega perché bisogna tenere conto del suo carattere. In questo modo aggiunge fonti autorevoli e «oggettivanti», facendo riferimento alle opere dei più celebri biografi e storici fiorentini, come Giovanni Villani e Leonardo Bruni:

ella qual cosa egli è stato biasimato da alcuni suoi calunniatori, chiamandolo satirico, e dicendo ch'ei fu troppo appassionato, e ch'ei non doveva mai far tal cosa così pubblicamente contro a la sua patria e a' suoi cittadini. A la qual cosa considerando io come, avendolo io preso a esporre, mi si appartiene ancor difenderlo, ovunque io possa, dai morsi che gli sono dati, dico ch'ei son rari quegli uomini che sappino tenere in tal maniera la parte loro sensitiva e priva di ragione sotto la intellettiva e capace di ragione, ch'ei non eschino qualche volta, traviati da lo appetito sensitivo e concupiscibile, di quella linea della mediocrità, posta fra il poco e il troppo, nella quale tengono i Morali che consiste la virtù [...] Dante, il poeta nostro, non è dubbio alcuno, che com'egli ebbe da la natura le potenze della parte sua intellettiva (come sono lo ingegno, il discorso e il iudicio) molto perfette e molto grandi, così ancor similmente le passioni e gli affetti della parte sua sensitiva medesimamente da la natura alquanto gagliardi ed efficaci. Laonde com' egli pigliava smisuratamente contento nelle cose che gli piacevano, e massimamente nelle speculazioni; del che rendono testimonianza e questa e le altre opere ch'egli compose; così pigliava ancor medesimamente gran discontento, e si turbava oltre a modo, di quelle che gli dispiacevano, e particolarmente de' vizii, com'egli dimostra chiaramente in tutte le sue opere. Laonde chi considererà ch'ei si debbe pure concedere, come si usa dire vulgarmente, e perdonare qualcosa a la natura, conoscerà ch'ei non merita però di esser tanto reputato satirico e appassionato, come costoro fanno; atteso che a' tempi suoi erono, secondo che si ritrae da la vita sua scritta da messer Lionardo d'Arezzo e da Giovanni Villani nello ottavo libro delle sue istorie, molti e molti cittadini tanto ingiusti e partigiani e malvagi, che Firenze meritava più tosto d'esser chiamata una congregazione di malfattori, che una congregazione di cittadini.³⁸⁶

Per concludere possiamo riprendere le parole di Sorvillo:

In definitiva, si può concludere che le letture gelliane, nonostante spesso abbiano il limite di dissolvere il testo dantesco in forzate congetture e in un enorme corredo dottrinale e scientifico, siano comunque il più importante commento che la Firenze del Cinquecento abbia mai prodotto; esse, oltre a difendere Dante da quell'eclissi che stava ormai subendo, hanno infatti avuto il merito di ritrovare nella *Commedia* quell'altezza morale propria dei commenti più antichi, che invece l'ermeneutica umanistica aveva oramai perso.³⁸⁷

386 GELLI, *Lecture edite*, op. cit., II, pp. 515–516.

387 SORVILLO, «Giovanni Battista Gelli», op. cit., p. 45.

8 Giovan Battista Gelli e il «paraclassicismo»

Il presente lavoro iniziava con la domanda sulla relativa posizione degli scritti intorno all'arte e sulla critica e teoria letteraria nel Cinquecento italiano: nel seppur breve percorso si è cercato di mostrare in che modo Giovan Battista Gelli abbia contribuito a tale discorso e quale posizione si sia ritagliato il calzolaio all'interno dei processi normativi dell'Alto Rinascimento.

Gelli, da autodidatta, si profila come «paraclassicista».³⁸⁸ Nel discorso tra classicismo e anticlassicismo, Gelli affronta le grandi questioni in maniera marginale (para-), ovvero partendo da una posizione più defilata rispetto ad altri letterati del tempo. Si può dire che egli si avvicini al mondo intellettuale standardizzato attraverso forme apparentemente più povere – le biografie degli artisti, genere non ancora «ufficiale», così come la commedia. E lo fa ritagliandosi un ruolo sempre più importante all'interno dell'Accademia Fiorentina e nel programma culturale di Cosimo I.

Le sue lezioni su Dante sono ricche di dottrina e di spirito filo-mediceo, sia che le esaminiamo come generica manifestazione di cultura, sia che le consideriamo nella linea della tradizione critica dantesca. A Firenze la *Commedia* viene riproposta come testimonianza vera e centrale della civiltà e di un modo nuovo di fare poesia, proponendosi quasi in maniera rivoluzionaria come una possibile risposta alla crisi religiosa che affliggeva la Firenze cinquecentesca.³⁸⁹ Gelli, in questo, è forse uno dei maggiori esponenti del savonarolismo cinquecentesco, come si può vedere in un passo del commento alla *Commedia*:

Scrisse Omero, primo al giudizio universale di tutti i poeti greci e latini, con grandissima dottrina e eloquenza, la partenza di Ulisse da Troia a Itaca sua patria, e oltre di questo lo sdegno ch'ebbe Achille contro Agamennone, onde nacquero tante discordie e tante rovine. E Dante, innalzandosi a molto maggiori e più alti concetti, scrive la partita dell'anima umana da Dio [...] il viaggio che ella fa, di poi ch'ella è entrata nel corpo, insieme con quello; i travagli e gli impedimenti ch'ella truova nella valle oscura di questo mondo, e finalmente come ella ritorni, dopo il corso della vita umana, alla patria sua celeste [...] E così finalmente, dove tutti gli altri poeti par che scrivino piuttosto cose favolose e dilettevoli che utili, e se pure arrecano utilità alcuna all'uomo, *gliene arrecano come a mortale, e che abbia il fine suo in questa vita*, Dante scrive cose, le quali non gli insegnano solo a vivere moralmente e civilmente in questa, ma come gli possa ancora procacciarsi la eterna beatitudine nell'altra.³⁹⁰

³⁸⁸ Si rimanda qui al contributo di Angela OSTER, *Paraclassicism*, in: M. FÖCKING, S. FRIEDE, F. MEHLTRETTER, A. OSTER, *A Companion*, op. cit., pp. 233–278.

³⁸⁹ Cfr. MAZZACURATI, *Misure del Classicismo*, op. cit., p. 235.

³⁹⁰ Giovan Battista GELLI, *Commento edito e inedito sopra la Divina Commedia*, a cura di C. NEGRONI, Firenze, Bocca, s.a., ma 1897, I, pp. 13–15.

Negli anni '40 e '50 del Cinquecento cresce il desiderio di modelli alternativi da proporre in opposizione a quelli di Bembo. Ed è proprio in quest'ottica che Gelli ricopre un ruolo fondamentale all'interno dei dibattiti intellettuali del Cinquecento fiorentino. Le risposte a questo fermento si possono leggere nelle opere e nelle discussioni degli artisti del secolo, come abbiamo visto con il ritratto di Vasari *Sei poeti toscani*, che raffigura il complesso intreccio tra rappresentazione artistica, interpretazione culturale e presa di posizione rispetto ai modelli da seguire e codifica la ricezione critica di Dante nel XVI secolo. Le opere d'arte e la produzione letteraria si inscrivevano in un preciso programma culturale e politico. Il ritratto di Vasari viene concepito negli stessi anni in cui Giambullari redige due grandi opere sulla lingua nel tentativo di dare una risposta alla discussione intorno al volgare fiorentino e alle origini della città in senso politico. In questo programma culturale, si inserisce perfettamente Giovan Battista Gelli che, sia nelle *Vite* che nelle sue *Lezioni* su Dante e Petrarca, riesce a incarnare l'intellettuale ideale del ducato mediceo. L'asse su cui Gelli muove le sue opere è filo-medicea. È grazie alle opere di Cimabue e Giotto, secondo Gelli, che la civiltà fiorentina riesce a rinascere. La grandezza di Giotto, a cui Gelli attribuisce una forma particolare di *decorum*, verrà superata soltanto da Michelangelo:

sotto la disciplina del quale cominciò dipoi Giotto e doppo lui molti altri a disegnare et a ritrarre gli edificij et le statue antiche e dipoi d'in mano in mano i corpi naturali di maniera che per insino a oggi sono tanti andati in là, che non sono solamente arrivati al termine degl'antichi, ma secondo alcuni gli anno passati. Et di questo fa manifestamente fede il bambino fatto di mano di Michelagnolo Buonarroti cittadino fiorentino.³⁹¹

Gelli nelle sue lezioni cerca, attraverso citazioni e passi tratti dagli antichi, di mostrare il *decorum* stilistico di Dante, come per esempio nel commento al canto XXV. Il doppio parallelo prima tra Giotto e Michelangelo e poi tra Dante e Michelangelo,³⁹²

391 GELLI, *Venti vite*, op. cit., p. 36.

392 Per il binomio Dante-Michelangelo, si veda Florian MEHLTRETTER, *Michelangelo and Dante*, in M. FÖCKING, S. FRIEDE, F. MEHLTRETTER, A. OSTER, *A Companion*, op. cit., pp. 220–223. Si veda inoltre S. VANTAGGIATO, *Ragioni figurative*, op. cit., la quale, riferendosi all'esegesi di Gelli su Dante afferma che il calzolaio insiste sulla «profondità dottrinale della *Divina Commedia* e la forza icastica con cui Dante forgia i propri versi; e si traducono, sul piano critico e letterario, in una riabilitazione della veste retorica dantesca, evidentemente sacrificata nelle dispute cinquecentesche sul primato, e nella creazione del binomio Dante-Michelangelo», p. 128. E ancora: «Gelli sovverte i canoni della *Poetica* di Aristotele che considera opera-corpo quelle che realizzano i principi di unità di tempo, luogo e azione che sfociano nei precetti vitruviani di armonia a proporzione: insistendo sulla varietà del corpo umano, l'esegista si uniforma ad una linea interpretativa quattrocentesca influenzata da Orazio ed Averroè. Rimane valido l'assunto della perfezione del corpo umano efficace [...] anche in pittura. La sua raffigurazione costituisce la prova più difficile per un artista. In questa

in una sorta di triade Giotto-Dante-Michelangelo, caratterizza l'estetica e la poetica di Gelli. L'autore a più riprese, e in una sorta di percorso a spirale, torna sempre su alcuni temi cardinali, proponendo da una parte modelli da seguire, in arte e letteratura, appunto sull'asse Giotto-Dante-Michelangelo, dall'altra insistendo sul primato del volgare, andando contro i canoni del tempo. In senso contrario e lontano dai dettami di Bembo, il «paraclassicismo» di Giovan Battista Gelli è da intendersi in senso arcaizzante, cioè come un cammino a ritroso verso un passato linguistico che giustifichi la ricerca delle origini pure della lingua nella città di Firenze, escludendo le sovrapposizioni e gli ibridismi interregionali, come invece si era cercato di fare nella stagione umanistica e come ancora proponevano le correnti contemporanee influenzate dall'idea bembiana di un toscano trecentesco esente da forme di ibridismo. Nel circolo «aramaico» di Giambullari e Gelli si discuteva delle origini remote del volgare toscano, e critici come Borghini e Salviati davano grande importanza alle brevi cronache familiari e ai volgarizzamenti dei banchieri trecenteschi, riconoscendo la loro esemplare purezza.³⁹³ Non bisogna dimenticare che le *Prose* di Bembo, a cui rispondono appunto gli intellettuali fiorentini, nascono da una crisi, nella quale era coinvolta anche la questione della lingua, e che le soluzioni per risolverla erano legate a diversi tipi di interpretazione e di valutazione.³⁹⁴ Come suggerisce Giancarlo Mazzacurati, si trattava di conciliare il recente passato storico e letterario e i diversi mondi culturali che fino a quel momento si erano ignorati:

[era] una conciliazione difficile, tra esigenze ancora arduamente plasmabili, tra modernità e tradizione, gusto popolare e umanistico, tra storia e cronaca; ciascuna componente del gioco era rimasta fino ad allora isolata, in posizioni esasperate da polemiche o, peggio, in un reciproco limbo. C'era una crisi e c'erano, abbiamo visto, delle proposte per superarla. Le scelte più seriamente impegnate muovevano tutte realisticamente da un concreto bilancio critico della situazione sociale e culturale del tempo.³⁹⁵

Nei secoli successivi Gelli continua ad essere apprezzato e le sue opere vengono prese in considerazione anche come esempio di testo di lingua nel *Vocabolario della Crusca*. Agenore Gelli traccia una breve storia della fortuna gelliana presso gli storici e i critici letterari:

Il Tiraboschi ed altri storici della letteratura italiana, parlando di Giovan Batista Gelli, hanno più che la sostanza delle cose notato la bizzarria delle forme; e al disopra delle opere sue

accezione del paragone opera-corpo si intravedono le fondamenta del binomio Dante-Michelangelo che è uno dei temi più interessanti dell'intera impresa esegetica», pp. 131–132.

³⁹³ Si veda, MAZZACURATI, *Misure del Classicismo*, op. cit., pp. 144–145.

³⁹⁴ Sulla crisi religiosa del Cinquecento si rimanda a DALMAS, *Dante*, op. cit., passim.

³⁹⁵ MAZZACURATI, *Misure del Classicismo*, op. cit., p. 156.

hanno lodato le commedie. Il Parini invero lo chiamò non solo ottimo scrittore, ma anche acuto filosofo, e ne rilevò la novità delle idee, cosa rara negli scrittori di quella stagione. Il Gioberti poi, dopo averlo in più luoghi de' suoi libri citato come modello di eleganza e atticismo, ed encomiatone la profondità del sapere, gli attribuì anche la lode di aver precorso alla filosofia moderna. In me non è certamente autorità per aggiunger valore ai giudizi di uomini tanto onorandi; ma se l'amore con che ho studiato nelli scritti del Gelli non mi ha fatto velo all'intelletto, m'è parso di poter affermare che debba riporsi fra' più belli ingegni de' tempi suoi [...].

E conclude la sua interpretazione affermando che

Giovan Batista Gelli è uno di quelli scrittori, dallo studio de' quali si apprendono molte ottime cose, e l'arte di bene significarle; perciocché il suo stile è semplice, ornato, vivo e non punto, contro l'uso del tempo artificiato.³⁹⁶

Severino Ferrari,³⁹⁷ dopo aver sottolineato l'importanza dell'opera di divulgazione culturale svoltasi a Firenze nel XVI secolo e a cui Gelli prese parte con tanta consapevolezza, rintraccia i temi fondamentali dell'opera gelliana, e in particolare della *Circe*, nel dibattito rinascimentale sulla dignità dell'uomo. Per quanto riguarda la forma, lo considera ottimo prosatore, ne elogia la chiarezza e gli rimprovera solo l'uso di qualche fiorentinismo e di qualche costruzione troppo vicina al parlato. Ireneo Sanesi colloca Gelli nel quadro degli scrittori eclettici del suo tempo, e in particolare ne avvicina l'opera a quella del cardinale Bessarione, per il tentativo di conciliazione della filosofia aristotelica con quella platonica.³⁹⁸

In questo lavoro abbiamo voluto fornire una panoramica sulla produzione letteraria di Gelli, appassionato di arte e questioni artistiche e, allo stesso tempo, devoto lettore di Dante, ovvero sui suoi interessi estetici spesso legati a considerazioni etiche e alquanto indipendenti dal *mainstream* – non tanto quello mediceo, bensì quello bembesco; tale elemento è percepibile anche nella sua produzione più specificamente letteraria. Gelli, come lo definì Mazzacurati, fu «una delle personalità più ricche e più problematiche del suo tempo»³⁹⁹ ed ebbe modo tra l'altro, nel contesto della crisi religiosa del Cinquecento, di elaborare alcuni concetti riformisti. Come ha mostrato Massimo Firpo, certe tendenze religiose si erano sviluppate trasversalmente rispetto alle posizioni culturali dell'Accademia fiorentina, quasi in autonomia. Si trattava di

³⁹⁶ GELLI/GELLI, *Opere*, op. cit., pp. XVI e XVII dell'Introduzione.

³⁹⁷ GELLI, *La Circe e I Capricci del Bottaio*, op. cit., pp. X–XI.

³⁹⁸ GELLI/SANESI, *Opere*, op. cit., pp. 9–33.

³⁹⁹ Giancarlo MAZZACURATI, *La questione della lingua dal Bembo all'Accademia Fiorentina*, Napoli, Liguori, 1965, p. 112.

orientamenti non proprio in linea con l'ortodossia cattolica che, in forme diverse e più o meno accentuate, emergono con evidenza tra i maggiori esponenti dei diversi gruppi e partiti che si contrapponevano sulla scena accademica, tra gli Umidi come tra gli Aramei, le cui aspre divisioni non coincidono quindi con le linee di frattura religiosa che in quegli anni si venivano ormai definendo.⁴⁰⁰

In questo periodo di grande fermento, sia a livello culturale che politico e religioso, si inserisce la figura di Gelli che, oltre ad avere il merito di soffermarsi su Dante come pochi altri nel Cinquecento, spiegando la *Commedia* attraverso Dante stesso, è anche colui che mostra un diverso approccio ai testi biblici e che si identifica perfettamente nel ruolo di uomo di cultura di Cosimo I. Una sintesi del credo di Gelli si trova nel dialogo *I capricci del Bottai*, in cui Giusto rimanda continuamente alla cultura dell'autore, per il quale la Bibbia e Dante, ambedue squisitamente in volgare – emerge così il nesso tra il suo dantismo, la religione e le sue scelte linguistiche, stilistiche ed estetiche – e le parole ascoltate dai predicatori⁴⁰¹ sono centro e fonte del proprio sapere: ed è per questa ragione che i *Capricci* finiranno all'Indice. Come afferma anche Davide Dalmas:

Gelli emerge con forza come lo studioso al tempo stesso più fedelmente dedito allo studio di Dante e più pronto ad utilizzarne l'opera per esprimere le proprie inquietudini di individuo dai fortissimi interessi religiosi, dalle opinioni risolutamente espresse e dalla vocazione ad una vita attiva, di studio e lavoro, che si incontrò a più riprese con la crisi religiosa della propria età. Con la sua spiritualità nutrita di prediche e di confraternite, con la sua appartenenza all'attivo ceto artigiano e alla cultura volgare e cittadina, Gelli è inserito inestricabilmente nella Firenze di Cosimo [...] Fu quindi non a caso il più ingenuo e autodidatta Gelli – esaltatore del buon Duca e dell'ottima Accademia, ma in fondo insofferente alle *auctoritates* sia in campo letterario che religioso – a scrivere il capolavoro delle inquietudini religiose che allignarono per qualche tempo probabilmente non soltanto in una prudente élite intellettuale, ma che incontrarono quantomeno un pubblico, difficilmente quantificabile, ma non irrilevante, di «capricciosi lettori».⁴⁰²

Come si è detto, di notevole importanza è l'interpretazione di Gelli della «selva oscura» dantesca, un'analisi che non coinvolgerà solo *Inferno* I, ma che si estenderà a tutte le altre lezioni gelliane su Dante e, più in generale, a tutta la produzione gelliana. Come riconosce Bigi, Gelli è «coscienza sinceramente sensibile alla crisi religiosa contemporanea»,⁴⁰³ egli non interpreta la selva in quanto vita viziosa, bensì come una confusione d'opinioni, cioè la crisi religiosa dovuta agli studi delle

400 FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo*, op. cit., p. 175.

401 DALMAS, *Dante*, op. cit., p. 123.

402 *Ibid.*

403 EMILIO BIGI, *Forme e significati nella «Divina Commedia»*, Bologna, Cappelli, 1981, p. 194.

scienze umane e della filosofia, che possono condurre al labirinto e alla pluralizzazione delle opinioni qualora manchi la luce della fede.⁴⁰⁴

L'interpretazione di Gelli, secondo Girardi, non è casuale e anzi rappresenta «il riflesso di una sua personale esperienza intellettuale e religiosa»,⁴⁰⁵ di quel «momento in cui, nella vita di ogni uomo intelligente e religioso, intelligenza e fede sono chiamate a rendersi vicendevole testimonianza».⁴⁰⁶ Gelli, in sostanza, attraverso la sua esperienza e le sue opere, risulta essere uno dei rappresentanti più interessanti delle correnti «anticlassiciste» del Cinquecento, in particolare di quella valdesiana⁴⁰⁷ – sono molteplici le inflessioni eterodosse del calzolaio nelle sue opere – e lo fa con le proprie convinzioni filo-savonaroliane partendo sempre da Dante, centro interpretativo intorno al quale convergono i temi principali dell'opera gelliana tracciati in questo percorso: le osservazioni sulla lingua, la difesa del fiorentino, le biografie sugli artisti fiorentini, nonché i modelli da seguire e le preoccupazioni dell'uomo, a livello filosofico e religioso. Su quest'ultimo tema, Gelli afferma che il timore di peccare precipita l'uomo

[...] in un dispiacere tale di avere offeso Dio, che ei nasce in lui quel pentimento e quel dolore, chiamato da i nostri teologi *contrizione*, principio e fondamento di quella santissima e utilissima penitenza, la quale Dio donò per bontà sua stessa a l'umana natura, caduta che ella fu nel peccato, perché ella potesse scampar, mediante quella, da la dannazione eterna. Per la qual cagione la hanno chiamata i Dottori santi, metaforicamente e per similitudine, la seconda tavola del naufragio umano. Imperò che veggendo quella incomprensibile bontà, la quale non creò ad altro fine questo universo (dicono questi devoti interpreti delle sacre letture), e dipoi ultimamente per le sue più care e amate delizie l'uomo, che per avere con chi comunicare sé stessa, come il primo padre nostro Adamo aveva, con la sua disubbidienza, rotta e perduta quella nave della innocenza, la quale gli era stata donata da lei perché ei potesse condurre in quella e sé e il seme suo salvo in porto di salute [...] e non volendo che l'opera, nella quale era stata scolpita da le sue proprie mani la immagine e la similitudine sua, andasse così in perdizione nelle carcere della eterna morte, ove non è chi lodi o confessi il nome suo santissimo; ne diede questo secondo dono della penitenza, a la quale, come chi è caduto in mare, appiccandosi a qualche legno, scampa da il pericò delle acque e conduce al porto salvo; così ancor similmente noi, che per aver perduta, come si è detto, la nave della

404 GELLI, *Lecture edite*, op. cit., I, p. 59.

405 ENZO NOÈ GIRARDI, *Dante nell'umanesimo di G. B. Gelli. Le lecture sopra la Commedia*, in «Aevum», XXVII (1953), p. 135.

406 Ivi, p. 136.

407 Nella lezione su RVF 366, ad esempio, come afferma Massimo Firpo, Gelli «accoglieva anche una ripresa della valdesiana parabola del bando, come metafora dell'annuncio della *redentione* universale sancita dal sacrificio della croce, rievocando l'incarnazione di Cristo come »illuminatrice di tutti quegli intelletti i quali, discacciata da loro la superbia della sapienza umana, vogliono essere umilmente capaci della verità, mediante la dottrina evangelica pubblica per tutto il mondo da' suoi apostoli«, FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo*, op. cit., p. 187.

iustizia originale siamo caduti e caggiamo tutto il giorno nelle perigliose onde del peccato, ritorniamo in grazia di Dio e ci conduciamo, per sua grazia, salvi e felici nel porto della eterna salute, se noi ci appicchiamo a questa santissima tavola della penitenza; non essendo ella veramente altro, che un fuggire e partirsi da il peccato con dolore di averlo commesso, e ritornare e ripercorrere a la bontà divina con speranza che ella ce lo abbia perdonare. [...] E perché il peccato si commette o col cuore o con la lingua o con l'operazioni, la penitenza si fa ancora ella similmente o col cuore, e questa è la contrizione; o con la lingua, e questa è la confessione; o con l'opere, e questa è la soddisfazione.⁴⁰⁸

In questo periodo di grande fermento e di crisi religiosa ricopre un ruolo importante anche e soprattutto l'esegesi dantesca. Dante, escluso dai vertici più alti dei canoni e dei modelli dal Quattrocento in poi – esclusione che durerà anche per tutto il Seicento, come ben mostra Corrado Bologna –,⁴⁰⁹ rimase però al centro delle discussioni, sempre seguito e preso in considerazione, se non come modello legittimato, come anti-modello o modello alternativo da seguire, come spiega Lina Bolzoni:

[...] perché se non v'è dubbio che i tentativi di riforma religiosa in Italia non ebbero mai tranquilla vita, anche il dantismo, nel secolo del progressivo trionfo del petrarchismo esclusivo e selezionatore di Bembo, non ebbe certo il massimo degli onori. La motivazione di fondo di simili ricerche non è però dettata tanto dalla *pietas* che si deve all'umano che è in noi stessi e che si può rinvenire anche nelle espressioni che ebbero influenza storica limitata e negata, ma anche da una particolare forma di quella presunzione – che è stata per un tempo anche marxista, ma sempre cristiana – che gli ultimi siano i primi, che gli sconfitti possano essere portatori di «verità» negate, ma paradossalmente attraverso i secoli attive e comunicabili.

La ricognizione che permette di udire qualche brandello di voci lontane, è però, anche in questo caso, complicata da difficoltà piuttosto preoccupanti, a partire dalla stessa dimensione

408 GELLI/MAESTRI, *Opere, op. cit.*, pp. 631–632.

409 Corrado BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani. I: Dalle origini al Tasso*, Torino, Einaudi, 1993, p. XII. Nella pagina successiva, si specifica ulteriormente: «In questo spazio in ampia misura sconosciuto, e comunque inatteso quanto promettente, si collocano, oltre al Castelvetro, altri nomi di eruditi stravaganti per le nostre consuetudini storiografiche: esoterici, neoplatonici, curiosi di molte discipline dalla spiritualità pericolosamente propensa alle rinominazioni o alle misinterpretazioni in chiave protestantica, il cui peso nella storia della tradizione e fortuna dei nostri classici assume in questo libro, grazie a scavi recenti nell'inedito, consistenza e peso cospicui (non, mi sembra, eccessivi). Intendo anzitutto Giulio Camillo, Marcantonio Flaminio, Antonio Brocardo e gli altri allievi di Trifon Gabriele, che entrano qui di diritto, prima e forse più del Bembo, nel disegno della storia sotterranea della tradizione-e-fortuna di classici quali Dante e Petrarca, e in solido anche della lirica occitanica, campi su cui si esercitò una loro «fervida» filologia volgare, contestata entro progetti finora davvero inammissibili nei ranghi della storiografia ufficiale, come il camilliano *Theatro della Sapientia*».

culturale della crisi religiosa del Cinquecento italiano, che è ancora tutt'altro che stabilmente fissata.⁴¹⁰

L'opera di Bembo acquisirà con il tempo il ruolo di baluardo classicistico, ma l'identità storica delle *Prose* è chiaramente legata al momento particolarmente delicato e sfuggente della vita intellettuale del tempo, al primo ventennio del Cinquecento che rappresenta, per molti versi, la stagione di più larga maturità dei motivi rinascimentali. Con le *Prose* e l'imporsi di una maturità di modelli, attraverso una ricca analisi comparativa e stilistica, il *diversum* diviene automaticamente l'irregolare, l'abnorme e, con occhi odierni, «l'anticlassicista». Il cerchio si chiude intorno ad essi e rigide preclusioni allontanano da un lato l'arcaicità ingenua e il disordine sperimentale delle precedenti esperienze letterarie, dall'altro la nuova dispersione popolareggiante, gli ibridismi, le consapevoli stratificazioni e le contaminazioni della recente letteratura tardo-quattrocentesca delle prove contemporanee. In questo schema si inserisce alla perfezione Gelli, che con le sue opere va in direzione opposta rispetto alle spinte classicistiche rappresentate dalle *Prose*.

Se da una parte, quindi, le opere di Gelli costituiscono un punto di partenza per interpretare le correnti alternative al classicismo rinascimentale, dall'altra rappresentano una testimonianza preziosa della *forma mentis* di alcuni letterati e artisti del tempo. Il fatto che Gelli e altri membri dell'Accademia fiorentina vengano raffigurati nella *Discesa di Cristo al Limbo* del Bronzino e che siano fonte attiva nel *Ritratto di sei poeti toscani* di Vasari mostra come il lavoro culturale si muovesse su più piani contemporaneamente con lo scopo di raggiungere un vasto pubblico. Come spiega Lina Bolzoni, a proposito della letteratura in generale, ma in un modo che si presta bene anche per la ricezione di Gelli nella sua epoca:

[la] lettura diventa così uno strumento per riconoscere, nella pluralità dei testi, l'immagine di un animo che ci rassomiglia. Se il testo è specchio dell'anima, in quello specchio anche il lettore si può guardare, così da riconoscere qualcosa che gli è familiare, così da incontrare dunque il proprio io. La scrittura a sua volta dovrà rassomigliare a quei lineamenti intravisti e riconosciuti, altrimenti diventa stravolgimento della propria natura, violenza contro la propria identità.⁴¹¹

Ed è proprio in questo grande quadro del Cinquecento fiorentino – tra opere, trattati, lezioni, affreschi e rappresentazioni visive – che il popolo fiorentino ri-

410 Lina BOLZONI, *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna*, Torino, Einaudi, 2019, pp. 10–11.

411 BOLZONI, *Una meravigliosa solitudine*, op. cit., p. 155.

trova un'identità da seguire, su piani interpretativi diversi, grazie al lavoro dell'Accademia Fiorentina e dei suoi membri, capaci di dare al pubblico dei modelli alternativi, squisitamente locali, sulla linea culturale filo-medicea voluta con insistenza da Cosimo I.

Appendice

Quale supporto documentario del lavoro di analisi offerto nel corso della tesi ho ritenuto opportuno riproporre integralmente il testo delle *Venti vite d'artisti* di Giovan Battista Gelli nella versione pubblicata e annotata da Girolamo Mancini nel 1896: Giovan Battista GELLI, *Venti vite d'artisti di Giovanni Battista Gelli*, a cura di G. Mancini, Firenze, coi tipi di M. Cellini ec., 1896.

NOZZE IMBRICO-MANCINI

— · · · —

VITE
D'ARTISTI FIORENTINI

VENTI
VITE D'ARTISTI

DI
GIOVANNI BATTISTA GELLI

FIRENZE

COI TIPI DI M. CELLINI E C.

alla Galileiana

—
1896

A

VITTORIA MANCINI

NEL GIORNO DELLE SUE NOZZE

COL CAVALIERE

ULRICO IMBRICO

LUOGOTENENTE NELLE GUARDIE DEL RE

I GENITORI

GIROLAMO ED AMALIA MANCINI

OFFRONO QUESTE VITE INEDITE

CONSERVATE NELLA LORO DOMESTICA BIBLIOTECA

PER AUGURARLE OGNI POSSIBILE BENE

CHE CONSEGUIRÀ CONTINUANDO SEMPRE AD ISPIRARSI

NEL BUONO E NEL BELLO

PER ESSERE COSÌ ADORATA DAL MARITO

COME LO FU

DAI GENITORI E DAL FRATELLO

Pisa, 7 gennaio 1896.

Proemio

Salvino Salvini nei *Fasti consolari dell'Accademia fiorentina* (Firenze, 1717, p. 77) descrisse un codicetto conservato ai suoi giorni nella famosa libreria Strozzi col n.º 952, contenente una lettera dedicatoria a Francesco di Sandro, e 20 vite d'artisti da lui giudicate *opera originale* del Gelli. S'ignorano le vicende successive del codice, ma la lettera con le medesime 20 vite, delle quali il Salvini dette l'elenco, esistono nel manoscritto da me posseduto ed ora pubblicato, che molto probabilmente è appunto l'antico Strozziano n.º 952. Mi fu ceduto nel 1864 dall'amico, adesso defunto, Galgano Gargani, quando perdè il padre Giuseppe proprietario dell'opuscolo per acquisto fattone dagli eredi d'un Filippo Strozzi. Il volumetto ha fogli 20, i primi 12 copiati da esperto copista, i rimanenti da altro con calligrafia meno nitida e scorretta ortografia. Le prime carte hanno poche correzioni e chiamate alla pagina seguente di mano dell'Autore, mancanti nelle 8 ultime. La revisione non avvenuta mi fa congetturare che il Gelli scrivesse le vite poco innanzi di morire, e non avesse tempo di rivedere la trascrizione, nè di riempire le diverse lacune lasciate dal secondo copista non riuscito sempre a decifrare il carattere dell'Autore.

Credei superfluo annotare le vite, e rispettai l'ortografia dei due copisti riscontrandola in generale simile a quella adottata dal Gelli nei libri suoi dei quali corresse le prove di stampa. Soltanto completai poche parole (*figluolo, meravigla, miglor, piglar, vogla*), soppressi le consonanti inutilmente raddoppiate (*parlla, supreme, torssi, partte, sortte, artti, Gotti, contto, mortto*, ec.), o aggiunte per unire l'articolo ad altra parola (*affaenza, apPisa, arritrarre, assimile*, ec.). Mi permisi tali correzioni perchè i due copisti qualche volta scrissero correttamente le medesime parole.

Considerata la scarsezza delle antiche scritture artistiche spero che riesca gradito l'opuscolo, per quanto non terminato, del Gelli, il quale credo che sul rinascimento delle arti, intendesse rinnovare la leggenda popolare tanto diffusa a Firenze nei secoli XV e XVI intorno al trionfo della lingua volgare per opera esclusiva delle *tre corone fiorentine* Dante, Petrarca, Boccaccio. Discorrendo della *risurrezione* delle arti, il Gelli alle *corone* sostituì gl'*ingegni fiorentini primi nel ritrovare la pittura di già perduta, e che trapassarono tutti gli altri et di numero di gran lunga e di eccellenza ancora*. Giotto risuscitò la pittura: le tre arti maggiori toccarono quasi la perfezione in virtù della triade quattrocentistica Ghiberti, Brunellesco, Donatello, e raggiunsero l'apice mercè Michelangelo principe, ed inarrivabile professore delle tre arti, mentre *i più e migliori* artisti furono fiorentini. Alle persone, alla valentia, alle mirabili creazioni dei sommi maestri nati fuori del dominio fiorentino non fece il minimo accenno, e questo mi sembra sicuro indizio d'animo deliberato a negare qualsiasi valore all'opera loro. Per me il Gelli (1498 †

1563) si fece eco delle vantazioni dei concittadini un poco menomate dal Vasari *aretino* nelle Vite da lui principiate nel 1546 e stampate nel 1550. Recente e profonda era l'impressione prodotta dal volume del pittore d'Arezzo, ed il Gelli, nel prendere a trattare il medesimo argomento, e volere attribuire ai soli Fiorentini i progressi delle arti, dovè prefiggersi di ristabilire la leggenda dai buoni critici riconosciuta a ragione come non abbastanza sfrondata dal Vasari.

Comunque sia di queste vite scritte dal calzolaio diventato arguto filosofo, maestro di lingua e console dell'Accademia fiorentina, era desiderata la stampa, ed io aveva promesso al senatore Carlo Negroni, benemerito editore delle *Lecture* del Gelli stesso *su Dante*, al professore Fabriczy e ad altri amici di pubblicarle pel matrimonio di mia figlia. Mantengo la parola, e divulgando il tesoretto letterario di mia proprietà, solennizzo un avvenimento che con amore di babbo auguro principio di perenne felicità agli sposi, come certamente vorranno augurare quanti leggeranno queste pagine.

Pisa, 7 gennaio 1896.

Giovambattista Gelli

a Francesco di Sandro amico suo carissimo

Infra tutte le arti, Francesco mio honorando, che ànno ritrovate gli huomini così per necessità e per potere bene et agiatamente guidar la vita loro, come per cavarne qualche piacere e qualche delectazione, furono sempre in grandissimo pregio e molto stimate l'architettura la scultura e la pittura, l'una come al tutto necessaria e l'altre⁴¹² non solamente come delettevoli, ma come utili ancora, con ciò sia cosa che con le loro opere si rappresentino inanzi agli occhi de' mortali le immagini di coloro che per le loro virtù sono stati onorati et avuti in grandissima venerazione, et di quegli similmente che per i loro vizii sono stati biasimati e avuti in dispregio; la qual memoria ai buoni et saggi è uno sprone pungentissimo che con lo amore de le virtù gli spigne a alte et gloriose imprese, et agli stolti uno freno che con il timore della pena gli ritiene da il male operare. Queste arti furono da i Romani ne le loro maggiori felicità e grandezza molto apprezzate, nel quale tempo (secondo che fanno fede le reliquie de' maravigliosi edificij che ancora oggi si veggono in Roma, e le statue, e le pitture che ne le grotte de' monti si sono ritrovate) pare ancora che elle fussino nel supremo grado de la loro perfezione (nel quale mercè degli ingegni fiorentini pare che elle sieno ancora oggi ritrovate).

412 Ms. *altra*.

Ma mancando dipoi (come fanno tutte l'altre cose del mondo che son poste ne le man de la fortuna) et scemando appoco a poco lo imperio romano, vennono ancora elleno a poco a poco a mancare. Et oltre a di questo passando dipoi in Italia molte genti barbare et rozze, et che ànno poco altro d'huomo che la ighura di fuori, come furono i Goti et gli Unni et Vandali et molte altre genti efferate e bestiali, le quali non solamente di simil cose non si dilettono, ma non avendo nè scienzie, nè cognizione alcuna di quelle, forse mossi da la invidia che suole molte volte in simili genti regnare, cominciorno queste arti et le opere fatte dai loro artefici e spegnere et levar via, stimando essere molto disonorevole che si avessi a ritrovare cose che sopravanzassino il sapere et lo ingegno loro. Et spargendosi queste così fatte genti per tutta la Italia cominciorno imparentandosi a mescolarsi con noi, per il che il nobile et gentil sangue italiano cominciò a ingrossare e divenire rozzo et grosso et a produrre i spiriti non più atti a fare gli ingegni acuti et sottili e conseguentemente non più vaghi di così belle et valorose imprese. Aggiunse non poco danno ancora a questo la stolta opinione di alcuni pontefici, che furono in que' tempi, che, guidati da una vana superstizione et non da il vero amore della cristiana religione come e' si credevono, cercarono ancora eglino di levar via le statue et le altre opere dei gentili (che così chiamavano i Romani) come cose dannose alla cristiana professione, come se la natura non facesse bene spesso molto più begli huomini così maschi come femmine che non fa l'arte, et come se in quegli come in fatture di Dio con sua gloria et onore riguardando non si potessi senza peccato alcuno pigliar continuamente piacere et diletto; per le quali cagioni gli huomini in processo di tempo divennono di maniera grossi rozzi et ghoffi, e particolarmente in queste arti, che non edificavano più cosa alcuna se non di quella maniera che si chiama oggi tedescha con certe colonne et viticci lunghe e sottili senza misura o proporzione alcuna, et con certi capitegli senza alcuna arte o grazia facendo talvolta per reggimenti o per mensole certe ighure che avevon più aria di mostri che di huomini. Scolpivono ancora certe statue, benchè e' vedessin de l'antiche, et ancor degli uomini stessi (i quali dovevon almen ritrarre, sapendo che altro non è arte che una immitatrice de la natura) che avevon più similitudine d'ogni altra cosa che di huomini, come può ben vedere ancora oggi chi ragghuarderà quelle ighure che sono sopra la porta principale della nostra chiesa di santo Pagholo, le quali certamente se non fussino loro parute belle non l'arebbon poste in quel luogo, essendo stata quella chiesa secondo che si legge in certe lettere poste sopra la cappella maggiore con tanto favore edificata et consagrata da san Zanoj vescovo di Firenze al tempo di Chonstantino inperadore. Non si vedevono ancora in que' tempi altre pitture che certe fatte da alcuni Greci, le quali paion fatte tutte in sur una stampa co'piedi per lo lungho appiccati al muro et con le mani aperte e con certi visi stracicati e tondi con occhij aperti che parevono spiritati. Et così stettero smarrite queste arti per insino agl'anni, a circa agli anni del Signore milledugento

settanta, nel qual tempo cominciò in Firenze a risucitare l'arte della pittura per le mani di Giovanni da Firenze cognominato Cimabue, come noj mostrerremo di sotto ne la sua vita, sotto la disciplina del quale cominciò dipoi Giotto e doppo lui molti altri a disegnare et a ritrarre gli edificij et le statue antiche e dipoi d'in mano in mano i corpi naturali di maniera che per insino a oggi sono tanto andati in là, che non sono solamente arrivati al termine degl'antichi, ma secondo alcuni gli ànno passati. Et di questo fa manifestamente fede il bambino fatto di mano di Michelagnolo Buonarroti cittadino fiorentino, il quale essendo ritrovato in un luogo dove era stato sotterrato fu venduto al cardinale di Ferrara, il quale dava molto opera di avere simili cose antiche et belle, per un prezzo grandissimo, il quale era tanto stimato da lui et tenuto in tanta riputazione, che quando e' mostrava quelle sue antichità a nessuno mostrava utimamente quello per la più bella et più preziosa cosa che egli avessi. E di tutto questo come io vi ò accennato di sopra sono stati principalmente cagione gl'ingegni fiorentini primieramente ritrovando come si è detto la pittura di già perduta, et dipoi trapassando tutti gli altri et di numero di gran lungha e di eccellenza ancora che in simile arte si sono exercitati. La qual cosa non contradirà già mai alcuno che considerrà solamente che Michelagnolo Buonarroti è fiorentino, da il quale oggi non si verghogna alcuno di qual si voglia natione di imparare, anzi vanno oggi i ritratti et i modegli delle sue figure et delle sue opere per tutto 'l mondo, et molto più sono apprezzati et ritratti et immitate le cose sue che non sono le antiche così nella scultura come nella pittura et nella architettura, nelle quali tre arti è egli passati tutti i moderni et equiparati gl'antichi, che così vo dir per reverenzia ancora che da nessuno di loro si trovi che sia stato in tutta tre eccellente come è egli. Et acciò che voi possiate tutto questo che io v'ò detto più chiaramente vedere, io ò brevemente raccolto la vita et alcune de le opere della maggior parte di quegli che si son in queste arti exercitati, i più de quali et migliori come vedrete sono stati fiorentini, sì che e' non è maraviglia se oggi in Firenze si ritrovono più cose belle in ciascheduna di queste arti che in qual si voglia altra città del mondo, excetto però Roma, la quale per avere ne' tempi de la sua grandezza spogliato tutto 'l mondo di cose belle, e per essere oggi più tosto un ricettacolo di forestieri che una città, i quai portano quivi ciò che egl'anno di bello come a una fiera o un mercato pubrico sperando cavarne maggiori prezzi che in alcun altro luogo, et ò questa mia fatica, tal quale ell'è, voluto indirizzare a voi et per l'amicizia che è infra noi, et perchè io so che molto delle opere di simili arti vi diletate. Accettatela adunque con quello animo che io ve la mando et amatemj come sino qui avete fatto sempre.

Volendo la natura circa agl'anni del Signore MCCCLX⁴¹³ risucitar in Italia l'arte de la pittura, la quale era di già stata perduta circa DC anni, imperò che se bene erono in Italia alcuni Greci che dipignevono, era la loro maniera più tosto un modo di coprire una tavola di colorj che di imitare le cose naturali come debbe far l'arte, e erono le loro figure quasi tutte in faccia, come si può ancora vedere in alcune cose che ci restono di loro, et senza dintorni che somigliassino il vero et senza rilievo alcuno, di maniera che più tosto parevano pelle d'uomini scorticati o parte di panni distesi in sur un muro, che huomini vestiti et con certi visi e occhii spalancati che parevano più tosto di mostri che di huomini. Ma perchè la natura osserva sempre questo ordine, che così come quando ella à lasciato condurre l'arti e le scienze ne la loro perfezione mediante gl'ingegni degl'uomini, ella o per ghuerre o per morte d'huomini o per mescolanza di gente barbare e rozze le fa rovinare e quasi dimenticar del tutto, così ancora quando elle sono al tutto rovinate ella produce huomini che nuovamente le ritrovino e aiutino ritornare a la perfezzion loro, credo io per cagione che gli huomini non andassino tanto in là ne la perfezione ch'eglino non stimassino più non che altro gli idij. Havendo ella adunque lasciato rovinare l'arte de la pittura insieme con tutte l'altre così liberali come meccaniche, insieme con la destruzion de l'imperio romano per la passata de' Ghoti e Vandali e di molt'altre genti barbare in Italia, et volendo come si è di sopra detto risucitarla elesse per luogo Toscana, dove pare che sieno molti elevati e sottili ingegni, e di Toscana la città di Firenze, la quale indubitatamente è il cuor di quella, onde fece nascere presso a Firenze in una villetta chiamata Vespignano un fanciulletto chiamato Giotto, il quale fu il primo, come si dice nella sua vita, che meritassi questo nome d'aver risucitato la pittura per le ragioni che allora si diranno, ma perchè egli fu levato da ghuardar le pecore quasi miracolosamente ordinando ciò la natura che voleva questo effetto da un cittadino fiorentino, ch'aveva nome Giovanni cognominato Cimabue, il quale egli ancora si diletto di far simil arte. Tratteremo primieramente di questo Giovanni e de l'opere che egli fece, e di poi Giotto, il qual fu in verità suo discepolo se bene camminò per un'altra via, e delle cagioni perchè egli meritò questo nome d'aver risucitato l'arte del dipignere.

CIMABUE da Firenze

Fiorì Giovanni cognominato Cimabue ne l'arte de la pittura in Firenze circa agl'anni del Signore MCCLXXX e fu molto stimato, di maniera che quando cavò fuori quella tavola grande dov'è dipinto di suo mano nostra Donna col Banbino e

⁴¹³ Data evidentemente errata dal copista.

con alcuni angioli attorno, la quale è oggi in santa Maria novella fra la cappella de' Rucellai e quella de' Bardi da Vernia sopra quella sepultura di pietra fuori del muro, e vi andò la Signoria di Firenze a vederla in persona e fecesi il giorno festa per tutta la città. Nè fu le sue cose stimate per essere miglior dell'altre che in questi tempi si facevano, imperò che seguì strettamente la maniera greca che si usava in que' tempi, nè vi aggiunse cosa alcuna, ma per essere il primo italiano che cominciassi a dipingere, imperò che allora non ci erano altre pitture che quelle che venivano di Grecia o che facevano alcuni Greci ch'erano in Italia in que' tempi, e però mancò dipoi subito la sua riputazione come venne Giotto, il quale cominciò con nuova maniera a ritrovar l'arte, il che bene ne dimostra Dante dicendo:

Credette Cimabue ne la pittura
 havere il vanto et ora à Giotto il grido.

Sonci di suo mano in Firenze la tavola sopradetta e una dossale di un altare in santa Cecilia in piazza, e certe figure nel chiostro di santo Spirito. È in Pisa un san Francesco, e ne la chiesa di Scesi alcune storie le quali furono poi seguitate da Giotto ne l'utimo de l'età sua. Fu poco ricordo di lui mediante la riputazione di Giotto come s'è detto.

GIOTTO di Bondone da Vespignano cittadino fiorentino

Nacque Giotto ne la villa di Vespignano presso a Firenze circa agl'anni del Signore 1275 per ordine de la natura la quale voleva come si è detto risucitare l'arte del dipingere, et essendo poverissimo era mandato dal padre a guardar le pecore insieme con alcuni altri, dove essendo inclinato da la natura a dipingere lasciando stare gl'altri spassi pastorali si separava da gli altri guardiani e tutto 'l giorno su per le lastre con sassi e con carboni e con altro attendeva in quel modo che gli porgeva la natura a dipingere ritraendo pur sempre cose naturali. Ora essendosi egli posto un giorno in su la strada a ritrarre una pecora in su una lastra avvenne che passò di quivi Cimabue, il qual tornava da un suo luogo di Mugello, e essendo pittore e veggendo questo fanciullo che con istudio e attenzione grandissima ritraeva questa pecora di sorte che non si accorgeva che Cimabue lo stessi a vedere, quando gli parve ch'egli l'avessi fornita glela chiese che egli gle la mostrassi, al che il fanciullo allegramente con lieta faccia, che era d'aspetto assai grato ancorché egli fussi nato in villa, rispose molto volentieri; il quale disegno considerando molto diligentemente Cimabue e veggendo che in quella era molto più arte che in cosa nessuna che egli avessi ancor mai veduto in pittura, il che gli avveniva per essere ella ritratta di naturale e cavata dal vero, cominciò a considerare lo ingegno

grande et lo advedimento che aveva questo fanciullo poi che egli primieramente cominciava a mostrar qual fusse il vero modo di far bene in simile arte, cioè il ritrarre le cose dal naturale, la qual cosa non era ancora da nessuno stata considerata; imperò che allora quando que' maestri di que' tempi volevano dipignere o figure o animali o altro, le facevono con quel modo e con quella maniera ne la quale eglino avevano fatto l'abito senza considerare le naturali. E però, se bene voi avvertite, voi vedrete tutte le figure di que' tempi essere quasi un modo medesimo o co' piedi appiccati per lo lungho al muro, o le mani aperte e tutte; simigliarsi nel busto, anzj aver quasi quel medesimo, la qual cosa è drittamente contra la natura, come può bene osservare ciascheduno. Poichè in tanta moltitudine d'uomini che si sono veduti a' tempi nostri non se n'è ancora trovati mai due⁴¹⁴ che si somiglino tanto che si scambiassino l'uno da l'altro: e se bene scrive di alcuni Plinio sono stati sì rari che non fanno caso, e il simile ancora dipoi fecion tutti que' maestri che seguitorno il dipignere di maniera, cioè non cercorno di cavare le cose dal naturale. Veduto adunque Cimabue questo fanciullo gli parve cosa miracolosa, onde gli domandò di chi egli fussi figliuolo e se egli voleva andare a star seco a dipignere, alle quali parole rispose il fanciullo che molto volentieri andrebbe quando se ne contentassi Bondone suo padre. Laonde fattosi menare Cimabue al padre da lui e salutatolo amorevolmente si maravigliò veggendolo di bellissimo e nobile aspetto essendo contadino, finalmente chieggendoli il suo figliuolo e exortandolo con molte ragioni che egli glelo dessi, dicendogli come egli era dipintore che lo voleva per exercitarlo in quella arte alla quale egli cognosceva che egli era molto inclinato, finalmente l'ottenne, e partitosi ne lo menò a Firenze e cominciò a farlo disegnare et a exercitarlo ne la pittura, de la quale arte in brevissimo tempo egli venne maestro eccellentissimo, e la cagione fu per esercitarsi in quelle cose dove lo inclinava la natura, la qual cosa se lo facessino tutti gli huomini non è dubbio alcuno che ci sarebbono in tutte le arti maestri eccellentissimi come disse il nostro Dante:

Ma noi torciamo a la religione
tal che fia nato a cignersi la spada
e facciam⁴¹⁵ re di tal che è da sermone,
sì che la traccia nostra è fuor di strada.

Nè è da maravigliarsi adunque se si trova in ciascuna arte sì pochi buon maestri. Divenne adunque Giotto nella pittura maestro eccellentissimo et salì in tanta fama che pubricamente si diceva che egli aveva ritrovata la pittura antica. E questo si è

414 Ms. *dove*.

415 Ms. *faccia*.

perchè lasciando egli la rozza e poco dotta maniera de' Greci arrecò l'arte al naturale acconpagnandola con grazia e gentilezza; et veggendo quello che altri insino allora non aveva veduto fu maraviglioso nella compositura, vario ne le invenzioni, diligente nel colorire, diligente ritrovatore del vero et imitatore grandissimo de la natura. E fra l'altre cose osservo questo nelle sue pitture, che è molto bello, che tutte le sue figure pare che faccino quello che si conviene loro: quelli che ànno dolore paiono maniconjchi, le liete allegre, e quelle che ànno di che temere pare che sien paurose; la qual cosa insino a' tempi nostri no pare che abbia osservato alcuno altro meglio che Michelagnolo Buonarroti come ne fa chiara fede il iudizio fatto da lui a Roma al tempo di papa Paulo, dove così come i beati pare che sieno contentissimi e mostrino allegrezza grandissima, i dannati per il contrario mostrono nel volto un dolore maraviglioso, la qual cosa à egli forse cavata da Giotto sopradetto, le cose del quale andava egli mentre che era in Firenze spessissime volte a vedere, e fu veduto particolarmente stare nella cappella allato alla maggiore di santa Croce, dove son certi frati che piangono la morte di s. Francesco, tre e quattro ore per volta. Fece questo Giotto di molte opere in vita sua perchè fu grandissimo lavorante e di tal sorte che ancora oggi sono molto lodate et non solamente in Firenze, ma per tutta la Italia, dove egli consumò la gioventù sua. Cominciò aquistar fama nell'opera grande che è di suo mano nella chiesa di s. Francesco d'Ascesi cominciata da Cimabue. Dipinse ancora in santa Maria degl'Angioli, dipoi se n'andò a Roma dove dipinse la tribuna di san Piero, e fece la nave di musaico che fu tenuta cosa maravigliosa, e nella Minerva una tavola e un crocifisso. Andossene dipoi a Napoli dove dipinse in s. Chiara lo Apocalipse e nel Castello⁴¹⁶ dello Uovo et nella sala del re molti huomini famosi. Dipinse in Padova nella chiesa de' frati Minori. Dipinse in Firenze nella sala della parte guelfa in istoria, e in capo della scala una figura: nel palagio del podestà la cappella di santa Maria Magdalena dove ritrasse Dante di naturale. Nella chiesa di santa Croce quattro cappelle, cioè⁴¹⁷ 3 allato alla cappella maggiore inverso la sagrestia e una dall'altra banda con alcune tavole. Dipinse la tavola della cappella de' Baroncegli sotto la quale è il nome suo. Fece sopra la porta del fianco di santa Croce un bellissimo disposto di croce, et sopra la cappella de' Bardi un san Francesco quando à le stimate. Fece sopra la porta di Badia una nostra Donna con figure e dipinse nella cappella maggiore. Dipinse nella chiesa d'Ognisanti una cappella e un crocifisso grande et una tavola, che iv'è la morte di nostra Donna con dodici apostoli. Dipinse una tavola in san Giorgio et un crocifisso grande in santa Maria novella, et un san Lodovico sopra la sepultura de' Salteregli allato al tramezzo di

416 Nel ms. è cassato *nuovo* continuando il verso con dello *uuovo*.

417 Ms. *cio*.

sopra. Dipinse Lunghoarno in sulla piazuola da' Gianfiglazzi di figure piccole una nostra Donna e altro, nel qual luogo è stato veduto più volte Michelagnolo fisamente ragguardare. Costui fu finalmente quello a cui si concede la lode e il vanto di avere risucitata la pitura che era estinta, come si legge nel epitaffio che è posto sotto la testa sua in santa Maria del Fiore. Nè solamente fu valente ne la pittura, ma ancora nella scultura e nella architettura, la quale cosa doppo di lui si è ritrovata solamente in Andrea Cioni, e perfettissimamente in Michelagnolo come diremo di sotto, imperò che egli fece il modello del campanile di santa Maria del Fiore et cominciollo, ma nol potè finire interponendosi la morte, nel quale sono di suo mano quelle prime storiette di mezzo rilievo. Finalmente essendo molto stimato et honorato di fuori et in Firenze o fatto cittadino fiorentino, si morì ne 1336 e fu onoratamente seppellito come gl'altri huomini eccellenti nella chiesa cattedrale, et in sua memoria fattovi per le mani di..... la immagine della sua testa con uno epitaffio che infra le altre cose dica di lui che egli fu il ritrovatore della pittura che era estinta come si è detto più volte di sopra, et lasciò di molti discepoli de'⁴¹⁸ quali si farà menzione qui di sotto.

MASO sopradetto GIOTTINO

Giottino, il nome del quale fu Masone, chiamato così per essere stato suo figliuolo adottivo, fu ancora egli maestro eccellentissimo. Eccì di suo mano il tabernacolo d'in sulla piazza di santo Spirito et nel chiostro di detta chiesa certi archetti. Ne la chiesa d'Ognisanti un san Cristofano et al lato alla porta una Nunziata. Nel chiostro della chiesa di san Ghallo, che è oggi disfatta, era una pietà che era tenuta cosa meravigliosa, e in santa Maria Novella ne la cappella de' Giuochi un san Cosimo e Damiano. Dipinse alcune cose nelle Campore fuori di Firenze. Fece in santa Croce la cappella di san Salvestro. Al ponte a Romiti in Valdarno un tabernacolo di nostra Donna, et a Roma nella chiesa di santa Maria Araceli, et nella chiesa di santo Ianni più storie e particolarmente la storia di un papa in più quadri.

STEFANO chiamato il DOTTORE

Stefano, uno ancora egli de' discepoli di Giotto, il quale secondo alcuni fu tenuto padre del sopradetto Giottino, fu tenuto maestro eccellente. Sonci di sua mano tre archi ne' chiostri di santo Spirito, ne l'uno de' quali è la nave de' dodici apostoli in

⁴¹⁸ Ms. *da*.

mare perturbata da grandissima tempesta, nella seconda la trasfigurazione, et ne l'altra quando Cristo liberò la indemoniata apresso al tempio co'dodici apostoli et molte gente che vanno a vedere, le quali opere sono fatte con grandissima diligenza. È di suo mano ancora quel san Tommaso d'Aquino che è allato alla porta di santa Maria novella che va nel cimiterio, et dipinse ancora assai nella chiesa di Scesi et particolarmente una cappella.

Fu ancora discepolo di Giotto ANDREA TASSI di man del quale è il cielo del musaico di san Giovanni.

TADDEO GADDI e GADDO suo padre

Taddeo Gaddi, dal quale è discesa la casa de' Gaddi tanto grande a' tempi nostri, che ella à avuto in un medesimo tempo quattro frategli, un cardinale, uno cherico di camera, uno signore, e l'altro texauriere della Marca, fu ancora egli discepolo di Giotto, della qual cosa egli si groliava tanto, che dovunque egli metteva il nome suo si chiamava discepolo di Giotto il gran maestro, come si vede particolarmente sopra il banco della mercanzia dove egli dipinse assai cose. Fu ancora egli in que' tempi in buona riputazione et dipinse in molti luoghi et particolarmente in santa Croce, dove egli fece nel mezo de la chiesa quel miracolo di san Francesco di quel fanciullo che essendo morto per essere caduto da un verone fu risucitato da lui, ne la quale opera ritrasse al naturale Giotto il suo maestro e Dante Aldighieri et se medesimo, et è un lavoro molto ben fatto. Dipinse ancora in detta chiesa la cappella de' Baroncelli, e sopra l'uscio de la sagrestia Cristo quando disputava, della quale pittura fu mandata in terra gran parte. E ancora di suo mano il tabernacolo del crocifisso a testa della via al Crocifisso, et sopra la porta del refettorio di santa Croce in uno crocifisso la ighura di san Girolamo: sopra la sepultura ove egli è sotterrato in santa Maria novella, allato alla porta della vergine Maria, et a Pisa ancora dipinse in Camposanto la storia di Iob e molte altre historie. Il padre di questo Taddeo ancora egli si diletto di lavorare di pittura et hebbe nome Ghaddo et sonci alcune cose di suo mano che sono in casa loro.

AGNOLO di Taddeo GADDI

Discese di questo Taddeo uno chiamato Agnolo, il quale fu ancora egli dipintore, e fece di suo mano la cappella maggiore di santa Croce, et in sa' Iacopo tra fossi Cristo quando risucita Lazzero, et a Prato la cappella dove sta la cintola, e fu certo un bello et onorato maestro, et visse a uxo di mercatante perchè gli fu lasciato da Taddeo suo padre assai buone facultà. Fece i figliuoli mercatanti et furonosi ricchi

di più di trentamila fiorini, tra quali guadagnò buona parte Agnolo nella cappella di santa Croce, della quale per essere huomo ricco et onorato fu pagato da la famiglia degli Alberti straordinariamente, et dicono alcuni che egli ne ebbe dodici milia fiorini, sì che vedete in che stima era allora l'arte della pittura. Morì in Firenze et fu onoratamente seppellito in santa Maria novella nella sepoltura loro, et lasciò tre discepoli valentissimi de' quali tratteremo ora.

ANTONIO fiorentino, chiamato da Siena e da Vinegia

Fu discepolo di Agnolo Gaddi uno Antonio da Firenze, ma chiamato da chi da Siena e da chi da Vinegia perchè dipinse assai in que' luoghi. Costui fu assai buono maestro, et di sua mano quello arco nel chiostro di santo Spirito, nel quale è il miracolo de pani e de' pesci, et alcune cose in santo Antonio al ponte alla Carraia, e a Pisa in Camposanto la istoria di san Rinieri.

MASOLINO

Fu ancora suo discepolo Masolino il quale dipinse la sala degl'anni a Roma, et nel Carmine nel pilastro della cappella de' Serragli un san Piero, et nella cappella de' Brancacci la volta; et fu tenuto assai buon maestro.

ANDREA di Cione chiamato l'ORGHAGNA

Andrea di Cione da Firenze sopradetto l'Orghagna fiori ancora egli in questi tempi e fu molto stimato nell'arte della pittura e discepolo ancora egli di Agnolo. Dipinse costui la cappella maggiore di santa Maria novella, che era allora de' Sassetti, e la tavola di quella, la quale è oggi nel capitolo di detti frati, la quale feciono dipoi scancellare i Tornabuoni quando la comperorno da' Sassetti e fecionla dipignere a Domenico del Grillandaio. Fece ancora la capella di santo Tommaso d'Aquino degli Strozzi, nella qual'è il paradiso e l'inferno. Dipinse ancora in santa Croce dietro al pergamo que' tre quadri ne l'uno de' quali è il iudizio, nell'altro il paradiso et ne l'altro l'inferno, dove egli ritrasse di naturale Guardi messo tirato con uno oncinio da diavoli per uno sdegno che egli aveva seco, che l'aveva di già pignorato; come può vedere ciascheduno, et è quello che à quella berretta bianca in capo con quattro gigli rossi, che così andavano allora i messi del comune di Firenze. La qual cosa dicono avere fatto ancora Michelagnolo a Roma avendo dipinto nel suo inferno il maestro delle cirimonie del papa per avergli fatto non so che dispiacere.

Dipinse ancora una cappella in santa Croce, et oltre alla pittura dette ancora opera alla architettura et alla scultura, et è opera di suo disegno Orsanmichele che si murò ne 1360 di roba et danari che eron rimasti di genti morte ne la moria di 1348 che non se ne trovava heredi, la qual moria è quella di che parla il Boccaccio nel principio del suo Centonovelle, et fu tanta spaventevole et scura che rimase un proverbio ne la città nostra, il quale dura ancora insino a' tempi nostri, che quando si vuol dire che una cosa è orribile e spaventosa si dice ella par la moria del quarantotto. E costò questo edificio 86 migliaia di fiorini, e fu fatto il di sotto per oratorio et il di sopra per serbare i grani del comune, e fu chiamato l'Orreo, che in latino vuol dire granaio, di san Michele per rispetto a quella chiesa di san Michele che gli è apresso, et oggi è corrotto il vocabolo e dicesi orto di san Michele e dipoi Orsanmichele, e però sopra la scala che va su è fatto di mezzo rilievo in pietra uno staio con certe spighe di grano di sopra. Fece di suo mano quella storia di marmo che è dirietro al tabernacolo di detto oratorio dove egli si ritrasse di naturale, et è quello che è in quel cantone in sulla mano manca con uno cappuccio avvolto al capo che così usavano in que' tempi lavorare gli artefici; et io ne ricordo molti dal 1512 in là stare a bottega e lavorare co' cappucci avolti al capo et ciò dicevano fare per difendersi dall'aria, la quale dicono essere molto sottile in Firenze. Dipinse ancora a Pisa in san Paulo a Ripa d'Arno assai e in Camposanto.

BUONAMICO

Fu ancora in questi tempi un'altro discepolo di Agnolo sopradecto chiamato Buonamico. Trovasi di suo mano non so che storie in Camposanto, e a Firenze il munistero fuori della porta a Faenza, et in san Brancazio una ighura di santa Humiliana fondatrice di detto monasterio⁴¹⁹.

LO STARNINA

Gerardo di Mariano sopradetto lo Starnina si parti da Firenze piccolo fanciulletto ancora, et alquanto exercità nella pitura et andossene in Francia et in Hispagnia dove stette gran tempo, et dipoi tornatosene a Firenze dipinse nel Charmine la cappella di santo Girolamo dove sono molte figure vestite al modo di dettj paesi. Et fecie nella facciata della parte guelfa sopra la schala quel san Dionigi che v'è in fresco sì mirabilmente, che pare fatto oggi, con la città di Pisa ritratta a' piedj in

419 Qui principia il secondo copista.

memoria che nel giorno della sua festività l'anno 1406 i Fiorentinj presono la possessione⁴²⁰ di Pisa, la quale havevono comperata da Francesco d'Appiano, il quale havendo morto messer Piero Gambachorta già signiore di quella, di cui di quel era canceliere, se ne era fatto padrone, la vendè loro; ma non potette darne loro la possessione, perchè fu cacciato via da' Pisanj⁴²¹ i quali si ridusono in libertà, laonde i Fiorentini mandatovi uno exercito l'ebbanò in tal giorno per assedio. Fu questo Starnina huomo molto piacevole et poeta assai stimato in que' tempj, le quali arti son molte simili, di maniera che alchunj hanno stimato la pitura una poesia che non parla, et la poesia una pittura che parla.

LIPPO fiorentino

Fu Lippo fiorentino assai gentil maestro sechondo che pativano i tempj suoi. Come e'dipinse in Firenze in più luogi et particolarmente ne' chiostrj di santo Antonio dalla porta a Faenza tutta la sua storia di terratto⁴²², dove è infra l'altre cose la visione che egli ebbe dal diavolo, dove sono una moltitudine di uomini con diversi appetiti secondo che eglino sono tirati da quegli, molto bene disegnati, et così nella faccia dello ispedale moltj poverj fattj molto bene. Fecie ancora la storia di santo Francesco di musaico nel cielo di santo Giovanni sopra la porta del mezo in verso il batesimo e una figura di musaico, chon la testa invetriata che ne fu fatto gran conto et è al presente nella audienza de' chapitani di parte guelfa in Firenze.

Maestro DELLO fiorentino

Stette maestro Dello fiorentino grandissimo tempo in Hispagnia dove egli fune fatto cavaliere, e tornando in Firenze gli fu chon grandissimo honore data da il comune di Firenze la bandiera. Dipinse assai in Hispagnia e per questo fu fatto cavaliere. In Firenze non ci è altro di suo che un quadro di verde terra nel chiostro di santa Maria novella, dove è dipinto quando Iacob dette la beneditione a Ioseph. Teneva tanta riputatione che mentre che egli dipigneva teneva innanzi uno grenbiule di brocato d'oro.

⁴²⁰ Ms. *passione*, come sta scritto quattro righe sotto.

⁴²¹ È superfluo notare come sono del tutto fantastiche ed erronee queste particolarità storiche date dal Gelli.

⁴²² Forse terretta. Nemmeno il BALDINUCCI nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* registra il vocabolo *terratto*.

LORENZO di Bartoluccio Ghiberti

Fu Lorenzo di Bartolo soprannominato Bartoluccio della nobile famiglia et antichissima de' Ghiberti da Firenze, e fu uomo di grandissimo ingiengnio non solamente in una professione sola, ma in molte. Dette da giovane opera alla matematica dove non fecie poco frutto secondo che si vede in uno libro di prospettiva che egli compose. Dettesi, inchlinato dalla natura perchè allora non haveva padre, a disegnare et all'arte del dipigniere et circha al 1400 che egli aveva intorno a 20 annj essendo la città in pericolo di peste si partì di Firenze con uno egregio pitore Piserino secondo che schrive egli medemo et andò a Pesero dove stette alcun tempo occupato in dipingniere una camera al signiore Malatesta, nel qual tempo dette ancora molto opera all'arte della iscultura. Hora avvenne in questo mentre che a Firenze si fecie deliberatione di far le dua porte di bronzo di santo Giovanni, cioè quella del mezo e quella al rischontro..... haveva fatta innanzi gran tempo senza il fregio, però che lo fecie Lorenzo sopradetto, uno cierto maestro Andrea pisano, la qual cosa intendendo Lorenzo come desideroso, non manco desideroso de l'onore che dell'utile, se prese licientia dal signiore diciendogli che voleva venire a vedere se la sua buona sorte volessj conciederglj che e tochassi a lui a fare una opera simile nella patria sua, il che egli sommamente desiderava: la qual licientia ottenuta se ne venne a Firenze et rapresentossi dinanzj a' consoli dell'arte de' merchantj, ai quali per haver particular cura del tenpio di santo Giovanni s'apparteneva d'allogar detto lavoro, insomma con molti altri maestri parte de' quali chiamatj e parte vinuti da loro erano allora in Firenze per fare questa opera. Finalmente fu deliberato per detti consoli che se da tanti maestri son quj faciesino una istoria per uno di bronzo, o d'ottone, infra uno anno et a cholui che la faciesj più bella fussino alogate le porte a iuditio di 30 uomini dell'arte, cioè iscultorj et pittorj agiuntj a loro i consoli che sono 4. Et i maestrj furno questi: Filippo di ser Brunelescho di Firenze, Lorenzo di Bartoluccio, Simone da Colle, Lorenzo Pie.... d'Arezo, Iacopo dalla Quercia, e Francesco di Vali d'Ombrone, de' quali 6 solamente Lorenzo di Bartoluccio e Filippo di ser Brunelescho solamente feciono l'opera, et quegli altrj, isbigotitj di potere agiugnere dove loro, si tolsono giù dalla inpresa, e finalmente fu giudicato che quella di Lorenzo di Bartoluccio, che è oggi nella aldienza di dettj consoli, fussi più bella che quella di Filippo. Detto rinutiò la schultura come si dirà quando parleremo di lui e non volse dipoj maj più attendere a simile arte. Fecie adunque detta porta nella quale sono 28 quadrij, in venti de' qualj sono tutte istorie del testamento vechio, di basso et mezo et quasi tutto rilievo, con gran quantità di figure infra qualj delle quale sono per ancora 24 figure et 24 teste, infra le quali è la sua ritratta di naturale, nella quale opera perchè volevano fussj fatta presto fu aiutato, ma solamente in rinettare, si dicie che fu aiutato da più maestrj. Fecie anchora come si disse l'ornamento et il fregio della

porta di verso i Cialdonaj dove sono fogliamj, fruttj et animalj et ucieglj fatti con grandissima diligentia et arte. Fecie la statua di santo Giovanni di bronzo di braccia $4\frac{1}{2}$ che è in detta chiesa. Fecie la sepoltura di san Zanobi di bronzo che è in santa Maria del Fiore dove sono ischolpitj alchunj suoi miracolj. Sono nella tribuna di detta chiesa 3 ochi di vetro disegnati di sua mano nel uno de' qualj è quando Cristo va in cielo, nell'altro quando orò nell'orto e nel altro quando è portato nel tenpio. Ène di mezzo disegno nella facciata la resurezione e asunzione di nostra Donna, e disegnò ancora gli altri dua dal lato fra la sepoltura di Lodovico..... e di Bartolomeo Valori di marmo in santa Croce. Fecie la sepoltura di maestro Lionardo Dati gienerale de' frati predicatorj, la quale è posta in santa Maria novella in mezzo del coro. Fecie quella cassa di bronzo chon que' 2 angioi che tengono in mano una grilanda che è nella chiesa del monasterio degli Angeli⁴²³ dove sono l'ossa di que' 3 martiri. Fecie la statua di santo Stefano e quella di santo Giovanbatista che sono ne' pilastrj d'Orsanmichele. Fecie quelle istorie di bronzo che sono nel battesimo di Siena, nell'una delle quali è quando santo Giovanni batteza Christo e nell'altra quando egli è menato preso dinanzi a Erode, e di molte altre hopere qui et a Roma. Dilettossi anchora di lavorare d'orafo, tanto che egli fu tenuto maestro eccellentissimo di tale arte; e infra l'altre sua opere fecie una mitria d'oro a papa Martino e uno bottone d'uno piviale dove erono otto mezze figure con uno Christo in mezo che segnia, cosa bellissima. Fecie una altra mitria d'oro a papa Eugenio in quel tempo che egli stette in Firenze, l'oro della quale pesò ducati 15 et la pitura libbre $5\frac{1}{2}$. Le quali piture furon istimate fiorini 38 mila e furon balasci, zafiri et ismeraldi et perle, infra le quali ne furon 6 grosse chome nocciuole. Fu ornata detta mitria di molte figure e nella parte dinanzj era uno trono con moltj angioletti d'intorno e uno nostro Singniore in mezzo e nella parte dietro uno altro simile, co' medesimi angioletti attorno, dove era una figura di nostra Donna chon 4 evangelisti da piè nel fregio, et molti altri adornamenti. Insomma fu uomo raro e seppe far quasi ciò che e' volle.

FILIPPO di ser Brunellescho

Filippo di ser Brunellescho cittadino fiorentino. La prima arte..... la scultura, ancora che attendessj molto alla arimetica et alla geometria sotto la disciplina di Paulo matematico et astrologo in que' tempi famosissimo, et oltre addi questo fu molto dotto nelle lettere sachre, di maniera che Paulo sopradetto usava dire che quando Pippo parlava, che così si chiamava allora vulgarmente, e massimamente

⁴²³ Ms. *Agli*, ma può anche leggersi *Ageli*.

fra gli artefici, gli pareva udire un san Paulo. Fu ancora molto studioso di Dante, e che egli lo intese meglio che alchuno altro de' tempi suoi. Non ci sono molte opere di schultura di sua mano et questo si è che lasciò l'arte giovane come si dirà di sotto. Si dette alla architettura. Fecie una santa Maria Madalena in santo Spirito e s'andò male quando arse detta chiesa, e si era tenuta cosa bellissima. Fecie uno crocifisso al naturale che è oggi in santa Maria novella fra la cappella degli Stiozi et quella de' Bardi, et questo fecie perchè avendone biasimato uno che era di mano di Donato in santa Croce diciendo perchè egli pareva un poco troppo muschuloso et troppo terminato, e che egli gli pareva un corpo di contadino. Donato andava diciendo che facessi un poco eglj e poj biasmassi. Fu uno di quegli che furno chiamatj alla fabricha della porta di san Giovanni, et fecie a pruova di Lorenzo di Bartoluccio ancora egli, come diciemo di sopra, uno quadro di bronzo dov'è..... di Isac, il quale è oggi nel dossale dell'altare della sagrestia di santo Lorenzo, il disegno del qual'è insieme con l'arsiata⁴²⁴ di man sua: ma essendo giudicato che quello di Lorenzo di Bartoluccio stessì meglio, per il che furno allagate a lui dette porte. Pippo che desiderava d'essere il primo in quella arte ch'egli facieva..... grado nella schultura tornò a casa et straciatj e spezatj tuttj i disegni e i modegli, e gessi et torsi che egli aveva..... all'arte, et venduto uno poderetto ch'egli haveva a Settignano se n'andò a Roma con animo di vedere se egli poteva essere il primo nella architettura poi che non aveva possuto nella schultura, et quivi senza dire ad alcuno l'animo suo cominciò andare considerando e misurando tuttj quegli edifizij antichi et schalzando e trovandone di molti ch'erono sotterra, et così fecie circha a diecj annj, consumando tutto quello ch'egli haveva senza palesar maj il disegno suo a persona. Dipoi tornatosene a Firenze dove si praticava et si ciercava di chi gli dessi il cuore di volgiere la chupola, inperò che lasciata condotta insino dove si aveva a cominciare a voggiere la volta parte da Tedeschi e parte da Taliani, nè si era maj trovato chi gli avessi bastato l'animo di andare più su, si rapresentò dinanzj a' consoli de l'arte della lana, i qualj havevan questa chura e questa commessione, dicendo loro che la torrebbe a voggiere senza armadura nessuna, et che non e' dubitassino che la inpresa gli riuscirebbe in ogni modo, anzj che la vedeva fatta nella mente sua. Parve a' consoli questa cosa incredibile⁴²⁵ perchè havendo già di molti annj praticata simil cosa, et ragionatone chon quanti valenti uomini erono in que' tempj, non havevon trovato maj chi havessi più pensato che si potessi far simil cosa senza armadura, et a far questo bisognava tanto legniamе che non è tanto in su l'Appennino, et havevono hauti varj disegni e modegli d'armarla, e una donna haveva dato per disegno ch'ella si rienpiès di terra

424 Ms. *larsiata*, vocabolo non registrato nei dizionari.

425 Ms. *ingrandibile*.

mescholata con danarj et che dipoj quando si aveva a votare fussisi lasciato a ogniuno cavare togliendosi que' danari che e' trovava in quella terra che portava via, cosa che non sarebe riuscita in modo alchuno nè al farla, nè al votarla. Delle quali cose tutte ridendosi Pippo diceva al contrario di tutti che ella non si poteva volgiere con alchuna armadura, la qual cosa parve loro tanto impossibile che vi fu uno da consoli che levatosi per la stiza da sedere prese Pippo per uno braccio et mandollo fuori della aldienza diciendogli: Che ti pare egli avere a uccelare parecchi fanciugli? Pippo allora partito per venire al suo disegno ritornò un'altra volta dinanzi a loro offerendosi di mostrare loro la esperienza faciendone loro uno modello, il quale poj che ebbe fatto lo mostrò loro nella cappella de' Barbadori in santa Filicita dove è uno vaso per l'acqua benedetta di sua mano assai bello. Veduto questo i consoli dove prima l'avevano quasi tenuto matto in questa cosa, ancora che conoscesino essere in lui molte parti eccellenti per le quali era tenuto in grandissima reverentia, cominciorno..... a chredergli in qualche parte, onde dopo molte dispute presono questa deliberatione acciò che detta opera gli fussi alogata insieme con Lorenzo di Bartoluccio, che in que' tempi per haver dato alchuno saggio di se nelle porte di san Giovanni era tenuto huomo di grandissimo disegno, non si volendo fidare totalmente di Pippo. Dispiaque questa cosa nel primo aspetto a Pippo, niente di mancho per il disiderio che egli haveva di mostrar chi egli fusse nel dar perfetione a questa opera si stette cheto pensando di tener modi che egli avessi a tohare a finirla a lui solo, chome egli dipoj fecie. Cominciorno addunche egli e Lorenzo di Bartoluccio insieme a dar principio alla impresa, et così d'accordo la condusono infino al termine del vogierla la volta dove era la difficoltà et la inportanza del tutto. Allora Pippo che con industria et sigacità grandissima osservando tutti i modi che teneva Lorenzo di Bartoluccio aveva conosciuto che egli non era sufficiente a condurla simile opera, havendo prima volutosi acordar seco che ciascuno di loro ne pigliàs a fare una,..... e doppia et fra l'una chappella e l'altra, cioè fra il guscio di fuori e quello di drento si va per tutto, e Lorenzo chome quelli che non glene bastava l'animo non haveva voluto..... si serò in casa fingendo d'essere malato. Cominciò Lorenzo andare a visitarlo et dimandargli quello che egli haveva a fare; al che rispondeva Pippo: Seguita da te; e Lorenzo non volendo farlo lo riferì a'consolj, i quali presono partito di mandarvi 2 di loro, i quali salutatolo per parte del magistrato e dettogli come e' desidererobono acciò che e maestri che erono in opera non perdessin tempo, e che egli dessi l'ordine a qualchuno di quello che egli si avessi a fare, rispose: E vi è Lorenzo, et che farà egli. Al che soggiugnendo eglino che Lorenzo non voleva fare senza lui, rispose: Io farei ben senza lui io; nè dipoj volle maj dire altro. Ritornorno a' consoli costoro et riferirno loro le parole di Pippo, le quali considerate da loro fu per loro deliberato che la inpresa si dessi a Pippo solo. La qual cosa intesa Pippo et parendogli d'esser venuto a quel termine che egli haveva tanto desiderato, cioè di tenere il primo

luogo nella architettura, poichè egli non haveva possuto nella schultura, uscì subito fuori et andatosene fuori della porta alla Croce fecie fare uno ispianata in su renaio d'Arno circha d'un mezo miglio per ogni verso et quivi disegnata in terra questa chupola quanto ella haveva a esser grande appunto, et fatto uno punto nel mezo disegnò tutte le pietre..... che tiravono..... et colta la misura della grandezza et qualità loro che ve n'era di varie sorte che incastravono l'una nell'altra, ne fecie alchuni modegli di rape⁴²⁶ et mettendovi la misura cominciò a farla lavorare di quella maniera a scharppelinj et con quelle cominciò a voltarne detta chupola ricigniendola di dentro di midollo di quercia ritenuto da cierti ferramenti i quali appariscono ancora..... di detta cupola di dentro et di mano voggiendola con una facilità maravigliosa et con una grandissima sichurtà di chi vi lavorava, de' quali, per non aver saputo prima trovar il modo che trovò egli di fare i ponti sichuri, erano insino a que' di morti e chapitati male assai. Trovò molti strumenti e molti modi di tirar lassù le chose neciesarie, non più veduti insino allora, con i quali lavorando un bue solamente per uno tirava su qual si voleva⁴²⁷ grandissimo peso. Et così ordinò questo uomo con tanta diligientia delle cose minori alle maggiori che pare difficile che intelletto umano la possa comprendere, facciendo giorno per giorno i modegli neciessari a quelle parte che si fabricavano come quello che l'aveva del tutto in modo nella mente che non poteva errare, e così la condusse felicemente insino a dove si aveva a posare la lanterna. Nel quali tempo essendo chresciuta in a pari della maraviglia et della grandezza e gloria sua conòve in alchuni⁴²⁸. Non manchorno di quegli che feciono de' modegli di detta lanterna per ingiegnarsi che egli non havessi il vanto e la gloria intera solamente lui di sì maraviglioso et grandissimo edifitio maggior di alchuno altro, di alteza masimamente, di alchuno altro così moderno come antico che si abbia notizia, et insino a una donna o per se stessa o spinta da altri si dicie che ne fecie uno insieme con gli altrj, lo portò all'Opera. Fecie questo mentre il suo Pippo come ella sta al presente et portarlo all'Opera anchora che fussi chonfortato d'alchuni e amici sua che non lo mostrassi insino a tanto che ciascheduno che ne facieva vi avessi portato il suo. Ai quali rispose che non lo stimava, perchè il vero non era se non uno. Donde forse cavò Michelangiolo le parole che egli usò quando hebbe a fare il modello di quella che è sopra la sagrestia nuova di san Lorenzo, che essendogli detto che s'ingeniassi di variare da quella di Pippo, rispose: Variar si potrebbe, ma far meglio no, perchè Pippo à ochupato il primo luogo. Fu finalmente deliberato dai consoli che ella si faciessi secondo il modello di Pippo inperò che

426 È proprio scritto *di rape*.

427 Ms. *volgieva*.

428 Pare manchi la parola *invidia*.

egli piaque tanto che ancora i sua caluniatori confessorno che egli stava bene, ma solamente dicievano che non vedevono il modo dove egli potessi fare da salirvi su senza guastarla, purchè e' mostrassi loro dove avessi a essere salita: la qual cosa essendogli detta dai consoli rispose: Se voi non ci avete altro che vi dia fastidio lasciatene avere il pensiero a me. Ma ostando pure i consoli con questa obbiezione, quando e' gli hebbe tenuti più giorni cho l'animo sospeso, però disse loro che se gli promettevano liberamente di seguire il suo disegno che la mostrerebe loro; ai quali allogatognene con questa chonditione dimostrò loro come ella era in uno de' pilastri, insino allora stette loro segreta, e così dimostrò la grandezza dell'arte sua et il poco achorgimento di coloro che dimostravono d'intendersene, che non havevono maj saputa vedere, et così seguitò di fare detta lanterna ancora che non manchassino di que' che dicievano che la grandezza et il peso suo era tale che farebbe un dì rovinar detta chupola: ai quali Pippo dimostrò con ragione chiarissime che il peso suo era donde nasceva la sichurtà et la forteza d'essa chupola, et che quanto maggiore fussi più forte et mancho pericolo portava di rovinare⁴²⁹. Et così finalmente dette perfetione a sì maravigliosa chosa et sì grande edifitio, per il che oltre all'esserne largamente premiato insegnò che in lui era stata una virtù strasordinaria. Gli fu chonchieduto il sepulchro pubblicamente in detta chiesa sopra della quale è la sua testa con uno eppitafio, il quale dicie come con la sua maravigliosa arte è stato fatto la chupola di detto tempio, fatto per le mani d'un suo discipolo. Fecie in questo tempo⁴³⁰ anchora Pippo il modello della chiesa di santo Spirito, il quale dipoi non fu seguito interamente secondo il disegno suo nè nella porta, nè ne' ricignimenti di fuori, ne' quali si aveva a dimostrare..... che egli è dentro, nè negli altari delle cappelle che avevono a essere a lato dinanzi, acciò che il prete quando dicieva la messa stessi col viso volto al popolo come in santo Giovanni, nè ancora cholla cupola perchè si alzorno troppo ne' pilastri e ne' chapitegli della colonna et dipoi nel ricignimento in modo che la chupola viene a essere fuori della ragione. Fecie anchora il modello della chiesa di santo Lorenzo a Firenze con quel della sagrestia vechia. Anchora quivi non fu seguito poi interamente il suo disegno. Fecie il modello della chappella de' Pazi nel chiostro di santa Croce, la quale i frati usono per chapitolo, et il modello della casa de' Busini in borgo santa Croce. Fecie il modello della loggia de' Nocienti⁴³¹, gli archi della quale furon volti senza armadura alchuna. Ma havendo, mentre ch'ella si facieva, andare a Milano al servizio di Filippo Maria a fare il modello d'una sua forteza, lasciò insu luogo sopra detta⁴³² opera un cierto Francesco Della Luna, il quale uscendo del

429 Ms. *rovinava*.

430 Ms. *tempio*.

431 Degli'Innocenti.

432 Ms. *detto*.

suo ordine ricinse insino a terra detta loggia con l'architrave, la quali cosa veggiendo alla sua tornata Pippo, fu molto biasimato da lui et diciendogli Francesco che l'aveva cavata di san Giovanni di fuori della porta di sopra gli rispose: Uno errore vi era et quello ài seguitato. Fecie molte altre cose in Milano et il modello della forteza di Pesero, et quello di quella di Vicopisano. Fecie uno modello per la sua casa a Cosimo de' Medici, la quale aveva a esser posta in su la piazza di santo Lorenzo chon la porta sua principale al dirinpetto a quella di santo Lorenzo, et dove ella è oggi haveva a esser piazza: nel quali modello usò grandissima arte et secondo si ritrasse si era molto sodisfatto et usava dire che aveva a' suoi di desiderato molto di fare una casa et che si era finalmente abbatuto a uno che poteva e voleva farla. Niente di mancho Cosimo per parergli cosa troppo sontuosa non seguì detto suo disegno, onde Pippo avendo messo in quel tutto il suo sapere lo spezò per sdegno. Finalmente essendo venuto in una riputazione del primo ingegnere et architetore d'Italia con grandissimo dolore della città si morì nel 1458⁴³³ et quasi da tutto il popolo acompagniato, inperò che per l'altre sua molte buone qualità era benvoluto da ciaschuno. Fu honorevolmente, come si disse di sopra, seppelito nella chiesa di santa Maria del Fiore.

Niccolò da Buggiano

Hebbe il sopradetto Pippo un suo allevato et suo disciepolo chiamato Nicholò da Buggiano, il qual fecie fare l'aquaio di marmo che è nella sagrestia di santa Maria del Fiore, con que' bambini che giettono l'aqua. Fecie anchora l'aquaio di pietra che è nella sagrestia vecchia, et fecie la testa del detto Filippo chon il epitafio il quale è sopra la sepultura sua in santa Maria del Fiore.

DONATELLO

Ciertamente che questa età si poteva gloriare havendo tre huominj sì grandj come forno i dua e quali si è parlato, Lorenzo di Bartoluccio, et Pippo di ser Brunelescho, et Donato, altrimenti Donatello, del quale noj parliamo al presente, al quale non è stato nell'arte della schultura secondo il iudicio universale chi habbi posto il piede innanzi, nè forse fu anchora inferiore a quegli [*antichi*]⁴³⁴ se ben si chonsidera

⁴³³ Il millesimo, inquadrato sul ms. con linee che formano una specie di cartella, risulta errato, essendo il Brunelleschi morto nel 1446.

⁴³⁴ Parola mancante nel ms.

l'opera sua. Donatello dette addunque opera alla schultura cominciandosi insino da' primi anni a lavorare, et ebbe grand'amore all'arte, perchè essendo più avaro dell'onore che dell'oro haveva più volto l'animo a fare qualchosa che stassi⁴³⁵ bene che gli havessi a rechare fama, che al guadagno. Ebbe da natura di fare le sue figure⁴³⁶ che pareva che si vogliino muovere et che non manchassi loro se non il fiato, et quelle che figurando anchora che stesino ferme parevan vive et che non manchassi loro se non il fiato. Fu huomo molto liberale et piacevole et fecie molte opere. Et prima quando era giovane quelle 4 figure di terra che sono sopra il chornicione di sopra alla sagrestia vechia e alla nuova di san Lorenzo, et la porta di bronzo che è⁴³⁷ nella sagrestia vechia, con que' tondi di mezo rilievo e altre figure che sono nella volta. Fecie anchora in detta chiesa 2 pergami di bronzo. Fecie 2 figure di marmo quando era giovane, una delle quali è posta in quel pilastro della facciata di santa Maria del Fiore che è fra la porta del mezo e quella di verso il champanile, et l'altra è in quel pilastro alla fine di detta facciata che guarda verso la via del Chocomero, le quali con la vivacità loro si fanno conoscere dall'altre. Fecie la figura di santo Giovanni Vangelista a sedere posta a lato alla porta del mezzo di detta chiesa nella facciata dinanzi. Fecie in detta chiesa l'ornamento dell'organo vechio, le figure⁴³⁸ del quale se bene sono abbozzate appaiono di terra miracolose. Fecie 3 figure di marmo al naturale, le quali sono nel champanile di santa Maria del Fiore, cioè Habram chon Isach che è nella facciata di verso la chanonica, et quelle 2 del mezzo nella facciata dinanzi, cioè quel giovane e quel vechio zuchone che gli è allato, al quale par che non manchi se non il favelare. Della qual cosa s'acorse anchora egli, inperò che, secondo che si ritrasse da un suo garzone che stava secho mentre che egli le facieva, e' diceva continuamente: Favella, favella. Diciesi⁴³⁹ che la ritrasse di naturale et che quel vechio è Giovanni di Barduccio Chericini et il giovane Francesco Soderini, i quali erano dua suoi amicj, chon i quali egli pratichava chontinualmente. Fecie quella santa Maria Maddalena che è in san Giovanni opera miracolosa. Fecie quel tabernacolo di marmo, il quale è nella facciata d'Orsanmichele dirinpetto alla chiesa di san Michele, nel qual sono quel Christo con santo Tommaso di bronzo, fatte dipoi di mano d'Andrea del Varochio suo discepolo, il quale è tenuta chosa bellissima et cosa perfetissima. Fecie la figura di santo Marcho in uno de pilastri di detta chiesa, la quale è posata et situata chon tanta gratia et ha una aria tanto veneranda, che Michelagnio lo usava dire che non aveva mai visto chi avessi più aria d'uomo da

⁴³⁵ Ms. *starsi*.

⁴³⁶ Ms. *la sua figura*.

⁴³⁷ Ms. *sono*.

⁴³⁸ Ms. *la figura*.

⁴³⁹ Ms. *Dico dicesi*.

bene che quella figura, et che se san Marcho era chosì egli era da chredergli ciò che diceva. Fecie ancora la figura di san Giorgio in detta chiesa, la quale appare continuamente in moto, con uno san Giorgio che ammaza il drago di basso rilievo a' piedi, opera miracolosa. Fecie la figura di Iudetta che taglia la testa a Heloferna di bronzo che è al presente nella loggia in piazza, e la figura di Davitt giovane di bronzo che è nel cortile del duca, opera maravigliosa et della quale si dice da maestri di detta arte non ci esser cosa più perfetta e alla quale si potessi mancho apporre. Uno vaso..... con molti ornamenti et figure nella casa de Medici et uno altro simile nell'orto de' Pazi, che fanno fonte, cosa bella. Fecie uno santo Giovanni di marmo giovane in casa Martegli, il quale par proprio di charne, et nella chiesa di santa Croce nella cappella de' Chavalcanti quella mitria col tabernacolo et co' suoi adornamenti di macignio. Fecie quel san Lodovico di bronzo, il quale è sopra la porta di detta chiesa, il quale dicono essere la men⁴⁴⁰ bella figura che egli facessi mai: et essendogli un giorno detto da uno amicho suo per qual chagione egli haveva fatto una figura tanto goffa et fuor della maniera sua, rispose: Non credeva haver fatto mai figura che stessi meglio et più simile al vero di quella. Et ridendosi quello amico suo soggiunse: Io avevo a fare uno che rinutia, e uno il quale dicono che rinutiò a uno reame per farsi frate. Chi credi tu addunque che egli fusse? Fecie anchora, come noi diciemo di sopra, il chrocifisso che è a meza detta chiesa. Fecie la figura della dovitia che è posta in sulla colonna di Merchatovetchio, et molte altre cose che sono per le chase private. Diciesi che fecie il sepulchro di papa Ianni che è in santo Giovanni, eccietto che quella figura che à quel calicie in mano che rapresenta la fede, la qual dicono esser di mano di Michelozo, ma per molti non si chrede che questa sia sua opera. Fecie ancora a Napoli il collo con la testa di cavallo opera maravigliosa per fornirlo et farvi su la immagine del re Alfonso, ma non lo finì. Poi fecie nella opera del duomo di Siena una figura di bronzo di santo Giovanni Batista, ma per non essere pagato a suo modo la lasciò imperfetta nel braccio mancho. Fecie ancora in Siena il modello d'una porta, ma dipoi lo roppe et vennesene a Firenze. Intesesi da uno Bernardo di messer Paper schultore suo amico che lo vedde che era cosa bellissima et che Donato lo spezò confortato da lui elidendogli che non volessi consentire che i Sanesi avessino una cosa sì bella. Fecie in Prato il pergamo dove si mostra la cintola co' sua ornamenti. Fecie in Padova il cavallo et la immagine di bronzo del capitano Gattamelata fuori della chiesa di santo Antonio et *non*⁴⁴¹ havendo mentre che egli lo facieva da' Vinitiani i danari che gli bisognivano gli ispichò una mattina il collo, per il che minacciato da' Vinitiani diciendogli: Che direstu se noi tagliasimo la testa a te?

440 Ms. *ma*.

441 Aggiungo *non* richiesto dalla frase e certamente omesso dal copista.

Rispose: Nonnulla se voi sapessj e appicarònela come farei io a lui. La quali parola intesa da loro gli dettono danari et egli lo condusse a perfetione. Fecie in Padova in detta chiesa del dosale dello altare una pietra di marmo cholle Marie, cosa ec-cielentissima, et intorno al coro cierti quadri⁴⁴² ancora che forno forniti dal Villano suo disciepolo. Fecie molte altre cose per la Italia che non ci è n'è notizia, ma è una maniera la sua et ànno le figure sue una cierta vivacità et una cierta prontezza che chiunque à punto pratica⁴⁴³ nell'arte la conoscie di subito.

NANNI di Bancho

Se la morte non ci toglieva nella sua giovaneza Giovanni di Bancho cittadino fiorentino quella età haveva forse il⁴⁴⁴ quarto che l'arrecava fama, inperò che di costui si videro opere che non gli non era da sperare pocho in lui, come potrà⁴⁴⁵ chiaramente giudichare chi considera diligentemente quella assunzione di nostra Donna che è sopra la porta di santa Maria del Fiore che va alla Nunziata, la quale è di sua mano, et l'arte e il disegno che vi è dentro et quanto sia varia e bella la sua compositione. Fecie ancora costui la figura di san Filippo, la quale è ne' pilastri d'Orsanmichele et la figura di santo Lorenzo e quei 4 santi che sono in detto luogo, de' quali si dicie che essendo giovane non haveva fattigli⁴⁴⁶ in modo che eglino entrasino nel tabernacolo dove havevono a stare, per il che menatovi Donato che era stato già suo maestro, subito che egli gli vidde prese il martello senza dir cosa alchuna et ispezò uno braccio a uno et messelo con quella spalla alquanto dietro a uno altro et preso uno scarpello fecie..... che e pare che e fussi fatto in pruova colla mano in sulla spalla a quello altro, la quale cosa fu tenuta da maestri di quella arte di que' tempi uno bellissimo tratto. Fecie ancora uno di que' 4 vangielisti che sono nella facciata di santa Maria del Fiore. Ci è quello..... in mezo la porta del mezo di verso i Legnaiuoli, et se non moriva così giovane, come abbiamo detto di sopra, era da sperare non poco in lui.

442 Ms. *ciertti chuadri*.

443 Ms. *pratico*.

444 Ms. *al*.

445 Ms. *potrà*.

446 Ms. *fattagli*.

ANDREA DEL VAROCHIO

Infra i discepoli di Donato non fu ancora in pocho pregio Andrea del Varrochio fiorentino di mano del quale, come diciemo di sopra, sono quel Christo con san Tomaso che gli mette la mano nel costato, di bronzo, che sono nel tabernacolo di Donato nella facciata d'Orsanmichele di rinpetto alla chiesa di san Michele, et una figura di Davit al chapo della scala del palazzo del ducha. Fecie ancora una figura di nostra Donna la quale è in santa Croce sopra il sepulchro di messer Carlo d'Arezo, et fecie ancora il sepulchro di Lorenzo, di Piero, di Giovanni di Cosimo⁴⁴⁷ della nobilissima famiglia de' Medici, il quale è in san Lorenzo. Dipinse una tavola che è quella in san Salvi dov'è 'l Christo quando si bateza, et a Vinetia fecie uno cavallo di terra suvi la statua di Bartolomeo da Bergamo per gitarlo di bronzo, cosa bellissima, ma vi s'interpose la morte et non possette finirlo. Fecie molti torsi et molti gietti d'ingniudi ed altro, et questo fu perchè era huomo che si dilettaua molto di disegnare.

MICHELOZO fiorentino

Fu Michelozo fiorentino non mancho reputato nella architettura che nella schultura et truovasi di sua mano la figura di bronzo di santo Matteo la quale è a Orsanmichele. Fecie il modello della casa de' Medici et di molti edifiti fuori di Firenze et particolarmente della rocha di Raugia⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷ Non si comprende se il Gelli attribuisce al Verrocchio la scultura dei sepolcri di Lorenzo fratello di Cosimo detto padre della patria, come di Pietro e di Giovanni figli del medesimo Cosimo. In questo caso avrebbe dovuto scrivere: *Fecie ancora i sepulchri di Lorenzo (di Giovanni), di piero e Giovanni di Cosimo, i quali sono in s. Lorenzo.*

⁴⁴⁸ La pagina non è terminata di scrivere, e le vite rimangono interrotte.

Bibliografia

Testi

- Dante ALIGHIERI, *La commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio PETROCCHI, Firenze, Le Lettere, seconda ristampa riveduta, 1994 (ora disponibile su: <https://www.danteonline.it/opere/index.php> [consultato il 10.10.2020], a cura del comitato scientifico della Società Dantesca Italiana).
- ANNIO DA VITERBO, *Antiquitatum variarum volumina XVII* [...], Parisiis, ab J. Parvo et J. Badio, 1515.
- Paola BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento: fra manierismo e Controriforma*, 3 voll., Bari, Laterza, 1960–1962.
- Paola BAROCCHI (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1971–1977.
- Paola BAROCCHI (a cura di), *Pittura e scultura nel Cinquecento / Benedetto Varchi; Vincenzo Borghini*, Livorno, Sillabe, 1998.
- Pietro BEMBO, *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, a cura di C. DIONISOTTI, Torino, UTET, 1966 (ora disponibile su: <http://www.italianalingua.it/uploads/images/Prose%20della%20volgar%20lingua.pdf> [consultato il 10.10.2020]).
- Fabio BENEDETTUCCI (a cura di), *Il libro di Antonio Billi*, Anzio, De Rubeis, 1991.
- Baldassare CASTIGLIONE, *Il libro del Cortigiano*, a cura di W. BARBERIS, Torino, Einaudi, 1998.
- Lodovico DOLCE, *Dialogo della pittura*, Venezia, Gabriel Giolito De' Ferrari, 1557.
- Albrecht DÜRER, *Das Gesamte graphische Werk*, 2 voll., München, Rogner & Bernard, 1971.
- Carl FREY (a cura di), *Il Codice Magliabechiano, cl. XVII. 17, contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da Anonimo*, Berlin, Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1892.
- Carl FREY, *Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1892.
- Carl FREY (a cura di), *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, 2 voll., München, G. Olms, 1923–1930.
- Bartolomeo GAMBA, *Serie dei testi di lingua e di altre opere importanti nella italiana letteratura scritte dal sec. XIV al XIX*, Venezia, Gondoliere, 1839.
- Giovan Battista GELLI, *Lettione di Giovan Batista Gelli, in Lettioni d'Accademici fiorentini sopra Dante*, Firenze, Doni, 1547.
- Giovan Battista GELLI, *Il Gello accademico fiorentino. Sopra que' due sonetti del Petrarca che lodano il ritratto della sua M. Laura*, Firenze, Torrentino, 1549.
- Giovan Battista GELLI, *Lettione prima*, in Id., *Lettura sopra lo Inferno di Dante fatta all'Accademia fiorentina nel consolato di M. Guido d'Agnolo Borghini*, Firenze, appresso Bartolomeo S. Martelli, 1554.
- Giovan Battista GELLI, *Oratione*, in Id., *Lettura seconda sopra lo Inferno fatta all'Accademia fiorentina nel consolato di Agnolo Borghini*, Firenze, Torrentino, 1555.
- Giovan Battista GELLI, *Opere*, a cura di Agenore GELLI, Firenze, Le Monnier, 1855 (nel testo: GELLI/ GELLI, *Opere, op. cit.*).
- Giovan Battista GELLI, *Lettture edite e inedite di Giovan Battista Gelli sopra la Commedia di Dante*, a cura di Carlo Negroni, Firenze, Bocca, 1887.
- Giovan Battista GELLI, *La Circe e I Capricci del Bottaio*, a cura di Severino FERRARI, Firenze, Sansoni, 1897.

- Giovan Battista GELLI, *Opere*, a cura di Ireneo SANESI, Torino, UTET, 1952 (nel testo: GELLI/SANESI, *Opere*, op. cit.).
- Giovan Battista GELLI, *Capricci del bottaio citato da Gelli*, in ID. *Dialoghi*, a cura di Roberto TISSONI, Bari, Laterza, 1967.
- Giovan Battista GELLI, *Opere*, a cura di Amelia CORONA ALESINA, Napoli, Casa Editrice Fulvio Rossi, 1969 (nel testo: GELLI/CORONA ALESINA, *Opere*, op. cit.).
- Giovan Battista GELLI, *Opere*, a cura di Delmo MAESTRI, Torino, UTET, 1976 (nel testo: GELLI/MAESTRI, *Opere*, op. cit.).
- Giovan Battista GELLI, *Lezioni petrarchesche di Giovan Battista Gelli, con una lettera di S. Carlo Borromeo e una di Giosué Carducci*, a cura di C. NEGRONI, Bologna, Romagnoli, 1884.
- Giovan Battista GELLI, *Venti vite d'artisti di Giovanni Battista Gelli*, a cura di G. MANCINI, Firenze, coi tipi di M. Cellini ec., 1896 (nel testo: GELLI, *Venti vite*).
- Giovan Battista GELLI, *Commento edito e inedito sopra la Divina Commedia*, a cura di C. NEGRONI, Firenze, Bocca, s.a., ma 1897.
- Giovan Battista GELLI, *Dell'origine di Firenze*. Introduzione, testo inedito e note a cura di A. D'ALESSANDRO, in «Atti e Memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere La Colombaria», XLIV, n.s. XXX (1979).
- Giovan Battista GELLI, *Il trattato de' colori de gl'occhi di Giovan Battista Gelli. Con l'originale latino di Simone Porzio*, a cura di Elisa ALTISSIMI, Firenze, Accademia della Crusca, 2022.
- Giovanni Andrea GESUALDO, *Il Petrarca colla spositione di Misser Giovanni Andrea Gesualdo*, Venezia, G.A. di NICOLINI E FRATELLI DA SABBIO, 1533.
- Lorenzo GHIRIBERTI, *Commentari*, in Claudio VARESE (a cura di), *Prosatori volgari del Quattrocento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955.
- Pierfrancesco GIAMBULLARI, *Apparato et feste nelle nozze dello Illustrissimo Signor Duca di Firenze, et della Duchessa sua consorte, con le sue Stanze, Madriali, Comedia, et Intermedii, in quelle recitati*, Firenze, Giunta, 1539.
- Pier Francesco GIAMBULLARI, *Commento sopra il I canto dell'Inferno di Pier Francesco Giambullari*, in appendice a Michele BARBI, *Dante nel Cinquecento*, Avezzano, Studio bibliografico A. Polla, 1983 [1890¹].
- Paolo GIOVIO, *Scritti d'arte. Lessico ed ecfrasi*, a cura di S. MAFFEI, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999.
- Antonio GRAZZINI, *Le rime burlesche editte e inedite di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca*, a cura di C. VERZONE, su www.nuovorinascimento.org, immesso in rete l'8 luglio 2015, <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/grazzini/rime.pdf> (consultato il 10.10.2020).
- Alessandro GUARINI, *Il farnetico savio ovvero il Tasso*, in Torquato TASSO, *Opere colle Controversie sulla Gerusalemme*, Pisa, Capurro, 1827.
- Il primo libro de' ragionamenti delle regole del disegno d'Alessandro Allori con M. Angolo Bronzino*, Firenze, 1544, in Paola BAROCCHI (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973.
- Cristoforo LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. PROCACCIOLI, 4 voll., Roma, Salerno Editrice, 2001 (= Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi, 28).
- Carlo LENZONI, *In difesa della lingua fiorentina e di Dante*, Firenze, Torrentino, 1556.
- Niccolò MACHIAVELLI, *Dialogo sulla lingua*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di F. FLORA e C. CORDIÉ, Milano, Mondadori, 1949.
- Niccolò MACHIAVELLI, *Opere*, vol. III, a cura di C. VIVANTI, Torino, Einaudi, 2005.

- Giannozzo MANETTI, *De dignitate et excellentia hominis*, a cura di E. R. LEONARD, Padova, Antenore, 1975.
- Francesco PETRARCA, *Il Canzoniere*, a cura di G. CONTINI, Torino, Einaudi, 1964.
- PLUTARCO, *Vita di Alessandro*, traduzione di D. MAGNINO, Milano, BUR, 2008.
- Jacopo da Pontormo, *Diario. Codice Magliabechiano VIII 1490 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Commentario al facsimile* con edizione critica del testo a cura di R. FEDI, con una nota codicologica di S. ZAMPONI, e una nota sui disegni di E. TESTAFERRA, Roma 1996.
- Simone PORZIO, *Trattato de colori de gl'occhi tradotto in volgare per Giovam Battista Gelli*, Firenze, Torrentino, 1551.
- Simone PORZIO, *Se l'huomo diventa buono o cattivo volontariamente tradotto in volgare per Giovam Battista Gelli*, Firenze, Torrentino, 1551.
- Simone PORZIO, *Disputa sopra quella fanciulla della Magna la quale visse due anni senza mangiare, tradotta in lingua fiorentina per Giovam Battista Gelli*, Firenze, Torrentino, 1551.
- Simone PORZIO *Modo di orare christianamente con la esposizione del Pater noster, tradotta in lingua fiorentina per Giovam Battista Gelli*, Firenze, Torrentino, 1551.
- Salvino SALVINI, *Fasti consolari dell'Accademia fiorentina*, Firenze, Tartini e Franchi, 1717.
- Bernardino TOMITANO, *Ragionamenti della lingua toscana*, Venezia, Giovanni Farri e fratelli, 1545.
- Benedetto VARCHI, *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti*, Firenze, Torrentino, 1549.
- Benedetto VARCHI, *De sonetti di M. Benedetto Varchi*, Parte prima, Firenze, Torrentino, MDLV. [ed. replicata nel medesimo anno, Venezia, Plinio Pietrasanta], 1555.
- Giorgio VASARI, *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori et architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, comm. di P. BAROCCHI, 4 voll., Firenze, Sansoni, 1966–1987 (ora disponibile su: http://passthrough.fw-notify.net/download/847883/http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf [consultato il 10.10.2020])
- Giorgio VASARI, *Il libro delle Ricordanze*, (ora disponibile su: http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_ricordanze.pdf [consultato il 10.10.2020], sezione a cura di P. BAROCCHI; con la collaborazione di M. FILETI MAZZA).
- Giorgio VASARI, Arezzo, Museo di Casa Vasari, *Carte Vasari*, 13, *olim* Archivio Rasponi Spinelli 47, lett. 3, c. 8 (ora disponibile su: https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=159238 [consultato il 10.10.2020]).

Letteratura critica

- Andrea AFRIBO, *Misure del Classicismo. Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001.
- Giancarlo ALFANO, Cludio GIGANTE Gigante, Emilio Russo, *Il Rinascimento. Un'introduzione al Cinquecento letterario*, Roma, Salerno Editrice, 2018.
- Annalisa ANDREONI, *Alla ricerca di una poetica post-bembiana: Il Dante «lucreziano» di Benedetto Varchi*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 7 (2004), pp. 179–231.
- Annalisa ANDREONI, «Sangue perfetto che poi non si beve...»: le lezioni di Benedetto Varchi sul canto XXV del «Purgatorio», in «Rinascimento», s. II, XLIV (2004), pp. 170–173.
- Annalisa ANDREONI, *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa, Ets, 2012.
- Franco ANGIOLINI, s.v. «Martini, Luca», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXI, Roma, Treccani, 2008, pp. 234–238.

- Stefano U. BALDASSARRI, Arielle SAIBER (a cura di), *Images of Quattrocento Florence. Selected Writings in Literature, History and Art*, New Haven-London, Yale University Press, 2000 (= Italian Literature and Thought, 3).
- Stefano U. BALDASSARRI, *Lorenzo Ghiberti e Giovan Battista Gelli tra autobiografia e biografia*, in «Viator», 43 (2012), pp. 299–213.
- Enea BALMAS, «Le prime nove dell'altro mondo» di Guglielmo Postel, in «Studi Urbinati», XXIX (1955), pp. 334–337.
- Michele BARBI, *Della fortuna di Dante nel sec. XVI*, Pisa, Nistri, 1890.
- Alfonso BARTOLI, *I manoscritti italiani della Biblioteca Nazionale di Firenze*, 4 voll., Firenze, Carnasecchi & figli, 1883.
- Salvatore BATTAGLIA, Giancarlo MAZZACURATI, *La letteratura italiana II. Rinascimento e Barocco*, Firenze/Milano, Sansoni, 1974.
- Michael BAXANDALL, *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350–1450*, Oxford, Clarendon Press, 1971.
- Luciano BELLOSI, *Il ritratto fiorentino del Cinquecento*, in Claudia BELTRAMO CEPPI, Nicoletta CONFORTO (a cura di), *Il primato del disegno, Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, Milano, Electa, 1980.
- Sergio BERTELLI, *Egemonia linguistica come egemonia culturale e politica nella Firenze cosimiana*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 38/2 (1976), pp. 249–283.
- Maurizio BETTINI, Cristina FRANCO, *Il mito di Circe. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2010.
- Emilio BIGI, *Forme e significati nella «Divina Commedia»*, Bologna, Cappelli, 1981.
- Albano BIONDI, *Annio da Viterbo e un aspetto dell'orientalismo di Guillaume Postel*, in «Bollettino della Società di Studi Valdesi», XCIII, n. 132 (1972), pp. 49–67.
- Corrado BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani. I: Dalle origini al Tasso*, Torino, Einaudi, 1993.
- Lina BOLZONI, *Tra parole e immagini: per una tipologia cinquecentesca del lettore creativo*, in «Lettere Italiane», XLVIII (1996), pp. 527–558.
- Lina BOLZONI, *Poesia e Ritratto nel Rinascimento*, testi a cura di F. PICH, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- Lina BOLZONI, *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna*, Torino, Einaudi, 2019.
- Ilaria BONOMI, *Giambullari e Varchi grammatici nell'ambiente linguistico fiorentino*, in Gabriella ALFIERI (a cura di), *La Crusca nella tradizione letteraria e linguistica italiana*. Atti del Congresso internazionale per il quarto centenario (Firenze 29 sett. – 2 ott. 1983), Firenze, Accademia della Crusca, 1985, pp. 65–79.
- Francesco BRUNI, *Appunti sui movimenti religiosi e il volgare italiano nel Quattro-Cinquecento*, in «Studi linguistici italiani», n. s., II (1983), pp. 3–30.
- Jacob BURCKHARDT, *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, a cura di Walther REHM. Herrsching, Pawlak, 1981.
- Riccardo BUSCAGLI, *Il Quattrocento e il Cinquecento*, Bologna, il Mulino, 2005.
- Sonia CASELLI, *La commedia e la questione della lingua nella Firenze di Cosimo I*, in «Italianistica», 9/1 (1980), pp. 478–490.
- Chiara CASSIANI, *Metamorfosi e conoscenza. I dialoghi e le commedie di Giovan Battista Gelli*, Prefazione di G. Savarese, Roma, Bulzoni, 2006.
- Chiara CASSIANI, *Gelli «aspro e pensoso». Il tempo del comico e del paradosso*, in Chiara CASSIANI, Maria Cristina FIGORILLI (a cura di), *Festina lente. Il tempo della scrittura nella letteratura del Cinquecento*, introduzione di N. Ordine, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014.

- Marco CHIARINI, Alan Phipps DARR, Cristina GIANNINI (a cura di), *L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze, 1537–1631*, Milano, Skira, 2002.
- Carla CHIAMMO, «*Nominativi fritti e mappamondi*». *Il nonsense nella letteratura italiana*, Atti del Convegno di Cassino, 9–10 ottobre 2007, Roma, Salerno Editrice, 2009, pp. 93–124.
- Carla CHIAMMO, *Bronzino e l'Accademia Fiorentina*, in Jane E. EVERSON, Denis V. REIDY, Lisa SAMPSON (a cura di), *The Italian Academies 1525–1700. Networks of Culture, Innovation and Dissent*, Cambridge, Legenda, 2016 (= Italian Perspectives, 31).
- Vittorio CIAN, *Varietà letterarie del Rinascimento. II. Una polemica dantesca nel secolo XVI: Il Bembo, il Dolce, ed Gelli*, in *Raccolta di studi critici dedicati ad Alessandro d'Ancona*, Firenze, Barbèra, 1901.
- Marco COLLARETA, *La pittura e le sue sorelle. Il Bronzino di fronte al sistema delle arti*, in Carlo FALCIANI, Antonio NATALI (a cura di), *Bronzino pittore e poeta alla corte dei Medici*, Firenze, Mandragora, 2010, pp. 195–201.
- Marco COLLARETA, *Nouvelles études sur le paragone entre les arts*, in «*Perspective*», 1 (2015), pp. 153–160.
- Antonio CORSARO, Harald HENDRIX, Paolo PROCACCIOLI (a cura di), *Autorità, modelli e antimodelli*, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2007.
- Janet Cox-Rearick, *The Drawings of Pontormo*, voll. 2, Cambridge (Mass), Harvard University Press, 1964.
- Janet COX-REARICK, *Bronzino's Chapel of Eleonora in The Palazzo Vecchio*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1993.
- Janet Cox-Rearick, *Laura Battiferri*, in Marco Chiarini, Alan Phipps Darr, Cristina Giannini (a cura di), *L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze, 1537–1631*, Milano, Skira, 2002, pp. 157–158.
- Mario CURTI, *Il dibattito sul primato fra le arti nella prima metà del Cinquecento*, in Arnaldo BRUSCHI (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, Milano, Electa, 2002.
- Alessandro D'ALESSANDRO, *Il mito dell'origine «aramea» di Firenze in un trattatello di Giambattista Gelli*, in «*Archivio Storico Italiano*», 138/3 (1980), pp. 339–389.
- Davide DALMAS, *Dante nella crisi religiosa del Cinquecento. Da Trifon Gabriele a Lodovico Castelvetro*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2005.
- Margaret DALY DAVIS, *Le prime Künstlerviten dell'età moderna: il caso di Giovan Battista Gelli*, in Barbara AGOSTI, Silvia GINZBURG, Alessandro NOVA (a cura di), *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 325–340.
- Olof August DANIELSSON, *Annius von Viterbo über die Gründungsgeschichte Roms*, in *Corolla Archaeologica*, Lund, C.W.K. Gleerup, 1932, pp. 1–16.
- Anne DEBROSSE, *Circé et la biche: des femmes contre Ulysse dans le dialogue sérieo-comique de Giambattista Gelli (1549)*, in «*Seizième siècle*», n. 16, 2020.
- Armand L. DE GAETANO, *Giambattista Gelli and the Florentine Academy. The Rebellion Against Latin*, Firenze, Leo S. Olschki, 1976.
- Eva DEL SOLDATO, *Introduzione* a Simone PORZIO, *An homo bonus vel malus volens fiat*, con il volgarizzamento di Giovan Battista Gelli, a cura di E. DEL SOLDATO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005.
- Carlo DIONISOTTI, *Gli umanisti e il volgare tra Quattro e Cinquecento*, Firenze, Le Monnier, 1968.
- Claude-Gilbert DUBOIS, *Celtest et Gaulois au XVIe siècle*, Paris, J. Vrin, 1972.
- Carlo FALCIANI, Antonio NATALI (a cura di), *Bronzino pittore e poeta alla corte dei Medici*, Firenze, Mandragora, 2010.
- Giovanni FALASCHI, *Progetto corporativo e autonomia dell'arte in Pietro Aretino*, Messina-Firenze, D'Anna, 1977.

- Simone FERRARI, *Voci del Rinascimento. Attraverso gli scritti di artisti e teorici dell'epoca*, Milano, Bruno Mondadori, 2008.
- Giulio FERRONI, *Poesia italiana del Cinquecento*, Milano, Garzanti, [1978] 1999.
- Massimo FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino, Einaudi, 1997.
- Massimo FIRPO, *Il Bronzino e i Medici*, in Carlo FALCIANI, Antonio NATALI (a cura di), *Bronzino pittore e poeta alla corte dei Medici*, Firenze, Mandragora, 2010, pp. 91–99.
- Massimo FIRPO, *Juan de Valdés e la Riforma nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 2016.
- Massimo FIRPO, Fabrizio BIFERALI, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 2016.
- Marc FÖCKING, Bernhard HUSS, *Vorwort*, in Marc FÖCKING, Bernhard HUSS (a cura di), *Varietas und Ordo. Zur Dialektik von Vielfalt und Einheit in Renaissance und Barock*, Stuttgart, Steiner, 2003, pp. IX–XV.
- Marc FÖCKING, Claudia SCHINDLER, *Einführung*, in Marc FÖCKING, Claudia SCHINDLER (a cura di), *Klassik und Klassizismen in römischer Kaiserzeit und italienischer Renaissance*, Stuttgart, Steiner, 2020, pp. 7–19.
- Marc FÖCKING, Susanne FRIEDE, Florian MEHLTRETER, Angela OSTER (a cura di), *A Companion to Anticlassicisms in the Cinquecento*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2023.
- Kurt W. FORSTER, *Pontormo, Michelangelo and the Valdesian Movement*, in Herbert von EINEM (a cura di), *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, International Congress of the History of Art*, Berlin, Florens Deuchler, 1967, vol. II, pp. 181–184.
- Gigliola FRAGNITO, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471–1605)*, Bologna, il Mulino, 1997.
- Gigliola FRAGNITO, *Proibito capire. La Chiesa e il volgare nella prima età moderna*, Bologna, il Mulino, 2005.
- Gigliola FRAGNITO, *Cinquecento italiano. Religione, cultura e potere dal Rinascimento alla Controriforma*, Bologna, il Mulino, 2011.
- Gigliola FRAGNITO, *Rinascimento perduto. La letteratura italiana sotto gli occhi dei censori (secoli XV–XVII)*, Bologna, il Mulino, 2019.
- Susanne FRIEDE, *Zur Relation von Klassizismus und Gattungssystem*, in «Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen», 32 (2012–2013), pp. 1–22.
- Susanne FRIEDE, *Die «andere» Renaissance. Michelangelos Rime und der Antiklassizismus*, in «Romanistisches Jahrbuch», 67/1 (2016), pp. 103–125.
- Eugenio GARIN (a cura di), *La disputa delle arti nel Quattrocento*, Firenze, Vallecchi, 1947.
- Robert GASTON, *Iconography and Portraiture in Bronzino's «Christ in Limbo»*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 27/1, 1983, pp. 41–72.
- Gianluca GENOVESE, *L'autobiografia*, in «Nuova informazione bibliografica», V (2008), pp. 315–330.
- Gianluca GENOVESE, *Pietro Aretino e il sistema delle arti*, in Gianluca GENOVESE, Andrea TORRE (a cura di), *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, Roma, Carocci, 2019, pp. 211–234.
- Antonio GEREMICCA, *Agnolo Bronzino. «La dotta penna al pennel dotto pari»*, Roma, UniversItalia, 2013.
- Antonio GEREMICCA, *«Damone» per «Crisero» e gli altri. Benedetto Varchi e gli artisti (prima e dopo l'Accademia Fiorentina)*, in C. CHIAMMO, A. GEREMICCA, P. TOSINI (a cura di), *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, Roma, De Luca Ed., 2017, pp. 11–26.
- Daniele GHIRLANDA, *Le lezioni di Giovan Battista Gelli all'Accademia fiorentina (1541–1551)*, in Floriana CALITTI (a cura di), *Scrittori in cattedra. La forma della «lezione» dalle Origini al Novecento*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 63–77.

- Simon GILSON, *Reading Dante in Renaissance Italy. Florence, Venice and the «Divin Poet»*, New York, Cambridge University Press, 2018.
- Enzo Noè GIRARDI, *L'Apologetico del Savonarola e il problema di una poesia cristiana*, in «Rivista di filosofia neoscolastica», 5 (1952), pp. 412–431.
- Enzo Noè GIRARDI, *Dante nell'umanesimo di G. B. Gelli. Le letture sopra la Commedia*, in «Aevum», XXVII (1953), pp. 132–174.
- Raffaele GIRARDI, *La società del dialogo. Retorica e ideologia nella letteratura conviviale del Cinquecento*, Bari, Adriatica Editrice, 1989.
- Carlo Alberto GIOTTO, *Giovan Battista Gelli*, in Paolo PROCACCIOLI, Matteo MOTOLESE, Emilio RUSSO (a cura di), *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, Tomo II, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 189–200.
- Carlo Alberto GIOTTO, *Una riscrittura accademica (Gelli-Doni)*, in «Studi rinascimentali», III (2005), pp. 45–63.
- Louis GODART (a cura di), *Giuseppe negli arazzi di Pontormo e Bronzino. Viaggio tra i tesori del Quirinale*, Roma, Segretariato Generale della Presidenza della Repubblica, 2010.
- Arturo GRAF, *Attraverso il Cinquecento*, Torino, Loescher, 1888.
- Anthony GRAFTON, *Forgers and critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship*, London, Juliet Gardiner Books, Collins & Brown, 1990.
- Maggie GÜNSBERG, *The Epic Rhetoric of Tasso: Theory and Practice*, London, Taylor & Francis Ltd, 1998.
- Jean H. HAGSTRUM, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, University of Chicago Press, 1958.
- Detlef HEIKAMP, *Rapporti fra accademici ed artisti nella Firenze del '500*, «Il Vasari», 15, 1957, pp. 139–163.
- Klaus W. HEMPFER, *Renaissance, Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur – Philosophie – Bildende Kunst*, Stuttgart, Steiner, 1993.
- Christiane J. HESSLER, *Zum Paragone: Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, Berlin, Akademie Verlag, 2014.
- Caroline HILLARD, *Mythic origins, mythic archaeology: Etruscan antiquities in sixteenth-century narratives of the foundation of Florence*, in «Renaissance quarterly», 2016, 69, number 2, pp. [489]–528.
- Andreas HÖFELE, Jan Dirk MÜLLER, Wulf ÖSTERREICHER (a cura di), *Die Frühe Neuzeit. Revisionen einer Epoche*, Berlin-New York, De Gruyter, 2013 (= Pluralisierung & Autorität, 40).
- Bernhard HUSS, Florian NEUMANN, Gerhard REGN (a cura di), *Lezioni sul Petrarca. Die Rerum vulgarium fragmenta in Akademievorträgen des 16. Jahrhunderts*, Münster, Lit Verlag, 2004.
- Bernhard HUSS, Florian MEHLTRETTER, Gerhard REGN, *Lyriktheorie(n) der italienischen Renaissance*, Berlin-New York, De Gruyter, 2012. (= Pluralisierung & Autorität, 30).
- Bernhard HUSS, *Aristotelismus und Petrarkismus in der Accademia Fiorentina des Cinquecento: Das Beispiel von G.B. Gellis Interpretation zu Petrarca, Canzoniere No. 78*, in «Philosophical Readings», 7/3 (2015), pp. 28–42.
- Wolfgang KALLAB, *Vasaristudien*, = «Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit», 15, Wien-Leipzig, 1908.
- Robert KLEIN, «Giudizio» e «gusto» nella teoria dell'arte del Cinquecento, in Id., *La forma e l'intelligibile*, trad. di E. Federici, Torino, Einaudi, 1975.
- Barbara KUHN, *Mythos und Metapher: Metamorphosen des Kirke-Mythos in der Literatur der italienischen Renaissance*, Fink, München, 2003.
- Barbara KUHN, «Tu sei anche tu io: Mit der Seele im Gespräch oder: Giovan Battista Gellis «Capricci del bottaio» zwischen Contrasto dell'anima e del corpo und Dialogo della Natura e di un'Anima, in

- Matthias HAUSMANN, Marita LIEBERMANN (a cura di), *Insenzierte Gespräche: zum Dialog als Gattung und Argumentationsmodus in der Romania vom Mittelalter bis zur Aufklärung*, Berlin, Weidler, 2014 (= Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 173), pp. 37–64.
- Christopher R. LIGOTA, *Annius of Viterbo and Historical Method*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 50 (1987), pp. 44–56.
- Salvatore LO RE, *Politica e cultura nella Firenze cosimiana. Studi su Benedetto Varchi*, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2008.
- Novella MACOLA, *Sguardi e scritture. Figure con libro nella ritrattistica italiana della prima metà del Cinquecento*, Venezia, Istituto veneto di scienze lettere ed arti, 2007 (= «Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», vol. 119).
- Novella MACOLA, *Dotte conversazioni davanti ai Sei poeti toscani di Vasari*, in «I Castelli di Yale», XII, 12 (2012), pp. 57–69.
- Delmo MAESTRI, *Le «Letture» di Giovan Battista Gelli: sopra la Commedia di Dante nella cultura fiorentina dei tempi di Cosimo I de' Medici*, in «Lettere Italiane», 26/1 (1974), pp. 3–24.
- Giuseppe MAFFEI, *Storia della letteratura italiana dall'origine della lingua sino ai nostri giorni*, Firenze, Giacomo Moro, 1858.
- Claudio MARAZZINI, *Da Dante alla lingua selvaggia: Sette secoli di dibattito sull'italiano*, Roma, Carocci, 1999.
- Antonio MARSAND, *I manoscritti italiani della Regia Biblioteca parigina*, Paris, Stamperia Reale, 1835.
- Giorgio MASI, *Politica, arte e religione nella poesia dell'Etrusco (Alfonso de' Pazzi)*, in Antonio Corsaro, Harald Hendrix, Paolo Procaccioli (a cura di), *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma. Atti del seminario internazionale di studi Urbino-Sassocorvaro, 9–11 novembre 2006*, Manziana, Vecchiarelli, 2007, pp. 301–358.
- Enrico MATTIODA, *Giorgio Vasari tra Roma e Firenze*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXIV (2007), pp. 481–522.
- Enrico MATTIODA, *La biografia e l'autobiografia: Giorgio Vasari e Benvenuto Cellini*, in Gianluca GENOVESE, Andrea TORRE (a cura di), *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, Roma, Carocci, 2019, pp. 191–210.
- Giancarlo MAZZACURATI, *La questione della lingua dal Bembo all'Accademia Fiorentina*, Napoli, Liguori, 1965.
- Giancarlo MAZZACURATI, *Dante nell'Accademia Fiorentina (1540–1560) tra esegesi umanistica e razionalismo critico*, in «Filologia e Letteratura», XIII (1967), pp. 258–308.
- Giancarlo MAZZACURATI, *Misure del Classicismo rinascimentale*, Napoli, Liguori, 1967.
- Giancarlo MAZZACURATI, *Giovann Battista Gelli: un itinerario della mente a Dante [1969]*, in Id., *L'albero dell'Eden. Dante tra mito e storia*, a cura di S. Jossa, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 92–133.
- Giancarlo MAZZACURATI, *Il Rinascimento dei moderni*, a cura di A. QUONDAM, Bologna, il Mulino, 2016.
- Florian MEHLTRETER, *Kanonisierung und Medialität. Petrarca's Rime in der Frühzeit des Buchdrucks (1470–1687)*, Münster, LIT, 2009 (= Pluralisierung & Autorität, 17).
- Florian MEHLTRETER, *Questione della lingua, questione dello stile. Zur Diachronie von Pluralisierung und Autorität in der frühneuzeitlichen Sprach- und Dichtungsreflektion*, in Jan-Dirk MÜLLER, Wulf ÖSTERREICHER, Friedrich VOLLHARDT (a cura di), *Pluralisierungen. Konzepte zur Erfassung der Frühen Neuzeit*, Berlin/New York, De Gruyter, 2010 (= Pluralisierung & Autorität, 21), pp. 31–51.
- Florian MEHLTRETER, *Asprezza and the Sublime: Giovanni Della Casa, Torquato Tasso*, in Marc FÖCKING, Susanne FRIEDE, Florian MEHLTRETER, Angela OSTER (a cura di), *A Companion to Anticlassicisms in the Cinquecento*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2023, pp. 216–220.

- Florian MEHLTRETTER, *Michelangelo and Dante*, in Marc FÖCKING, Susanne FRIEDE, Florian MEHLTRETTER, Angela OSTER (a cura di), *A Companion to Anticlassicisms in the Cinquecento*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2023, pp. 220–223.
- Lucia MEONI, *Le storie di Giuseppe. Il capolavoro dell'arazzeria fiorentina*, in Louis GODART (a cura di), *Giuseppe negli arazzi di Pontormo e Bronzino. Viaggio tra i tesori del Quirinale*, Roma, Segretariato Generale della Presidenza della Repubblica, 2010, pp. 251–265.
- Domenico MORENI, *Bibliografia storico-ragionata della Toscana: o sia Catalogo degli scrittori che hanno illustrata la storia della città, luoghi, e persone della medesima*, Firenze, Ciardetti, 1805.
- Domenico MORENI, *Sonetti di Angiolo Allori detto il Bronzino et altre rime inedite di più insigni poeti*, Firenze, Stamperia Magheri, 1823.
- Liala MORINI, *Bronzino. Discesa di Cristo al Limbo*, in Carlo FALCIANI, Antonio NATALI (a cura di), *Bronzino pittore e poeta alla corte dei Medici*, Firenze, Mandragora, 2010, p. 304 e segg.
- Matteo MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250–1650)*, Bologna, il Mulino, 2012.
- Uberto MOTTA, *Parole e immagini nel mondo di Michelangelo*, in Gianluca GENOVESE, Andrea TORRE (a cura di), *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, Roma, Carocci, 2019, pp. 235–260.
- Ann E. MOYER, *The intellectual world of sixteenth-century Florence: humanists and culture in the age of Cosimo I*, Cambridge University Press, 2020.
- Peter MURRAY, *Ghiberti e il suo secondo Commentario*, in *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 18–21 ottobre 1978, Firenze, Leo S. Olschki, 1980, pp. 283–292.
- Antonio NATALI, *I duchi e l'eucarestia. La cappella d'Eleonora di Toledo*, in Carlo Falciani, Antonio Natali (a cura di), *Bronzino pittore e poeta alla corte dei Medici*, Firenze, Mandragora, 2010, pp. 101–113.
- Jonathan NELSON, *Creative patronage: Luca Martini and the Renaissance Portrait*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 29 (1995), pp. 282–305.
- Giovanni NENCIONI, *Il volgare nell'awio del principato mediceo*, in Id., *Di scritto e di parlato: Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, pp. 208–227.
- Alessandro NOVA, «Paragone»-Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis, in Anna SCHREURS-MORÉT, Alessandro NOVA (a cura di), *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Köln-Weimar, Böhlau, 2003, pp. 183–203.
- Simona OBERTO, *Poetik und Programmatik der akademischen Lyrik des Cinquecento*, Heidelberg, Winter, 2015.
- Robin O'BRYAN, *Portrait of a Renaissance Dwarf: Bronzino, Morgante, and the Accademia Fiorentina*, in «The Art Bulletin», Vol. 100, No. 3 (September 2018), pp. 80–105, da leggere anche su <https://www.jstor.org/stable/44972963> (sito consultato in data 10.10.2020).
- Angela OSTER, *Paraclassicism*, in Marc FÖCKING, Susanne FRIEDE, Florian MEHLTRETTER, Angela OSTER (a cura di), *A Companion to Anticlassicisms in the Cinquecento*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2023, pp. 233–278.
- Deborah PARKER, *Vasari's Ritratto di sei poeti toscani: A visible Literary History*, in «Modern Languages Notes», 127 (2012), pp. 204–215.
- N. Randolph PARKS, *The placement of Michelangelo's David: a review of the documents*, in «The art bulletin», 57 (1975), pp. 560–570.
- Francesco PERI, *Prefazione*, in Michael BAXANDALL, *Parole per le immagini. L'arte rinascimentale e la critica*. Edizione italiana a cura di F. PERI, Torino, Bollati Boringhieri, 2009 (edizione originale:

- Words for pictures. Seven Papers on Renaissance Art and Criticism*, New Haven-London, Yale University Press, 2003), pp. 10 e segg.
- Vittoria PERRONE COMPAGNI, *Cose di filosofia si possono dire in volgare. Il programma culturale di Giambattista Gelli*, in Arturo CALZONA, Francesco Paolo FIORE, Alberto TENENTI, Cesare VASOLI (a cura di), *Il volgare come lingua di cultura dal Trecento al Cinquecento*, Atti del Convegno internazionale, Mantova, 18–20 ottobre 2001, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 301–337.
- Giuseppe PETRONIO, *Geschichte der italienischen Literatur. 1: Von den Anfängen bis zur Renaissance*, Tübingen, Francke, 1992.
- Federica PICH, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2010.
- Federica PICH, *Dante and Petrarch in Giovan Battista Gelli's lectures at the Florentine Academy*, in Lorenzo PERICOLO, Jessica N. RICHARDSON (a cura di), *Remembering the Middle Ages in Early Modern Italy*, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 169–191.
- Elizabeth PILLIOD, *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*, New Haven, Yale University Press, 2001.
- Angela PISCINI, s.v. «Gelli, Giovan Battista», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 53, 2000, pp. 12–18.
- Michel PLAISANCE, *Une première affirmation de la politique culturelle de Côme I^{er}: la transformation de l'Académie des «Humidi» en Académie Florentine (1540–1542)*, in Id., *L'Accademia e il suo principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Manziana, Vecchiarelli, 2004 (precedentemente pubblicato in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, études réunies par A. Rochon, I, Paris, CRRI, 1973), pp. 88 e segg.
- Michel PLAISANCE, «Côme I^{er} ou le prince idéal dans les dédicaces et les traités des années 1548–1552», dans J. DUFOURNET, A. FIORATO, A. REDONDO (a cura di), *Le pouvoir monarchique et ses supports idéologiques: XVIe–XVIIe siècles*, actes coll. (Paris, 1987), Paris, 1990, pp. 53–63.
- Michel PLAISANCE, *Les leçons publiques et privées de l'Académie florentine (1541–1552)*, in Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, Michel PLAISANCE (a cura di), *Les commentaries et la naissance de la critique littéraire. France/Italie (XIVe–XVe siècles)*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, pp. 53–79, 113–121.
- Giovanni POZZI, *L'italiano in chiesa*, in Ottavio BESOMI, Carlo CARUSO (a cura di), *Cultura d'élite e cultura popolare nell'arco alpino fra Cinque e Seicento*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1995, pp. 303–343.
- Adriano PROSPERI, *Tra evangelismo e Controriforma. G.M. Giberti (1495–1543)*, Roma, Storia e Letteratura, 1969.
- François QUIVIGER, *Arts visuels et exégèse littéraire à Florence de 1540 à 1560*, in Gisèle Mathieu-Catellani, Michel Plaisance (a cura di), *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire: France/Italie (14e–16e siècles)*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, pp. 165–173.
- François QUIVIGER, *The presence of artists in literary academies*, in David Sanderson CHAMBERS (a cura di), *Italian academies of the sixteenth century*, London, Warburg Institute, 1995, pp. 105–112.
- Amedeo QUONDAM, «*Ut picutra poesis*». *Classicismo e imitazione*, in Giuliano BRIGANTI (a cura di), *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, vol. II, Milano, Electa, 1988, pp. 553–558.
- Amedeo QUONDAM, *Forma del vivere: l'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, il Mulino, 2010.
- Amedeo QUONDAM, *Rinascimento e classicismi*, Bologna, il Mulino, 2013.
- Gerhard REGN, *Mimesis und autoreferentieller Diskurs. Zur Interferenz von Poetik und Rhetorik in der Lyriktheorie der italienischen Spätrenaissance*, in Wolf-Dieter Stempel, Karlheinz Stierle (a cura di), *Die Pluralität der Welten. Aspekte re Renaissance in der Romania*, München, Fink, 1987a, pp. 387–414.

- Gerhard REGN, *Questo leggiadrisimo Poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik Kommentar*, Muenster, LIT, 2004.
- Sascha RESCH, *Dante within the Plural Field of Terzina Writing; Machiavelli*, in Marc FÖCKING, Susanne FRIEDE, Florian MEHLTRETTER, Angela OSTER (a cura di), *A Companion to Anticlassicisms in the Cinquecento*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2023, pp. 180–187.
- Massimiliano ROSSI, «*Ut pictura nihilum*»? *Le arti sorelle alla prova del moderno*, in «Letteratura & Arte», 9 (2011), pp. 147–152.
- Massimiliano ROSSI, *La fortuna figurativa del poema epico-cavalleresco*, in Gianluca GENOVESE, Andrea TORRE (a cura di), *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, Roma, Carocci, 2019, pp. 261–282.
- Vittorio ROSSI, *Dante nel Trecento e nel Quattrocento*, in Id., *Saggi e discorsi su Dante*, Firenze, Sansoni, 1930, pp. 293–332.
- Pasquale SABBATINO, *L'idioma volgare. Il dibattito sulla lingua letteraria nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1995.
- Armando SAPORI, *Il mercante italiano del Rinascimento*, in Ettore ROTA (a cura di), *Problemi storici e orientamenti storiografici*, Como, Cavalleri, 1942, pp. 345–376.
- Martin SCHMEISSER, «*Wie ein sterblicher Gott...*» *Giannozzo Manettis Konzeption der Würde des Menschen und ihre Rezeption im Zeitalter der Renaissance*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2006 (= Humanistische Bibliothek, 58).
- Cesare SEGRE, *Per una definizione del commento ai testi*, in Ottavio BESOMI, Carlo CARUSO (a cura di), *Il commento ai testi*, Atti del Seminario di Ascona, 2–9 ottobre 1989, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1992, pp. 3–14.
- Paolo SIMONCELLI, *Evangelismo italiano nel Cinquecento. Questione religiosa e nicodemismo politico*, Roma, Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea, 1979.
- Antonio SORELLA, *Benedetto Varchi e l'edizione torrentiniana delle Prose*, in Silvia MORGANA, Mario PIOTTI, Massimo PRADA (a cura di), «*Prose della volgar lingua*» di *Pietro Bembo*, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 493–508.
- Vincenza SORVILLO, «Giovanni Battista Gelli», in *Censimento dei commenti danteschi. 2. I commenti di tradizione a stampa (dal 1477 al 2000)*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 38–48.
- Maddalena SPAGNOLO, *Vasari e le «difficoltà dell'arte»*, in Maddalena SPAGNOLO, Paolo TORRITI (a cura di), *Percorsi Vasariani: tra le arti e le lettere*, Arezzo-Montepulciano, Provincia di Arezzo-Le Balze, 2004, pp. 89–108.
- Maddalena SPAGNOLO, *Ragionare e cicalare d'arte a Firenze nel Cinquecento: tracce di un dibattito fra artisti e letterati*, in Harald HENDRIX, Paolo PROCACCIOLI (a cura di), *Officine del Nuovo, Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, Atti del Simposio internazionale, Utrecht 8–10 novembre 2007, Roma, Vecchiarelli, 2008, pp. 105–128.
- Donatella SPARTI, *Novità su Giulio Mancini: medicina, arte e presunta «connoisseurship»*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 52 (2008), pp. 53–72.
- Mirko TAVONI, *Storia della lingua italiana. Il Quattrocento*, Bologna, il Mulino, 1992.
- Eugène Napoleon TIGERSTEDT, *Joannes Annius and Graecia mendax*, in Charles HENDERSON, Jr. (a cura di), *Classical Mediaeval and Renaissance Studies in honor of B. L. Ullman, II*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1964, pp. 293–310.
- Silvia VANTAGGIATO, *Ragioni figurative in difesa di Dante. Le lezioni sull'Inferno di Giovan Battista Gelli*, in «Storia della critica d'arte, annuario della S.I.S.C.A.», Milano, Scalpedi editore, 2019, pp. 125–145.
- Aldo VALLONE, *L'interpretazione di Dante nel Cinquecento. Studi e ricerche*, Firenze, Leo S. Olschki, 1969.

- Cesare VASOLI, *Profezia e astrologia in un testo di Annio da Viterbo*, in *Studi sul Medioevo cristiano offerti a Raffaello Morghen*, II, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 1974, pp. 1027–1060.
- Cesare VASOLI, *I miti e gli astri*, Napoli, Guida Editori, 1977.
- Cesare VASOLI, *Le Accademie fra Cinquecento e Seicento e il loro ruolo nella storia della tradizione enciclopedica*, in Laetitia BOEHM, Ezio RAIMONDI (a cura di), *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, Bologna, il Mulino, 1981, pp. 81–115.
- Maurizio VITALE, *Le «Prose» di P. Bembo e le prime grammatiche italiane del sec. XVI*, Milano, La Goliardica, 1954.
- Francesco VITALI, *Giambullari, Gelli e la Discesa di Cristo al Limbo di Bronzino: un'ipotesi interpretativa*, in «Archivio Storico Italiano», 171 (2013), pp. 725–750.
- Rudolf VON ALBERTINI, *Firenze dalla repubblica al principato*, traduzione di C. Cristofolini, Torino, Einaudi 1970.
- Julius VON SCHLOSSER, *Sull'antica storiografia italiana dell'arte*, introduzione di S. BETTINI, trad. di M. ORTIZ, Vicenza, Neri Pozza, 1969.
- Julius VON SCHLOSSER, *La letteratura artistica; manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, traduzione di F. Rossi, ed. aggiornata da O. KURZ, Firenze, La Nuova Italia, 1990.
- Walter STEPHENS, Jr., *The Etruscans and the Ancient Theology in Annio of Viterbo*, in Paolo BREZZI, Maristella DE PANIZZA LORCH (a cura di), *Umanesimo a Roma nel Quattrocento*, New York-Roma, Istituto di Studi Romani, 1984, pp. 309–322.
- Walter STEPHENS, Jr., *De historia gigantum: Theological Anthropology before Rabelais*, in «Traditio», 40 (1984), pp. 43–89.
- Michael WEICHENHAN, s.v. «Aristotelismus», in *Der Neue Pauly, Suppl. 9: Renaissance-Humanismus*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2014, pp. 61–72.
- Roberto WEISS, *Traccia per una biografia di Annio da Viterbo*, in «Italia medioevale e umanistica», V (1962), pp. 425–441.
- Roberto WEISS, *An Unknown Epigraphic Tract by Annio of Viterbo*, in *Italian Studies Presented to E. R. Vincent*, Firenze, Leo S. Olschki, 1962, pp. 101–120.
- Bouk WIERDA, *The True Identity of the Anonimo Magliabechiano*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 53 (2008), pp. 157–168.

Indice dei nomi

- Acciaiuoli, R. 13
Afribo, A. 121
Agostino 25
Alamanni, L. 11
Alberti, L.B. 9, 47, 52, 76, 156
Alfano, G. 6
Allori, A. 27, 31, 37, 39, 40
Altissimi, E. 95
Ammanati, B. 37
Andreoni, A. 15, 88
Angiolini, F. 41
Anguillara, G.A. 88
Antonio Fiorentino 67, 156
Apuleio 20
Aretino, P. 49, 50, 53, 85
Aristotele 11, 17, 84, 91, 93, 96, 99, 101 f.,
126 f., 130, 132, 135
Averroè 126, 135
- Bacci, N. 78
Bachiacca, A. 38
Baldassarri, S. U. 64, 65, 67
Baldinucci, F. 158
Balmas, E. 56
Bandinelli, B. 37
Barbi, M. 5, 7, 8, 104, 117
Barocchi, P. 27, 29, 31, 32, 48 f., 51, 52, 65, 86
Baroncelli, T. 14, 155
Bartoli, A. 88
Bartoli, C. 11–13, 42, 51, 89, 106, 116, 117
Battaglia, S. 5
Baxandall, M. 3, 9, 47
Beccadelli, L. 25
Beccafumi, D. 40
Bellosi, L. 45, 36
Bembo, P. 2, 29 f., 35 f., 53, 82 f., 88, 90 f.,
94 f., 109–111, 113, 115, 120–122, 130 f.,
135–137, 140 f.
Bernardini, G. 119
Beroso 59
Bessarione 137
Bettini, M. 18
Betussi, G. 88
- Bigi, E. 138
Billi, A. 7, 52, 63 f., 67, 70
Biondi, A. 60
Biondo, M. 52
Boccaccio, G. 25, 29, 31–35, 76–78, 89, 90,
107, 109, 111 f., 115, 121, 128 f., 146, 157
Boccadiferro 114
Bologna, C. 140
Bolzoni, L. 5, 101, 140 f.
Bonomi, I. 115
Bonsi, L. 106
Borghini, R. 38, 44 f., 51, 53, 57, 72, 132, 136
Botti, A. 78
Botti, S. 32
Brocardo, A. 91, 140
Bronzino, A. 27, 29, 31, 35–45, 48, 109, 141
Brunelleschi, F. 3, 8 f., 30, 46, 67, 81, 127, 146,
159–165
Bruni, F. 17
Bruni, L. 133
Buonamico, M. 67, 81, 157
Buondelmonti, Z. 11
Burckhardt, J. 5
Buscagli, R. 6
- Camillo, G. 140
Cangrande 132
Caponetto, S. 56
Capri, M. 26
Cassiani, C. 4, 10, 12, 20, 125
Castelvetto, G. 106, 114, 140
Castiglione, B. 48, 52 f.
Catone 59
Cattani da Diacetto, F. 11
Catullo 103
Cavalcanti, G. 1, 29, 31–35, 122
Cellini, B. 1, 48, 50, 52, 70
Cennini, C. 46, 51
Cesariano, C. 47
Chiummo, C. 27, 40
Cian, V. 113
Cicerone 17, 18

- Cimabue 1, 3, 6, 30, 51f., 61, 65–67, 71, 81, 135, 149–153
 Cioni, A. 154
 Collareta, M. 36, 50
 Colonna, V. 40
 Corona Alesina, A. 4, 11f., 16, 20f., 24, 95, 122, 123
 Corsaro, A. 41, 85
 Corzo 55
 Costantino 65, 80, 148
 Cox-Rearick, J. 36f., 42
 Curti, M. 50

 da Buggiano, N. 67, 81, 165
 da Buti, F. 129
 da Colle, S. 159
 da Imola, B. 128f.
 da Pistoia, C. 29, 32, 121
 da Somaia, C. 38
 da Toledo, E. 37, 42, 60, 113
 da Vinci, L. 52, 127
 da Viterbo, A. 55, 59f.
 D'Alessandro, A. 54, 56–58, 60f., 64
 dalla Quercia, I. 159
 Dalmas, D. 106f., 116f., 125, 136, 138
 Daly Davis, M. 16
 D'Ambra, F. 81
 Danielsson, O.A. 60
 Dante 1–3, 5–10, 13f., 17–20, 23f., 27, 29–36, 38, 44, 48, 57f., 65, 69–71, 76–78, 81–85, 88–91, 94–99, 102–140, 147, 151–153, 155, 161
 d'Arezzo, G. 29, 32, 121
 d'Arezzo, L.P. 159
 Dati, L. 160
 de' Barbari, J. 48
 De Gaetano, A.L. 4, 10, 16, 60f., 65, 125
 de' Medici, C. (Cosimo I) 4, 5, 10, 12, 14f., 21, 24, 29, 42, 44, 54f., 57, 59–61, 76, 79, 83, 87, 89, 95, 104, 106, 113f., 116, 134, 138, 142
 de' Medici, C. (Cosimo il Vecchio) 77, 165, 169
 de' Medici, G. 67, 169
 de' Medici, Lo. 77, 169 76
 de' Medici, Lu. 76
 de' Medici, P. 169
 de' Nerli, F. 11
 de' Pazzi, Ale. 11
 de' Pazzi, Alf. 85
 Debrosse, A. 18
 del Pollaiuolo, A. 52
 Del Soldato, E. 95
 del Verrocchio, A. 67, 81, 166, 169
 Della Casa, G. 3, 53
 della Lana, I. 129
 della Luna, F. 164
 della Mirandola, P. 18, 76–78, 112
 Della Palla, G.B. 11
 d'Este, A. 15, 76
 di Banco, N. 67, 81, 168
 di Barduccio Chericini, G. 166
 di Bicci, L. 71
 di Mariano, G. 67, 157f.
 Di Sandro, F. 62, 67, 80, 146f.
 di Sassonia, F. 48
 di Vali D'Ombone, F. 159
 Dionisotti, C. 5, 11, 29
 Dolce, L. 52, 72, 85, 88, 110, 113
 Donatello 9, 30, 67, 81, 146, 161, 165–169
 Doni, A.F. 4, 12, 52f., 91, 111, 118
 Doni, G.B. 38
 Dubois, C.G. 60
 Dürer, A. 40, 46

 Erasmo 15, 18, 20
 Euripide 15, 18

 Benedettucci, F. 63
 Fabio pittore 59
 Fabrini, F. 85
 Falaschi, G. 50
 Falciani, C. 36–38, 41
 Fedi, R. 55f.
 Ferrari, Se. 4, 137
 Ferrari, Si. 46f.
 Ferroni, G. 6
 Fiamma, G. 78f.
 Ficino, M. 17f., 32
 Figliucci, F. 88
 Firpo, M. 5, 15, 17, 27, 37, 40, 54, 56, 83, 89f., 116f., 137–139
 Flaminio, M. 140
 Föcking, M. 2f., 6, 19, 104, 120, 134f.
 Folengo, T. 91
 Forster, K.W. 56

- Fragnito, G. 17
 Francini, A. 11
 Franco, C. 18
 Frey, C. 51f., 63, 78f.
 Friede, S. 2f., 19, 104, 120., 134f.
- G. Benivieni, G. 117
 Gaddi 54, 70, 74, 81, 155
 Gaddi, A. 67, 75, 81, 155f.
 Gaddi, Ga. 67, 74, 81, 155
 Gaddi, Gi. 74
 Gaddi, L. 74
 Gaddi, N. 74
 Gaddi, T. 30, 67, 74, 81, 155
 Gaddi, S. 74
 Gamba, B. 15
 Gargani, G. 146
 Garin, E. 47
 Gaston, R. 36, 38
 Gelli, A. 4, 136
 Genovese, G. 48, 50, 53, 69f.
 Geremicca, A. 27, 41
 Gesualdo, A. 7, 82, 95
 Ghiberti, L. 3, 46f., 51f., 63–68, 76, 81, 146,
 159–162, 165
 Ghirlandaio, D. 32, 156
 Giambullari, P. 11f., 30, 33f., 36f., 39, 42, 44f.,
 54–56, 60, 79, 89, 91, 104, 106, 109, 115,
 117f., 124, 128, 135f.
 Gioberti, V. 137
 Giotto 67, 75, 81, 154
 Giotto 1, 3, 30, 46f., 63, 65–67, 71, 74, 81,
 135f., 146, 149–155
 Giovio, P. 15, 32, 70, 76
 Girardi, E.N. 117, 139
 Girardi, R. 5
 Giroto, C.A. 4, 10, 15, 25, 91
 Giulio Cesare 125
 Godart, L. 37, 39
 Graf, A. 5
 Grafton, A. 60
 Grazzini, A.F. 12, 26, 36, 88f., 106
 Guardi, F. 156
 Guazzo, S. 53
 Guerini, A. 119
 Guicciardini, L. 13, 60
 Guido da Pisa 129
- Guinizzelli, G. 122
 Günsberg, M. 120
- Hagstrum, J.H. 98
 Heikamp, D. 27
 Hempfer, K.W. 5
 Hendrix, H. 5, 41, 85
 Hessler, C.J. 47
 Hillard, C. 54
 Höfele, A. 6
 Huss, B. 6, 84, 93f.
- Kallab, W. 5, 63f., 67, 87
 Klein, R. 50
 Kuhn, B. 16, 18
- Landino, C. 9, 32, 71, 107, 124, 128–130
 Lascari, C. 127
 Lenzone, C. 42, 55, 109–111, 130f.
 Libio, E. 59
 Ligota, C.R. 60
 Lippi, F. 3
 Lippo 67, 81, 158
 Lo Re, S. 41
 Lomazzo, G.P. 53
 Lucido, G. 59
 Lutero, M. 17
- Machiavelli, N. 11, 19f., 25, 60, 69, 132
 Macola, N. 29, 31f.
 Maestri, D. 4, 104, 106, 140
 Maffei, G. 5
 Maffei, S. 70
 Magliabechiano 7, 51–53, 55, 63f., 67, 70
 Malatesta, S. 159
 Mancini, G. 16, 61, 74, 143–145
 Manetti, G. 46
 Manuzio, A. 15, 31
 Marazzini, C. 89
 Marsand, A. 16
 Martelli, G. 30
 Martelli, L. 111f.
 Martelli, U. 36
 Martini, L. 27–29, 35f., 41, 88,
 Martini, S. 81, 85, 91–93, 97, 100, 102
 Masaccio 9, 30
 Masi, G. 85

- Masolino 67, 81, 156
 Mattioda, E. 70 f.
 Mazzacurati, G. 5, 90, 97, 109, 114, 117, 121, 134, 136 f.
 Mazzoni, J. 7, 104
 Mazzuoli, G. (noto come Stradino) 7, 87
 Medici 5, 17, 36 f., 41, 54 f., 62, 113, 167, 169
 Mehltreter, F. 2 f., 6 f., 19, 104, 120, 134 f.
 Meoni, L. 39
 Michelangelo (Buonarroti) 6, 30 f., 36, 40, 48–52, 56, 61–63, 66, 68, 70, 72–74, 81, 97, 119 f., 122, 126–128, 135 f., 146, 149, 153 f., 156
 Michelozzo 6, 61, 67 f., 81, 167, 169
 Moreni, D. 16, 40
 Morini, L. 37 f.
 Motolese, M. 4, 8 f., 47, 49, 52
 Motta, U. 48
 Moyer, A.F. 87
 Murray, P. 63 f., 67

 Nardi, J. 11
 Natali, A. 36–38, 41
 Negroni, C. 18, 81, 134, 147
 Nelson, J.K. 27, 41
 Nencioni, G. 89
 Neumann, F. 93 f.
 Nova, A. 16, 50

 Oberto, S. 6
 O'Bryan, R. 36
 Omero 18, 20, 30, 83, 131 f., 134
 Orazio 30, 127, 131 f., 135
 Orcagna 67, 81, 156 f.
 Oster, A. 2 f., 19, 104, 120, 134 f.
 Ottimo 128
 Ovidio 30

 Pagni, L. 76
 Palmieri, M. 14, 17 f.
 Panciatici, B. 37, 106
 Panciatici, L. 36
 Papa Leone X 76 f.
 Papa Martino 64, 160
 Papa Paolo III 74
 Papa Paolo IV 74
 Parker, D. 30

 Parks, N.R. 50
 Peri, F. 3
 Perrone Compagni, V. 5, 12, 24, 87, 104
 Petrarca, F. 2 f., 5, 7, 14, 17, 23, 25, 29–36, 66, 68 f., 76–78, 81–86, 88–102, 105, 109 f., 112 f., 115, 118–122, 126, 130 f., 135, 140, 146
 Petrocchi, G. 1
 Petronio, G. 5
 Pich, F. 5, 96–98, 101
 Pigmalione 93, 101
 Pilliod, E. 40
 Pino, P. 48, 52
 Pisano, A. 159
 Piscini, A. 10, 26, 61
 Platone 17, 91, 96
 Plauto 103
 Plinio 17, 20, 152
 Plutarco 2, 17–21, 69
 Policeto 81, 91 f., 100
 Poliziano, A. 55
 Pomponazzi, P. 114
 Pontormo, J. 5, 15, 27, 30, 37 f., 40, 48, 51 f., 54–56, 83, 89 f., 106, 116 f., 138 f.
 Porzio, S. 15, 95
 Postel, G. 55 f., 60
 Pozzi, G. 17
 Prassitele 30
 Procaccioli, P. 4 f., 9, 41, 71, 85
 Properzio 103
 Prosperi, A. 17

 Quiviger, F. 54, 61
 Quondam, A. 6, 50, 53, 90, 117

 Raffaello 72 f.
 Regn, G. 5 f., 93 f., 100
 Resch, S. 19
 Rossi, M. 50, 53
 Rossi, V. 107 f.
 Rucellai, B. 11, 151
 Rucellai, C. 11, 151

 Sabbatino, P. 6
 Saiber, A. 65
 Salviati, F. 31, 136
 Salvini, S. 16, 146

- San Zanobi 65, 80, 148, 160
 Sanesi, I. 4, 13–15, 107, 111, 113f., 137, 167
 Sangallo, F. 48, 86
 Sansovino, F. 88
 Sapori, A. 14
 Sassetti 156
 Savonarola, G. 17, 33f., 117, 125
 Schmeisser, M. 46
 Segre, C. 102
 Sellaio, I. 14
 Signorelli, L. 33f.
 Simoncelli, P. 5
 Soderini, F. 166
 Soderini, P. 13
 Sorella, A. 115
 Sorvillo, V. 10–12, 102, 118, 128, 133
 Spagnolo, M. 5, 16, 27, 50f., 61f., 86f.
 Sparti, D. 50
 Speroni, S. 88, 114
 Stefano (chiamato il Dottore) allievo di Giotto
 67, 81, 154f.
 Stephens, W. 60
 Stoichita, V.I. 55f.
 Straparola, G.F. 91
 Strozzi, F. 146
 Strozzi, G. 116

 Tacci, M. 76
 Tassi, A. 81, 155
 Tasso, G.B. 1, 3, 48, 119, 140
 Tasso, T. 1, 3, 48, 119f., 140
 Tavoni, M. 17
 Tedaldi, C. 38
 Terenzio 103
 Theophilus Presbyter 51
 Tibullo 103
 Tigerstedt, E.N. 59
 Tintoretto, J. 50
 Tiraboschi, G. 136
 Tiziano 72
 Tomitano, B. 110, 114, 130
 Torelli, L. 10, 25
 Tornabuoni 32, 156

 Tornielli Borromeo, L. 100
 Torre, A. 48, 50, 53, 70
 Tribolo, N. 36
 Trifon Gabriele, M. 106, 140
 Trismegisto, E. 17
 Trissino, G.G. 110–113, 131f.

 Uccello, P. 9, 30, 71

 Vallone, A. 5, 104, 106
 Valori, B. 160
 Vantaggiato, S. 38f., 84, 135
 Varchi, B. 11f., 15, 27, 36f., 39–42, 48f., 52,
 57, 62, 84, 86, 88, 94, 104, 106, 113, 115,
 132
 Varese, C. 67
 Vasari, G. 1, 3, 5–8, 16, 27–32, 34–38, 40,
 42, 48, 51–53, 63–79, 87, 97, 109, 118, 128,
 135, 141, 147
 Vasoli, C. 5, 60
 Vecchiotti, B. 51
 Vellutello, A. 107, 128f.
 Verino, F. 7, 11, 17, 114f.
 Verrocchio 67, 81, 166, 169
 Vettori, P. 11, 132
 Villani, F. 46
 Villani, G. 133
 Virgilio 2, 30–35, 83, 103, 125–127
 Virgilio, M. 13
 Vitale, M. 121
 Vitali, F. 36, 44f.
 Vitruvio 47
 von Albertini, R. 57
 von Fabriczy, C. 147
 von Schlosser, J. 5, 51, 61, 63, 81

 Weichenhan, M. 94
 Weiss, R. 60
 Wierda, B. 51

 Zanchini, G. 37, 39
 Zuccari, F. 53