

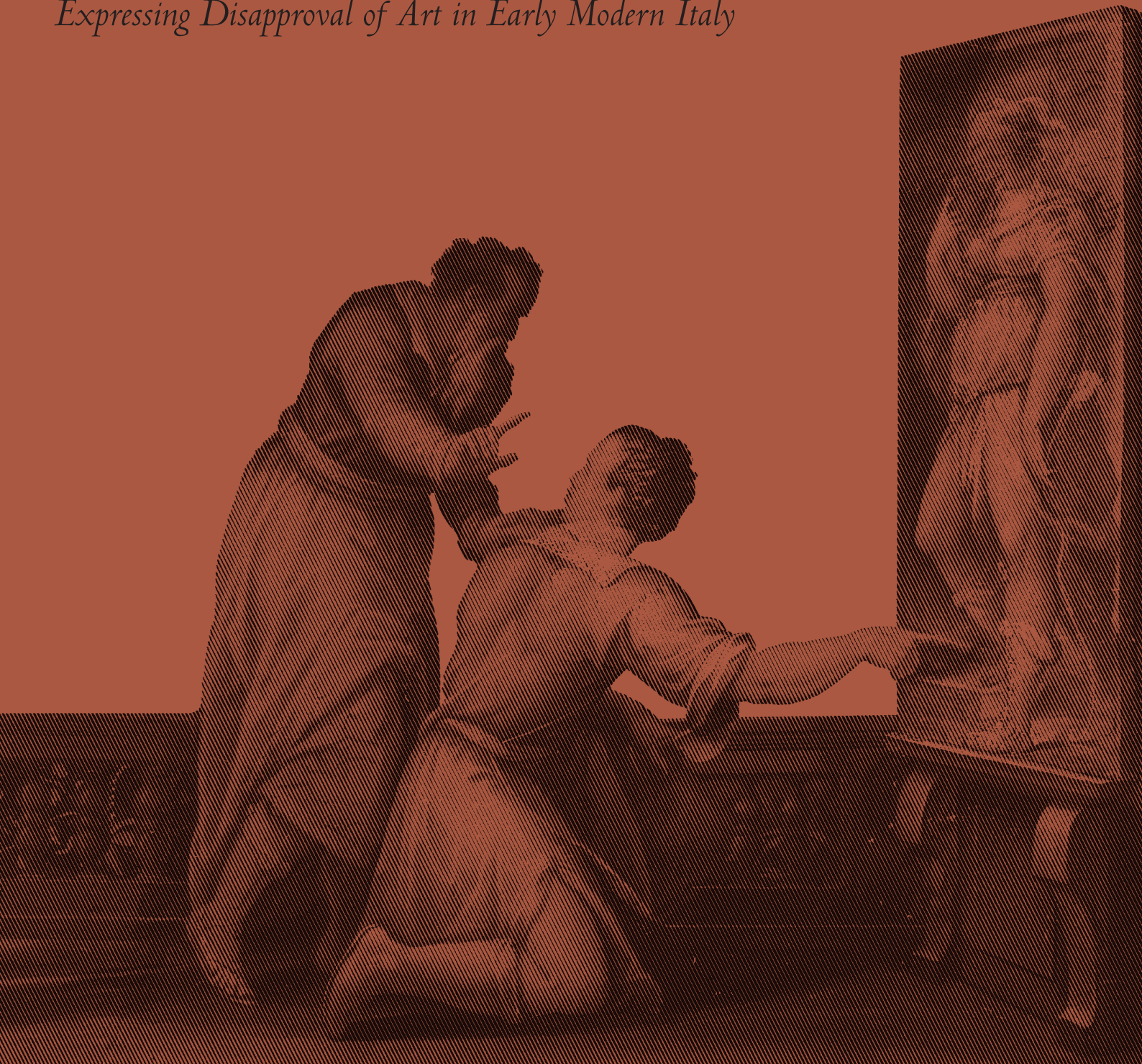
# MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ



LXIII. BAND — 2021  
HEFT I

*Bad Reception*

*Expressing Disapproval of Art in Early Modern Italy*



---

Bad Reception: Expressing Disapproval of Art in Early Modern Italy

*edited by Diletta Gamberini, Jonathan K. Nelson, Alessandro Nova*

---

**Redaktionskomitee** | Comitato di redazione  
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

**Redakteur** | Redattore  
Samuel Vitali

**Editing und Herstellung** | Editing e impaginazione  
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz  
Max-Planck-Institut  
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze  
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155  
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it  
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Die Redaktion dankt den Peer Reviewers dieses Heftes  
für ihre Unterstützung | La redazione ringrazia i peer  
reviewers per la loro collaborazione a questo numero.

**Graphik** | Progetto grafico  
RovaiWeber design, Firenze

**Produktion** | Produzione  
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und  
können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen  
werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza  
quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento  
o singolarmente presso:  
Centro Di edizioni, Via dei Renai 20r  
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666,  
edizioni@centrodi.it; www.centrodi.it.

**Preis** | Prezzo  
Einzelheft | Fascicolo singolo:  
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)  
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:  
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des  
Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-  
Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos.  
I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen  
Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono  
la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:  
c/o Schuhmann Rechtsanwälte  
Ludwigstraße 8  
D-80539 München  
foerdereverein@khi.fi.it; www.khi.fi.it/foerdereverein

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten  
online abrufbar über JSTOR ([www.jstor.org](http://www.jstor.org)).  
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online  
su JSTOR ([www.jstor.org](http://www.jstor.org)) per gli abbonati al servizio.

\_ 3 \_ Diletta Gamberini -  
Jonathan K. Nelson  
Preface

\_ 7 \_ Alessandro Nova  
Bad Reception in Early Modern  
Italy: An Introduction

\_ 15 \_ Jonathan K. Nelson -  
Richard J. Zeckhauser  
Italian Renaissance Portraits  
that Disappoint: Isabella d'Este,  
Francesco del Giocondo, and  
Other Displeased Patrons

\_ 33 \_ David Ekserdjian  
Bad Reception and the  
Renaissance Altarpiece

\_ 47 \_ Chiara Franceschini  
Giudizi negativi e stime  
d'artista nel mondo di Vasari  
e Michelangelo

\_ 71 \_ Diletta Gamberini  
The Fiascos of Mimesis:  
Ancient Sources for Renaissance  
Verse Ridiculing Art

\_ 83 \_ Maddalena Spagnolo  
Effimere saette: sfide e limiti  
di una *Kunstliteratur* satirico-  
burlesca

\_ 99 \_ Paolo Celi  
“Che non l'arebbe fat'a pena  
Cuio”. Porte, apparati e  
facciate fiorentine in tre testi  
pasquineschi dello Zoppo  
Carrozziere e dell'Etrusco

\_ 115 \_ Sefy Hendler  
“Broken into pieces and its  
head thrown into the square”:  
The Numerous Failures of  
Michelangelo's Bronze Statue  
of Pope Julius II

\_ 127 \_ Raymond Carlson  
Epistolary Criticism,  
the Minerva Christ, and  
Michelangelo's *Garzone* Problem

\_ 147 \_ Gail Feigenbaum  
Vulgarity and the Masterly  
Manner: Annibale Carracci  
Cites His Sources





1 Pasquino, 1542. New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 2012.136.82

---

# EFFIMERE SAETTE SFIDE E LIMITI DI UNA *KUNSTLITERATUR* SATIRICO-BURLESCA

---

Maddalena Spagnolo

Che sia esistita nella prima età moderna una scrittura sull'arte (anonima, spesso clandestina e quindi non destinata alla stampa) tesa a biasimare o perfino deridere coeve opere d'arte è un dato che la storiografia ha acquisito con piena consapevolezza nell'ultimo ventennio, valorizzando studi pionieri-

stici usciti fra il 1957 e il 1977.<sup>1</sup> Di questo fenomeno, tuttavia, restano ancora sfocati alcuni aspetti fondamentali, quali la consistenza, le finalità, i modi di diffusione e la ricaduta che ebbe su artisti e committenti o più in generale sui canoni del gusto e del giudizio artistico.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Fra i primi studi si veda: Detlef Heikamp, *Rapporti fra accademici ed artisti nella Firenze del '500*, Arezzo 1957; *idem*, "Baccio Bandinelli nel Duomo di Firenze", in: *Paragone*, XV (1964), 175, pp. 32–42; *idem*, "Poesie in vituperio del Bandinelli", *ibidem*, pp. 59–68; Ernst H. Gombrich, "The Leaven of Criticism in Renaissance Art", in: *Art, Science and History in the Renaissance*, a cura di Charles S. Singleton, Baltimore 1967, pp. 3–42; Zygmunt Ważbiński, "Artisti e pubblico nella Firenze del Cinquecento: a proposito del topos 'cane abbaiente'", in: *Paragone*, XXVIII (1977), 327, pp. 3–24. Fra gli studi più recenti: Louis A. Waldman, "'Miracol' novo et raro: Two Unpublished Contemporary Satires on Bandinelli's 'Hercules'", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXVIII (1994), pp. 419–427; Giorgio Masi, "Le statue parlanti del Cavaliere e altri prodigi pasquineschi fiorentini (Bandinelli, Cellini, Michelangelo)", in: *Ex marmore: pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna*, atti del convegno Lecce/Otranto 2005, a cura di Chrysa Damianaki/Paolo Procaccioli/Angelo Romano, Manziana 2006, pp. 221–274; Maddalena Spagnolo, "Poesie contro le opere d'arte: arguzia, biasimo e iro-

nia nella critica d'arte del Cinquecento", *ibidem*, pp. 321–354; Steven F. Ostrow, "The Discourse of Failure in Seventeenth-Century Rome: Prospero Bresciano's *Moses*", in: *The Art Bulletin*, LXXXVIII (2006), pp. 267–291; Maddalena Spagnolo, "Barn-Owl Painters in St Peter's in the Vatican, 1604: Three Mocking Poems for Roncalli, Vanni and Passignano (and a Note on the Breeches-Maker)", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXXIII (2010), pp. 257–296; Massimiliano Rossi, "'Stuccasti sì, ma troppo al fin stuccasti': un 'concetto' di Pietro da Cortona per Santa Maria del Fiore", in: *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, a cura di Machtelt Israëls/Louis A. Waldman, Firenze 2013, pp. 622–629; Diletta Gamberini, "La 'concucia nana' di Federico Zuccari: critica d'arte in versi all'ombra del *Giudizio Universale* per la cupola di Santa Maria del Fiore", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, LIX (2017), pp. 362–387.

<sup>2</sup> Impiego questi ultimi due termini nell'accezione che ne dà Robert Klein, "Giudizio et gusto dans la théorie de l'art au Cinquecento", in: *Rinascimento*, 2<sup>a</sup> s., I (1961), pp. 105–116.

L'insieme dei testi venuti alla luce è eterogeneo e frammentario e si ha ragione di credere che si tratti solo di una minima parte di ciò che fu realmente prodotto e che, per la sua natura effimera e illegale, è andato irrimediabilmente perduto o resta di difficile reperimento. Nondimeno, la crescente quantità e la qualità dei testimoni ritrovati non permette più di considerare questa scrittura come *divertissement* erudito o fenomeno circoscritto a specifici casi di invidia e rivalità fra artisti. Piuttosto, si fa strada l'idea che esista un filo rosso che lega uno all'altro i diversi testi prodotti dal Quattrocento al Seicento come esempi di un sottogenero letterario satirico-burlesco dedicato all'arte.

Il mio contributo intende concentrarsi sui modi di circolazione e ricezione di questa peculiare *Kunst-literatur*, per proporre poi una riflessione metodologica sulle ragioni della svalutazione che l'ha interessata e sui rischi e le sfide che essa pone oggi alla ricerca storico-artistica.

## I.

Il 23 agosto 1607, negli statuti dell'Accademia di San Luca, una clausola impediva di accogliere fra i membri “alcuno, che havesse scritto o fatto scrivere contra li professori dell'Academia, [...] o haverà data o darà fuori, o in stampa o a mano, scrittura contra la reputatione di questi professori”.<sup>3</sup> Tre aspetti di questo divieto mi sembrano importanti: il primo è che testimonia, come ogni provvedimento coercitivo teso non a scongiurare ma a frenare un fenomeno già in atto, che esisteva allora fra gli artisti la pratica di scrivere testi contro la reputazione dei colleghi; doveva

trattarsi di un costume non sporadico se si riteneva opportuno richiamarlo negli *Ordini* dell'Accademia, prevedendo punizioni severe al riguardo. Il secondo aspetto è che il divieto si estende anche a chi ha “fatto scrivere” i testi (gli artisti potevano quindi esserne autori o committenti): come nei bandi contro i libelli famosi, ciò denuncia la difficoltà a individuare i responsabili delle scritture infamanti.<sup>4</sup> L'ultimo punto è il fulcro del provvedimento: la “reputatione” degli artisti. Evidentemente i testi attaccavano l'individuo (la sua persona individuale e sociale) o le sue opere, ovvero ciò attraverso cui si otteneva il riconoscimento del proprio valore nella professione e si consolidava la propria fama.

Gli statuti del 1607, ideati all'indomani del principato di Giovanni Baglione, furono pubblicati nel 1609, quando Gaspare Celio era a capo dell'Accademia. Di entrambi i pittori le fonti coeve tramandano l'indole malevola e litigiosa in un momento in cui in città, secondo Karel van Mander, sul mondo degli artisti si stendeva l'ombra cupa dell'invidia, con le sue grandi ali nere.<sup>5</sup> Si potrebbe quindi leggere questo provvedimento alla luce del clima altamente competitivo che si respirava a Roma in quegli anni: è del 1603, del resto, il celebre processo per versi infamanti scritti contro Baglione.<sup>6</sup> Tuttavia oggi sappiamo che quel ‘famosissimo libello’, che ha contribuito a nutrire una certa immagine di Caravaggio, altro non è che uno dei tanti esempi di scrittura contro gli artisti e le loro opere prodotti fra Cinque e Seicento; ed è in questa più ampia cornice che va inteso il senso ultimo del divieto dell'Accademia di San Luca.

<sup>3</sup> *Ordini dell'Accademia de pittori et scultori di Roma*, Roma 1609, p. 33; il passo si conclude così: “se non in caso, che quel tale si disdicesse in publico dell'errore commesso, e ne domandasse perdono, e si sottomettesse alla correctione da farsegli sempre con benignità del Prencipe, e Congregation secreta: ma per dieci anni non habbia gradi Academici”.

<sup>4</sup> Gigliola Fragnito, “Censura ecclesiastica e pasquinate”, in: *Ex marmore* (nota I), pp. 181–186.

<sup>5</sup> Helen Noë, *Carel van Mander en Italië: beschouwingen en notities naar aanleiding van zijn “Leven der deestijtsche doorluchtighe Italiaensche Schilders”*, 'S-Gravenhage

1954, pp. 202sg.; Beverly L. Brown, “Le nere ali dell'invidia: concorrenza, rivalità e paragone”, in: *Caravaggio e il genio di Roma, 1592–1623*, cat. della mostra Roma 2001, a cura di Claudio Strinati, Milano 2001, pp. 248–273.

<sup>6</sup> Sul processo si veda da ultimo il contributo di Michele Di Sivo, “Uomini valenti: il processo di Giovanni Baglione contro Caravaggio”, in: *Caravaggio a Roma: una vita dal vero*, cat. della mostra, a cura di *idem*/Orietta Verdi, Roma 2011, pp. 90–108, con trascrizione integrale degli atti in appendice.



Almeno un esempio antico poté ispirare e legittimare gli artisti a scrivere commenti critici e arguti verso i colleghi. Nella *Naturalis historia*, testo noto nelle botteghe fin dal Quattrocento,<sup>7</sup> Plinio narra che il pittore Apollodoro compose un verso per criticare Zeusi: “In eum Apollodorus supra scriptus versum fecit, artem ipsi[s] ablatam Zeuxim ferre secum.” Accogliendo la convincente proposta di correzione di *ipsis* in *ipsi* (“Contro di lui [Zeusi] Apollodoro, di cui abbiamo ora parlato, fece un verso, che diceva che Zeusi gli aveva rubato l’arte, e se l’era portata seco”),<sup>8</sup> il senso riflette un tema, quello del plagio (di un’invenzione, di una tecnica – in questo caso del chiaroscuro, di cui Apollodoro era *inventor*), che stava a cuore agli artisti e che ritorna anche nei versi mordaci della prima età moderna.

Per la storia della critica d’arte i testi che “saetavano”<sup>9</sup> le opere, piuttosto che gli artisti, sono ovviamente più interessanti, sebbene anch’essi spesso intimamente connessi a una *revanche* personale, oltre che artistica. I primi esempi risalgono al XV secolo ma è nel XVI e XVII che questa letteratura fiorisce: è anonima (o pseudo-anonima), scritta a caldo, in pronta risposta a opere esposte in luoghi pubblici (quali sculture all’aperto, decorazioni di facciate, opere in luoghi laici o religiosi importanti) ed esprime una polemica di varia natura: politica, estetica, religiosa o personale, talvolta intrecciando l’uno all’altro questi aspetti. La forma prediletta, anche se non esclusiva, è quella del sonetto caudato, metro tradizionalmente impiegato per l’attacco *ad personam* e il vituperio.<sup>10</sup>

Due fattori ne favorirono l’affermazione nel Cinquecento: l’incremento di scritti d’arte e di stampe di

traduzione. Entrambi contribuirono al graduale formarsi di un pubblico di intendenti in grado di, e interessato a, confrontare lavori e stili diversi giudicandoli in base a criteri più o meno condivisi. In questo pubblico includerei, accanto agli intendenti, gli stessi artisti che, affrancandosi dallo status di artigiani, erano sempre più partecipi di un discorso critico sull’arte: scrivere contro (l’opera di) un collega sottende un atteggiamento ben diverso dall’intraprendere azioni violente o dall’insulto verbale, peraltro ancora documentate fra Cinque e Seicento.<sup>11</sup>

C’è inoltre un fattore non intrinseco al mondo dell’arte, che tuttavia ha giocato un ruolo cruciale: il modello trainante di Pasquino, affermatosi dai tardi anni dieci del Cinquecento. Le pasquinate condividevano con le poesie in vituperio dell’arte analoghe finalità: promuovere una critica personale o politica attraverso una scrittura breve, effimera, facilmente intellegibile e memorizzabile, che aveva le sue radici nella poesia burlesca e prediligeva il metro del sonetto caudato. Una scrittura che, ospitando insulti, derisioni, talvolta oscenità, era lesiva dell’onore altrui e quindi perseguibile dalle autorità.

## II.

Perché ledessero la reputazione le poesie infamanti dovevano giungere non solo (e non tanto) all’interessato, ma a un pubblico che fungesse da cassa di risonanza per l’attacco sferrato. Interrogarsi su come avveniva la circolazione di questi testi rappresenta, quindi, un primo passo essenziale per capire quale ricaduta poterono effettivamente avere. Al proposi-

<sup>7</sup> La *Naturalis historia* di Plinio assunse un valore precettistico nella cultura artistica della prima età moderna; il volgarizzamento di Cristoforo Landino (1476) ne favorì la diffusione fra gli artisti, ma già prima di allora il testo era noto ad alcuni di loro, oltre che a letterati e intendenti. Si veda Michael Baxandall, *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450*, Oxford 1971, p. 63 e *passim*; Sarah Blake McHam, *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance: The Legacy of the Natural History*, New Haven/Londra 2013, in part. pp. 161–169, 183–203, 225–253.

<sup>8</sup> Salvatore Settis, “Luci e ombre di Zeusi (Plin. nat. 35, 62)”, in: *Mate-*

*riali e discussioni per l’analisi dei testi classici*, 60 (2008), pp. 201–204; 202sg. Si noti che, diversamente da Landino, Giovan Battista Adriani aveva interpretato il passo in questo senso (Giorgio Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Firenze 1966–1997, I, p. 186).

<sup>9</sup> Per l’uso del verbo in questo senso: *ibidem*, III, p. 610.

<sup>10</sup> Silvia Longhi, *Lusus: il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova 1983, p. 16.

<sup>11</sup> Per l’insulto: Philip Sohm, “Giving Vasari the Giorgio Treatment”, in: *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, XVIII (2015), pp. 61–111.

to le pasquinate potevano contare sull'affissione alla statua in piazza Parione (fig. I) che garantiva loro un'eccezionale visibilità: si trattava infatti di uno spazio molto frequentato ("l'ombelico dell'habitato di Roma"), presto impostosi quale sede di smistamento di notizie e avvisi.<sup>12</sup> Dapprima 'appiccate' durante la festa del 25 aprile, poi svincolate da questa, le composizioni (inizialmente in elogio poi in dileggio del pontefice e della Curia) riuscivano a raggiungere un ampio pubblico: trovate sulla statua, erano lette, copiate o 'imparate alla mente' e quindi riscritte e recitate per le strade di Roma.

Le poesie dirette contro le opere d'arte potevano essere affisse alle stesse opere o distribuite clandestinamente e quindi diffuse oralmente. Grazie alle testimonianze degli artisti registrate negli atti del processo del 1603 sappiamo che i versi contro Baglione furono distribuiti, copiati e riscritti su base mnemonica: "Filippo [Trisegni] me diede una carta scritta di parecchi versi"; "Bartolomeo servitore del detto Michelangelo [Merisi] andava distribuendo questi sonetti a chi ne voleva"; "gli ne portò uno sigillato in casa"; "entrassimo dentro al speziale et me fece copiare un'altra poesia"; "io l'havevo imparato quasi tutto a mente lì in casa sua glene feci una copia".<sup>13</sup>

Nel caso dei tre sonetti rinvenuti alla British Library e scritti nel 1604 per criticare le pale d'altare in San Pietro in Vaticano di Francesco Vanni, Poma-

rancio e Passignano,<sup>14</sup> è stato possibile ricostruirne i modi di diffusione solo grazie a una coincidenza fortuita. Due di queste composizioni, infatti, furono trovate nel 1607 in casa del Cavalier d'Arpino e vennero quindi trascritte e commentate durante il processo subito allora dall'artista: i sonetti erano accompagnati da due lettere anonime che attestavano che erano stati trovati "all'alba attachati" alle pale di Vanni e Pomarancio, insieme ad altri due in lode della pala di quest'ultimo.<sup>15</sup> Erano quindi stati copiati diligentemente da un amico del Cavalier d'Arpino ("ho imitato anco la forma della lettera") il quale affermava che "già per Roma se ne vedono molte copie". Lo stesso amico sosteneva che il sonetto in biasimo della pala del Passignano (anch'esso affisso in loco) gli era "capitato fra le mani" e circolava anche fra altri amici del Cavaliere, i quali "sciocamente se ne facevano autori".

A fronte di questi esempi per i quali si è riusciti a documentare modi e forme della diffusione, per molti altri casi non abbiamo alcuna informazione o notizie piuttosto limitate. Dell'*Ercole e Caco* di Baccio Bandinelli (1534) sappiamo da Giorgio Vasari e Benvenuto Cellini che i sonetti furono attaccati al basamento della statua; per un sonetto (1544 ca.) che criticava il *Giudizio* di Michelangelo si preferì l'affissione a *Pasquino*: vuoi perché uno scopo del testo era vituperare Paolo III e i suoi familiari, vuoi per-

<sup>12</sup> La citazione fra virgolette è da Pietro Martire Felini, *Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'anima città di Roma* [...], Roma 1610, p. 51, commentata, insieme ad altre che attestano la centralità della piazza (allora denominata "piazza Parione", poi "piazza Pasquino") fra XVI e XVII secolo, in Maddalena Spagnolo, *Pasquino in piazza: una statua a Roma tra arte e vituperio*, Roma 2019, pp. 100–107.

<sup>13</sup> La trascrizione degli atti (Archivio di Stato di Roma, Tribunale Criminale del Governatore, Processi del XVII secolo, 28 bis, fol. 363r–398v) si può leggere ora in Di Sivo (nota 6); per le citazioni qui riportate si vedano le pp. 98sg.

<sup>14</sup> I tre sonetti sono pubblicati in Spagnolo 2010 (nota I), pp. 290–294; per la datazione e per i modi di diffusione p. 262. Le pale criticate sono *La caduta di Simon Mago* di Vanni, *La morte di Anania e Saffira* del Pomarancio e *La crocifissione di san Pietro* del Passignano.

<sup>15</sup> Per queste e le seguenti citazioni dagli atti del processo al Cavalier d'Arpino e per la loro importanza nel contesto che interessa qui, si veda *ibidem*, pp. 261–263. Per il processo sono importanti Alfredo Cirinei, "Conflitti artistici, rivalità cardinalizie e patronage a Roma fra Cinque e Seicento: il caso del processo criminale contro il Cavalier d'Arpino", in: *La nobiltà romana in età moderna: profili istituzionali e pratiche sociali*, a cura di Maria Antonietta Visceglia, Roma 2001, pp. 255–305, e Lothar Sickel, "Künstler rivalität im Schatten der Peterskuppel: Giuseppe Cesari d'Arpino und das Attentat auf Cristoforo Roncalli", in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, XXVIII (2001), pp. 159–189. La questione dei sonetti in lode della pala del Pomarancio, di cui uno attribuito allo stesso artista (Spagnolo 2010 [nota I], pp. 292 e 272) può riferirsi al dialogo fra versi in lode e in vituperio che talvolta erano scritti gli uni in risposta agli altri: il tema meriterebbe un'indagine che esula dai limiti del presente contributo. Oltre a

ché non sarebbe stato facile affiggere la poesia nella Cappella Sistina.<sup>16</sup>

Ancora un'affissione nella basilica vaticana avvenne nell'ottobre del 1628 nella Cappella del Battesimo "finita ultimamente di dipingere dal Cavaliere Celio": quando un muratore della Fabbrica vi trovò "attaccata una scrittura", in "biasmo della Congregatione et suoi ministri", che affermava "che l'opera fusse mal fatta e da artefice poco sufficiente".<sup>17</sup>

Un diverso modo di diffusione di un poema burlesco, "contro tutti li pittori, scultori et intagliatori in lingua francese", è documentato la sera del 10 luglio 1661: a prestar fede a quanto dichiarò Theodor van der Schuer, il testo (con una lettera anonima a lui indirizzata) "fu buttato dalla finestra per una grata" nella casa in cui egli stava cenando con altri pittori. Poiché l'indomani van der Schuer lo lesse "a voce alta", "di notte su la piazza dell'Ambasciatore di Spagna, a lume di luna", ne seguì una rissa con alcuni artisti francesi e fu arrestato.<sup>18</sup>

### III.

L'affissione in loco era uno dei modi migliori (anche se non l'unico) per rendere pubblici i testi in vituperio, ovviando alla censura. Già impiegata per le poesie in lode (di cui l'esempio più celebre e studiato è rappresentato dai *Coryciana*), questa modalità si nutriva di suggestioni diverse, colte e popolari, quali l'epigrammatica

antica, che conobbe un *revival* nella poesia neolatina del Quattrocento ed era nota agli umanisti anche nella sua traduzione lapidea; in particolare, per il nostro discorso sono significative le epigrafi antiche in cui si fingeva che l'opera parlasse in prima persona.<sup>19</sup> Nei giardini di letterati e collezionisti come Johannes Goritz o Pietro Bembo si usava affiggere composizioni alle statue (talvolta agli alberi); costume rievocato, con altro timbro, da Erasmo nella descrizione del giardino di Eusebio in cui piante e sculture erano ornate da iscrizioni moralizzanti, sotto la protezione non già, come di consueto, di una statua di Priapo ma di Cristo.<sup>20</sup>

Proprio i *Carmina Priapea* furono importanti per le pasquinate e per i versi contro le opere d'arte: noti fra Quattro e Cinquecento e nobilitati dall'attribuzione a Virgilio, questi epigrammi posti alle statue di Priapo erano in genere osceni, ricorrevano volentieri alla prosopopea e, ciò che più conta, denigravano talvolta lo stesso simulacro a cui erano affissi.<sup>21</sup> Qualcosa del genere accadeva anche nei testi posti a *Pasquino* che talvolta si riferivano alla scultura antica in chiave burlesca e sprezzante.

La pratica dell'affissione implicava anche un riferimento alla fama e all'infamia: il rituale di recitare epitaffi in lode di un defunto illustre e quindi di appiccare testi alla sua tomba è variamente attestato fra XV e XVI secolo ed evocato anche da Vasari, che a esso si ispirò per chiudere le biografie degli

qualche accenno in Spagnolo 2006 [nota I], pp. 325, 330sg., si veda il caso emblematico del Palazzo dei Visacci su cui da ultimo, con bibliografia precedente, è intervenuto Giorgio Masi, "La tenzone dei Visacci: Marignolli, Libri, Cervoni", in: *Quaderno di italianistica* 2013, Pisa 2013, pp. 33–57.

<sup>16</sup> Spagnolo 2006 (nota I), pp. 341–344.

<sup>17</sup> Louise Rice, *The Altars and Altarpieces of New St. Peter's: Outfitting the Basilica, 1621–1666*, Cambridge et al. 1997, p. 188.

<sup>18</sup> Archivio di Stato di Roma, Tribunale Criminale del Governatore, Processi, 542, fol. 60r–89v (le citazioni sono ai fogli 62r, 62v e 60r); gli atti sono segnalati e trascritti (in parte e con qualche imprecisione) da Antonino Bertolotti, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: ricerche e studi negli archivi romani*, Mantova 1886, pp. 128–141. Poiché il poema è lungo e articolato e non attacca un'opera specifica, in questo caso l'affissione in loco non avrebbe avuto senso.

<sup>19</sup> Queste epigrafi sono state recentemente valorizzate da Horst Bredekamp, *Immagini che ci guardano: teoria dell'atto iconico*, Milano 2015, pp. 41–69, come "atto iconico" fondativo.

<sup>20</sup> Julia H. Gaisser, "The Rise and Fall of Goritz's Feasts", in: *Renaissance Quarterly*, XLVIII (1995), pp. 41–57: 48; Erasmo da Rotterdam, "Convivium religiosum" [1522], in: *idem, Colloquia*, a cura di Cecilia Asso, Torino 2002, pp. 232–238.

<sup>21</sup> Per la vitalità del modello nel XV secolo si vedano i contributi di Ada Gunnella, "Un'iscrizione di Palazzo Riccardi, un epigramma di Gentile Becchi e un Priapo mediceo", in: *In memoria di Enrico Paribeni*, a cura di Gabriella Capecchi et al., Roma 1998, I, pp. 211–219; Francesco Caglioti, *Donatello e i Medici: storia del David e della Giuditta*, Firenze 2000, II, pp. 381–394; Donatella Coppini, "The Comic and the Obscene in the Latin Epigrams of the Early Fifteenth Century", in: *The*



artisti, quali *viri illustri*, con epitaffi.<sup>22</sup> Per contro, lo stesso sepolcro (inteso come ultima casa), insieme a porte, finestre, mura dell'abitazione di chi si intendeva vituperare, era luogo preferenziale di affissione di cartelli con scritte, epigrammi, poesie satiriche o vignette oscene, secondo una ben documentata, ancorché spesso trascurata, tradizione antropologica dell'infamia. A questa tradizione apparteneva anche l'affissione in luoghi emblematici del potere cittadino di testi polemici (rigorosamente anonimi), infamanti verso l'autorità, attestata almeno dal 1426 a Firenze, dal 1456 a Siena ed entro la metà del Cinquecento in altre città italiane.<sup>23</sup>

Fin dal primo Quattrocento le tradizioni ora descritte si intrecciarono, ad esempio negli *Edicta hostiaria* del Panormita, ideati per essere affissi sulla porta della cella del suo rivale, il frate Antonio da Rho, o recitati da lui stesso.<sup>24</sup> E se il 'fenomeno Pasquino' impose una statua quale sede di pubblica affissione, già fra il 1505 e il 1508 Sabba da Castiglione, mentre stava significativamente lavorando a una raccolta di epigrafi a Rodi, scriveva a Isabella d'Este: "Viddi molte sculture eccellentissime le quali per non esser conosciute sono sprezzate, vituperate e tanto tenute a vile che iaceno scoperte al vento, a pioggia, a neve et a tempesta le quali miseramente le consumano et guastano, unde io mosso a pietà [...] feci ex improvviso un sonettaccio [...] et apiccai al collo di una di quelle statue."<sup>25</sup> Probabilmente il testo esprimeva

non una critica d'arte ma un'indignazione (in questo senso intenderei il termine "sonettaccio") per l'incuria in cui giacevano le sculture; ma è rilevante che Sabba lo appiccasse "al collo" delle statue, forse ricorrendo alla prosopopea.

Alle figure scolpite a tutto tondo, piuttosto che a quelle dipinte, era infatti accordato, *ab antiquo* e ancora nella letteratura cinquecentesca, un potere di parola, per essere "formate e misurate come la natura le fa", tanto che "tutti gli idoli antichi parlavano nelle statue e non nelle pitture" e "tutti quegli c'hanno o creduto o voluto dare a credere che le figure favellassero, l'hanno prese di rilievo".<sup>26</sup>

#### IV.

La cornice che si è sommariamente descritta permette di contestualizzare l'esempio più celebre di poesie infamanti affisse su un'opera d'arte, non a caso una scultura: l'*Ercole e Caco* (fig. 2) svelato in piazza della Signoria il primo maggio 1534 e ricoperto da "più di cento sonettacci" o, secondo la malevola iperbole di Cellini, da "mille sonetti in vituperio".<sup>27</sup> L'imbarazzante ricezione del gruppo scultoreo è stata ben indagata nelle sue diverse implicazioni: di invidia e rammarico, per la prestigiosa commissione soffiata, con scaltra cortigianeria, a Michelangelo (tanto che le polemiche iniziarono prima che Bandinelli sbazzasse il marmo); di politica antimedicea, per ciò che un Ercole, eroe caro ai Medici, evocava in quel luogo

*Neo-Latin Epigram: A Learned and Witty Genre*, atti del convegno Roma 2006, a cura di Susanna de Beer/Karl A.E. Enenkel/David Rijser, Lovanio 2009, pp. 83–102.

<sup>22</sup> Maia Wellington Gahtan, "Epitaphs in Giorgio Vasari's *Lives*", in: *Journal of Art Historiography*, 5 (2011), pp. 1–24. Si veda anche *eadem*, "Giorgio Vasari, collezionista d'epitaffi", in: *Giorgio Vasari e la nascita del museo*, atti del convegno Firenze 2011, a cura di *eadem*, Firenze 2012, pp. 51–58: 55, per alcuni epitaffi non esclusivamente elogiativi, poi espunti nella Giuntina. Per gli epitaffi sulla tomba: Armando Petrucci, *Le scritture ultime: ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Torino 1995; David Rijser, "The Practical Function of High Renaissance Epigram: The Case of Raphael's Grave", in: *The Neo-Latin Epigram* (nota 21), pp. 103–136.

<sup>23</sup> Ottavia Niccoli, *Rinascimento anticlericale: infamia, propaganda e satira in Italia tra Quattro e Cinquecento*, Roma et al. 2005, pp. 29–48.

<sup>24</sup> Coppini (nota 21), p. 97.

<sup>25</sup> Alessandro Luzio, "Lettere inedite di Fra Sabba da Castiglione", in: *Archivio Storico Lombardo*, XIII (1886), pp. 91–112: 98. Per la discussione di questo caso nella cornice relativa alla pratica dell'affissione: Spagnolo (nota 12), pp. 23sg., 32, 52, 62, nota 42.

<sup>26</sup> La prima citazione è dal *Cortegiano* di Baldassar Castiglione (1528), la successiva dal *Riposo* di Raffaello Borghini (1584), l'ultima dalle *Due lezioni* di Benedetto Varchi (1547): cit. da *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, Milano 1971–1977, I, pp. 489, 676, 539.

<sup>27</sup> Le due citazioni sono di Benvenuto Cellini, *Vita*, a cura di Ettore Camesasca, Milano 1999, pp. 555 e 622.

e in quel momento storico; per la vicinanza della statua al *David*, al cui confronto le riserve sul suo valore artistico e i sottintesi politici della sua committenza risultavano drammaticamente esaltati.<sup>28</sup>

Pasquino è stato talvolta citato negli studi in rapporto alla singolare ricezione dell'*Ercole e Caco*, ora per l'aspetto che concerne l'affissione delle poesie sulla statua, ora per il metro (sonetto caudato) di queste composizioni; si può tuttavia precisare meglio la questione, aggiungendo qualche nuova considerazione.

Per tutta la prima metà del Cinquecento l'antica statua romana composta da due figure frammentarie colte in un'azione congiunta era ritenuta una raffigurazione di Ercole in lotta ed era elogiata in particolare per la vigorosa muscolatura (esibita con enfasi nell'incisione che stampò Antonio Salamanca nel 1542, fig. 1). Era esposta sul cantone di Palazzo Orsini, su un piedistallo che le permetteva di dominare piazza Parione, in modo tale che chi fosse arrivato in quella piazza da Campo de Agone avrebbe apprezzato prima di tutto la schiena muscolosa della figura stante: un *Ercole* posente visto da tergo, in atto di sconfiggere un nemico ai suoi piedi, non dissimile, quindi, da ciò che videro nel 1534 i fiorentini giunti in piazza della Signoria dall'attuale via della Ninna o dalla strada antistante a San Pier Scheraggio (probabilmente via de' Fornaciai). La collocazione dell'*Ercole di Parione* "in angulo domus", all'incrocio di più strade e su una piazza, si rivelò strategica per l'affissione clandestina permettendo, come

avrebbe acutamente osservato un viaggiatore inglese, "three, or four streets, whereby to escape" non appena appiccate le pasquinate;<sup>29</sup> al bivio fra due strade, il gigante fiorentino consentiva un'analoga facilità di fuggire senza dover attraversare la piazza.

È probabile quindi che questi due colossi di Ercole, in una simile collocazione, all'angolo di un palazzo, e in luoghi rappresentativi del potere – *Pasquino* sulla *via papalis*, in uno spazio significativo dell'autorità e dell'ingerenza pontificia in città, la statua di Bandinelli all'ingresso del palazzo pubblico e sulla piazza dei Signori –, fossero assimilabili. In particolare, una tale associazione poteva saltare all'occhio di quei molti toscani che, trasferitisi a Roma durante i pontificati di Leone X e Clemente VII (figura chiave nella committenza bandinelliana), ebbero un ruolo importante nell'ascesa di Pasquino.<sup>30</sup>

Fu Leone X a finanziare il travestimento di *Pasquino* in *Ercole e Caco* il 25 aprile 1517: il semidio raffigurato in piedi, con la clava nella destra, mentre afferrava Caco, sotto di lui, per i capelli. Si erano così valorizzate le due figure del gruppo antico – il torso trasformato in quello del pastore e la figura stante in Ercole – come si vede nel *pamphlet* pubblicato per l'occasione (fig. 3), che serba una sommaria memoria di quell'effimera metamorfosi. È possibile che quest'ultima, ideata da artisti vicini al cardinale toscano Antonio Ciochi del Monte, allora residente a Palazzo Orsini e patrono delle celebrazioni pa-

<sup>28</sup> Oltre a Heikamp, Waldman, Masi e Spagnolo 2006 (nota 1), pp. 336–339, si veda almeno Martin Weinberger, *Michelangelo, the Sculptor*, Londra 1967, I, pp. 237–249; Virginia L. Bush, "Bandinelli's *Hercules and Cacus* and Florentine Traditions", in: *Memoirs of the American Academy in Rome*, XXXV (1980), pp. 163–206; Kathleen Weil-Garris, "On Pedestals: Michelangelo's *David*, Bandinelli's *Hercules and Cacus* and the Sculpture of the Piazza della Signoria", in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XX (1983), pp. 377–415; 393–408; Detlef Heikamp, "Zum Herkules und Kakus von Baccio Bandinelli", in: *Le parole e i marmi: studi in onore di Raniero Gnoli nel suo 70° compleanno*, a cura di Raffaele Torella, Roma 2001, II, pp. 983–1006; Nicole Hegener, *Divi Iacobi Eques: Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli*, Monaco di B. 2008, pp. 479–488; Giorgio Masi, "Un sonetto inedito sull'*Ercole e Caco* di Baccio Bandinelli, con ipotesi at-

tributive (e il *topos* burlesco del dimissionario)", in: *Italique*, XVI (2013), pp. 79–109; Francesco Vossilla, "L'Ercole e Caco di Baccio Bandinelli tra pace e guerra", in: *Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493–1560)*, cat. della mostra, a cura di Detlef Heikamp/Beatrice Paolozzi Strozzi, Firenze 2014, pp. 157–167.

<sup>29</sup> La citazione è da Richard Lassels, *The Voyage of Italy or A Compleat Journey through Italy [...]*, Parigi 1670, II, pp. 228sg., il primo autore a connettere esplicitamente il destino della statua di Pasquino alla sua peculiare collocazione al crocevia di diverse strade; per un'analisi più approfondita di questo aspetto: Spagnolo (nota 12), pp. 90–104.

<sup>30</sup> Danilo Romei, *Da Leone X a Clemente VII: scrittori toscani nella Roma dei papi medicei (1513–1534)*, Roma 2007, pp. 11–22. Per il ruolo di Clemente VII nella commissione a Bandinelli: Bush (nota 28), p. 175.



---

2 Baccio Bandinelli,  
*Ercole e Caco*, 1525-1534.  
Firenze, piazza della Signoria





3 Frontespizio dei  
*Versi poste a Pasquino*,  
Roma 1517

squinesche, non fosse ignota ai detrattori di Baccio e, direttamente o indirettamente, allo stesso artista il quale, come è stato notato, nutriva un vivo interesse per le forme del gruppo di piazza Parione.<sup>31</sup>

Se l'*Ercole* di Bandinelli divenne (e a quanto pare non solo per un giorno<sup>32</sup>) una sorta di 'Pasquino fiorentino', ciò si deve non solo alle implicazioni politiche sottese alla sua commissione, ma anche alla complessa stratificazione di significati ideologici e politici che si addensavano nel luogo in cui era esposto, alla sua peculiare collocazione al bivio fra due

strade che agevolava l'affissione clandestina dei testi, alla piazza che garantiva a questi visibilità e risonanza e alle suggestioni, allora molto forti, dell'*Ercole-Pasquino* romano.<sup>33</sup>

Affissi pubblicamente, i testi erano rapidamente rimossi: dovevano quindi essere prontamente letti e memorizzati, e solo grazie all'oralità raggiungevano un ampio pubblico, secondo il significato che aveva in origine il celebre adagio "verba volant, scripta manent", che considerava la parola che volava di bocca in bocca più potente di quella scritta, intellegibile a

<sup>31</sup> Francesco Vossilla, "Baccio Bandinelli e Benvenuto Cellini tra il 1540 ed il 1560: disputa su Firenze e su Roma", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XLI (1997), pp. 254–313: 280; Spagnolo (nota 12), pp. 157 e 160; cfr. anche p. 77. Per il travestimento di Pasquino

nel 1517: *ibidem*, pp. 41sg. La presenza di Baccio a Roma nel 1517 è possibile ma non documentata.

<sup>32</sup> Masi (nota 28), p. 97, nota 4.

<sup>33</sup> Pasquino aveva già ispirato il dialogo fra l'*Ercole* in stucco di Bandi-

pochi e destinata a restare ferma sulla carta. Questo spiega quanto fosse strategico il ricorso a un linguaggio semplice, condito di arguzie e immagini vivide che, complici le rime, rimanessero facilmente impresse nella mente.

L'affissione permetteva inoltre di condurre una critica puntuale, deridendo dettagli (stilistici, tecnici e iconografici) che solo di fronte all'opera si potevano apprezzare: così, dal momento che spesso erano diffusi contestualmente alla prima apparizione dell'opera, i testi avevano il potere di condizionarne fin da subito la ricezione. È difficile sottostimare l'importanza di questo aspetto a fronte di una *Kunstliteratur* a stampa che, nel Cinque e Seicento, raramente era contestuale all'esecuzione di opere d'arte e quasi mai era accompagnata da riproduzioni delle stesse. Il suo pubblico di lettori (e quindi il suo impatto) restava circoscritto a quei pochi che avessero una memoria visiva delle opere o potessero recarsi a vederle testo alla mano.

## V.

La scarsa attenzione riservata a questa letteratura d'occasione negli studi novecenteschi si deve a un insieme di ragioni diverse, materiali, ideologiche e storiografiche. In primis l'obiettivo difficoltà a reperire i testi: effimeri ("fanno come foco di paglia e scritti e dati fora non se ne riveggono più"<sup>34</sup>), infamanti e osteggiati dalle autorità, tanto che perfino conservarli era rischioso: il Cavalier d'Arpino dovette giustificare a lungo, nel processo citato, la presenza in casa sua, in un cassettino, delle poesie in vituperio delle pale vaticane.

A un livello più profondo, la svalutazione di questi testi riflette una tendenza a gerarchizzare le fonti della

storia dell'arte che predilige quelle letterariamente più elaborate, sostenute da un articolato discorso critico o da un'impalcatura teorica. Un aspetto che aveva colto Giovanni Previtali, nella sua recensione ai *Trattati d'arte* di Paola Barocchi, mettendo in guardia sulla cesura che separava il "mondo degli artisti", dei loro dibattiti, scelte e interessi da un lato e la trattatistica dall'altro.<sup>35</sup> Ma già nel primo fascicolo di *Paragone* (1950), era stato Roberto Longhi ad avviare una riflessione in tal senso, in un contributo ricco di intuizioni solo in minima parte raccolte dalla storiografia successiva.<sup>36</sup> In polemica con Lionello Venturi, che sminuiva a "desiderio di critica" o riflesso di "gusto" una *Kunstliteratur* priva di impianto teorico, Longhi valorizzava l'idea di una "critica accostante", vicina all'opera, condotta davanti a essa e a essa aderente, laddove invece "le dottrine procedono in assenza delle opere, o tutt'al più sbirciandole di lontano".<sup>37</sup> A "il Bellori, il Félibien e i loro adepti", alla loro prosa appesantita dai "sacchi del decoro, dell'invenzione che porta la pittura a programma letterario", Longhi contrapponeva le parole degli artisti, dei mercanti, dei collezionisti e i commenti estemporanei, traditi come voci del volgo, come quello che "chiamando scherzosamente 'canneto' una facciata di Martino Lunghi, mostra almeno di intendere l'aspirazione direi quasi paesistica dell'architettura barocca".<sup>38</sup> Su questa stessa linea, in calce al *Caravaggio*, in quel breve ma vibrante saggio sulla fortuna dell'artista, Longhi si spingeva a dire che avrebbe, "senza troppo rimpianto", dato al macero tutte le biografie principali del pittore pur di riascoltare quella critica che non fu mai scritta, "finanche quella urlata e berciante all'osteria, nelle tavolate di artisti".<sup>39</sup>

nelli (1515) e il *David*: John Shearman, *Only connect: arte e spettatore nel Rinascimento*, Torino 1992, p. 55.

<sup>34</sup> Baldassar Castiglione a Federico Gonzaga (9 aprile 1521), riferendosi alle pasquinate: cit. in Alessandro Luzio, "Pietro Aretino e Pasquino", in: *Nuova Antologia*, 3<sup>a</sup> s., XXVIII (1890), pp. 679–708: 679.

<sup>35</sup> Giovanni Previtali, recensione a *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di Paola Barocchi, in: *Paragone*, XIII (1962), 151, pp. 74–82: 78sg.

<sup>36</sup> Roberto Longhi, "Proposte per una critica d'arte", in: *Paragone*, I (1950), I, pp. 5–19.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 9 e 5.

<sup>38</sup> *Ibidem*, pp. 10sg.

<sup>39</sup> Roberto Longhi, *Caravaggio*, Roma et al. 1968, p. 47; per l'elaborazione del testo in prossimità delle "Proposte per una critica d'arte": Liliana Barroero, "Roberto Longhi, *Caravaggio*, 1952–1968", in: *La riscoperta del Seicento: i libri fondativi*, a cura di *cadem*/Andrea Bacchi, Genova 2017, pp. 61–76: 64–68.

È facile vedere quanto queste riflessioni, anche nell'estrema sintesi che qui se ne può dare, avrebbero potuto e ancora siano in grado di illuminare la strada per lo studio dei testi effimeri ora in esame. Vuoi per il concetto di "lontananza" fra opera e critica d'arte e la necessità per quest'ultima di essere condotta "in presenza", da vicino;<sup>40</sup> una prossimità che intenderei cronologicamente e fisicamente, ma anche in un senso più sottile, come critica da parte di chi era vicino, consentaneo al mondo dell'artista; vuoi per la valorizzazione di quei giudizi che non potevano esprimersi a stampa, affidati a un linguaggio quotidiano, popolare o perfino "berciante", capaci però di celare, dietro l'apparenza scherzosa, preziose intuizioni.

La fortuna di questa letteratura *sui generis* è stata influenzata anche dal posto marginale che già le fonti cinque e seicentesche le hanno accordato, fonti che oggi come in passato indirizzano i percorsi della nostra ricerca. Basti qualche esempio: nessuna fonte seicentesca (Giulio Mancini, Celio, Baglione, Bellori) parla dei sonetti affissi a San Pietro, neppure stronca le pale; anzi si dice, significativamente, che "diedero gusto" al pubblico e "honore" agli artisti.<sup>41</sup> Per gli affreschi della cupola del duomo di Firenze eseguiti da Federico Zuccari, e accolti da "sonetti, canzoni et madrigali in biasmo",<sup>42</sup> né Raffaello Borghini né Francesco Bocchi riportano quei versi che tanto ama-

reggiarono l'artista e, salvo qualche appunto iconografico, non criticano la decorazione.

Più articolato il caso di Vasari: nelle *Vite* i versi satirico-burleschi sono talvolta ricordati, sebbene il loro contenuto sia riassorbito nell'aneddotica e siano attribuiti "al popolo", a "ogni sorte d'uomini", "ai preti", insinuando che si tratti di critiche di chi non ha "cognizione" dell'arte: un escamotage retorico che permetteva all'autore di svalutarli sfruttando quello stesso abito ostentatamente popolare che gli stessi autori dei sonetti vestivano per accattivarsi un ampio pubblico.<sup>43</sup> I versi non sono mai trascritti nelle *Vite*, neppure gli incipit, come accade invece per le poesie in lode, quali ad esempio quelle di Petrarca per Simone Martini, Pietro Bembo per Giovanni Bellini, Giovanni della Casa e Pietro Aretino per Tiziano.<sup>44</sup> Proprio elogi poetici come questi, secondo Vasari, davano fama agli artisti perfino più delle loro opere: "Et invero questi sonetti [...] hanno dato più fama alla povera vita di maestro Simone che non hanno fatto né mai faranno tutte l'opere sue."<sup>45</sup> Questo tema, di origine antica e ricorrente in molte fonti cinquecentesche, va letto sullo sfondo di quel faticoso processo di riconoscimento sociale degli artisti che passava ancora attraverso la legittimazione della citazione letteraria e che innescò, nel XVI secolo, una vivace competizione fra artisti e letterati.<sup>46</sup>

<sup>40</sup> Longhi (nota 36), p. 5.

<sup>41</sup> Spagnolo 2010 (nota I), p. 257.

<sup>42</sup> La citazione è dalla testimonianza data dallo stesso Zuccari al processo da lui subito nel 1581: Patrizia Cavazzini, "Porta Virtutis": il processo a Federico Zuccari, Roma 2020, p. 112.

<sup>43</sup> Le citazioni sono da Vasari (nota 8), V, pp. 254 e 267; si veda Spagnolo 2006 (nota I), pp. 340–349.

<sup>44</sup> Vasari (nota 8), II, p. 192; III, p. 439; VI, p. 162.

<sup>45</sup> *Ibidem*, II, p. 192; cfr. IV, p. 420, per Dosso elogiato da Ariosto: "perché il valor della penna sforza infiniti a dar credenza alle lodi di quelli ancorché interamente non le meritino". Sul tema dei versi in elogio, che interessa il presente discorso limitatamente al confronto con i testi in vituperio, esiste un'ampia bibliografia: si vedano fra gli ultimi contributi Lina Bolzoni, "Citazioni letterarie nella Giuntina: per una mappa delle loro funzioni", in: *I mondi di Vasari: accademia, lingua, religione, storia, teatro*, a cura di Alessandro Nova/Luigi Zangheri, Venezia 2013, pp. 141–159, e Diletta Gamberini,

"Nel nome del fratello: Pietro Vasari e la memorializzazione poetica dell'arte nell'Italia di fine Cinquecento", in: *Italique*, XXII (2019), pp. 81–104 (sono grata a Diletta Gamberini per la segnalazione di questo importante contributo). Al proposito è interessante la testimonianza riportata da Edward L. Goldberg, "Artistic Relations between the Medici and the Spanish Courts, 1587–1621: Part II", in: *The Burlington Magazine*, CXXXVIII (1996), pp. 529–540: 531, nota 15, in cui si palesa che l'elogio letterario acquista un peso concreto nel giudizio dei contemporanei specie qualora questi siano privi di specifiche competenze per valutare le opere d'arte.

<sup>46</sup> Si veda Shearman (nota 33), pp. 108–148. Per il dibattito sulle competenze necessarie a giudicare l'opera d'arte: Maddalena Spagnolo, "Ragionare e cicalare d'arte a Firenze nel Cinquecento: tracce di un dibattito fra artisti e letterati", in: *Officine del nuovo: sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, atti del convegno Utrecht 2007, a cura di Harald Hendrix/Paolo Procaccioli, Manziana 2008, pp. 105–128.



“Fama et honore” (un’endiadi insistentemente evocata nelle *Vite*) rappresentavano per gli artisti un viatico per ottenere non solo l’agognata promozione sociale, ma anche margini di libertà di creazione rispetto alle richieste (relative all’iconografia, allo stile, ai tempi di esecuzione) della committenza. Esiste una ricca documentazione cinque e seicentesca relativa al posto primario riservato all’onore, nelle sue implicazioni morali, sociali e giuridiche: il valore totalizzante che aveva nella società, anche nei ceti meno alti, ammantava ogni azione infamante di un significato profondo.<sup>47</sup> Per ciò che si è detto e poiché i versi in esame attaccavano congiuntamente l’onore di artisti e di altolocati committenti, non stupisce la scelta di Vasari, e di altri autori di trattati e scritti d’arte, di non ricordarli.

Del resto, il linguaggio volutamente basso, talvolta osceno dei versi – ad esempio dipinti paragonati a una ciabatta, Cristo a un “omo indiavolato”, i nudi del *Giudizio* “a mostrar i lor culi a don Paulino”<sup>48</sup> – non poteva essere accolto in una *Kunstliteratur* che ambiva allora a nobilitare la figura sociale dell’artista e la stessa critica d’arte, fondando sull’illustre modello della retorica classica i criteri del giudizio estetico.

## VI.

Se fra il 1957 e il 1977 Detlef Heikamp, Ernst Gombrich e Zygmunt Wąziński hanno aperto la strada allo studio dei testi infamanti,<sup>49</sup> altrettanto importante è stata la riflessione sulla teoria della ricezione avviata in quegli anni dalla critica letteraria tedesca. I concetti di “destinatario implicito”, “orizzonte dell’attesa” del pubblico e l’idea di un’in-

terazione dinamica fra autore, testo e lettore capace di generare un significato via via diverso del testo hanno offerto un modello ermeneutico per impostare la questione del rapporto fra arte e spettatore, storicizzando il nostro stesso lavoro sulle fonti.<sup>50</sup> Ed è proprio nel dialogo con altre discipline, storiche e letterarie, che la storia dell’arte, senza venir meno alla sua specificità, può affrontare alcune problematiche insite nella ricerca dedicata a questa letteratura satirico-burlesca.

In primis si deve abbandonare l’idea che essa esprima la voce di un generico ‘popolo’: si rischierebbe infatti di prendere lo stesso abbaglio critico che ha caratterizzato i primi studi dedicati alle pasquinate in cui il fittizio punto di vista del volgo, strategicamente adottato nelle poesie, ha indotto a considerarle prodotto della protesta popolare. Oggi, invece, è chiaro che gli autori appartenevano a un ceto medio-alto che sfruttava il malcontento popolare per dar voce a polemiche personali o politiche. Per quanto possa essere seducente l’idea di un popolo vivace e arguto, interessato e capace di esprimere giudizi sull’arte, è evidente come dietro il linguaggio ostentatamente popolare dei testi si celino autori aggiornati sul dibattito critico (o perché artisti essi stessi o perché a loro vicini), spesso consapevoli degli strumenti retorici e dei criteri di giudizio consolidati nella *Kunstliteratur* coeva e capaci di lavorare all’interno di un sottogenere satirico-burlesco dotato di propri topoi e di proprie convenzioni letterarie.

Più interessante è osservare che, come avveniva nel caso delle pasquinate, la capacità di mimare il punto di vista e la lingua del volgo fosse uno strumento po-

<sup>47</sup> Peter Burke, *The Historical Anthropology of Early Modern Italy: Essays on Perception and Communication*, Cambridge 1987, pp. 13sg., 95–109; Niccoli (nota 23), pp. 139–157; Claudia Evangelisti, “Libelli famosi: processi per scritte infamanti nella Bologna di fine ‘500”, in: *Annali della Fondazione Luigi Einaudi*, XXVI (1992), pp. 181–239; Renata Ago, *Tanti modi per promuoversi: artisti, dottori, letterati nella Roma del Seicento*, Roma 2014, <http://digilab4.let.uniroma1.it/enbach/it>, pp. 20–24.

<sup>48</sup> Le citazioni provengono da diversi sonetti: Spagnolo 2006 (nota I), pp. 350, 351, 354.

<sup>49</sup> Si veda nota I.

<sup>50</sup> Una sintesi in: *Teoria della ricezione*, a cura di Robert C. Holub, Torino 1989 (in particolare i saggi di Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser). Per la storia dell’arte si veda almeno Wolfgang Kemp, *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Colonia 1985; Thomas

tente, ulteriormente affilato dal sarcasmo e dall'ironia, per arruolare il pubblico alla propria causa.<sup>51</sup> Questa strategia retorica si faceva particolarmente efficace nel caso dei versi mordaci dedicati alle opere d'arte: infatti l'intrinseca ambiguità del linguaggio figurativo si prestava a una lettura non univoca, permettendo così a una critica arguta e tendenziosa, sapientemente orchestrata, di influenzare effettivamente l'opinione pubblica se non, perfino, la psicologia della visione.

Ciascuna di queste fonti richiede inoltre una particolare perizia esegetica perché oscilla pericolosamente fra due poli contrastanti: è fortemente personalistica e faziosa ma al tempo stesso è anonima; l'analisi dei testi, quindi, deve essere sostenuta da una ricostruzione minuziosa del contesto storico della commissione, considerando le diverse figure in essa implicate (committenti, consiglieri, artisti), nonché l'insieme stratificato dei significati (politici, storici, sociali) che si addensano nell'opera e nel luogo in cui è esposta.

Ancora da approfondire è il dialogo fra questi testi e la letteratura a stampa: se quest'ultima offrì ai primi un ventaglio di topoi per articolare le stroncature (errori di decoro, proporzioni, misure, leggibilità iconografica eccetera), meno ovvio è il percorso inverso, cioè come spunti comici, arguzie e strumenti retorici quali l'iperbole, l'ironia, la prosopopea si insinuano fra le pieghe della trattatistica d'arte.<sup>52</sup>

Complesso è anche il rapporto con l'oralità, la capacità dei testi effimeri di riecheggiare un discorso sull'arte che, come immaginava Roberto Longhi, circolava fra gli artisti di fronte a una nuova opera. Ad esempio nel sonetto scritto nel 1604 per biasimare la pala del Passignano in San Pietro, il commento "né sotto terra come Caravaggio"<sup>53</sup> riflette forse la battuta di un pittore contemporaneo, un'immagine incisiva e

sarcastica in cui risuona l'eco dell'effetto dirompente che ebbe a Roma la 'maniera scura' dell'artista. Non è però un caso che l'osservazione fatichi a entrare nella bibliografia caravaggesca: proprio la sua esibita immediatezza la rende per noi assai più difficile da 'usare' di un giudizio discorsivo o del bel fraseggio di Bellori. Il ricorso nelle poesie a paragoni frizzanti, dialoghi fittizi fra le figure o loro azioni immaginarie – che sfociano in situazioni comiche o ridicole (peraltro escamotage impiegati già nella letteratura classica per deridere le opere d'arte) – faceva parte probabilmente di un discorso sull'arte fra oralità e scrittura, nutrito di suggestioni dalla letteratura burlesca e spesso affidato al gergo e ad allusioni alla realtà coeva che non sempre risultano semplici da decodificare oggi.

Infine, nel rivalutare questi testi non si deve incorrere nel rischio opposto: attribuirgli cioè un'importanza eccessiva, considerandoli espressione di una critica rivoluzionaria o diretta ad artisti particolarmente innovativi, liberi dalle convenzioni o per converso incapaci. Siamo di fronte a preziose fonti di una singolare *bad reception*: ma che peso ebbero sulla fama e, aspetto più importante, sullo stile degli artisti? La risposta dovrà, caso per caso, confrontarsi con altre testimonianze: i pagamenti, le stime, le vicende del collezionismo, le commissioni che seguirono quella incriminata e quanto quell'opera si impose nel successivo corso dell'arte.

Per tutto ciò che si è detto, per le cautele esegetiche che esigono, per la testimonianza diversa, talvolta antitetica che offrono rispetto alla *Kunstliteratur* ufficiale, i testi satirico-burleschi lanciano una sfida alla ricerca storico-artistica: insinuano dubbi nel nostro modo di ricostruire la ricezione di un artista secondo una gerarchia fra le fonti che spesso rispecchia la ge-

Frangenberg, *Der Betrachter: Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts*, Berlino 1990; Shearman (nota 33), p. 8, e la ricca recensione di questo libro da parte di Wolfgang Kemp, in: *The Art Bulletin*, LXXVI (1994), pp. 364–367.

<sup>51</sup> Su questo ruolo del *Witz* sono oggi ancora valide le osservazioni

di Sigmund Freud, *Il motto di spirito* [1905], Torino 1975, in particolare pp. 156–162.

<sup>52</sup> Qualche accenno rapido in tal senso in Spagnolo 2006 (nota I), p. 347.

<sup>53</sup> *Eadem* 2010 (nota I), pp. 279sg.

rarchia sociale o culturale degli autori che leggiamo, perdendo di vista la molteplicità e la contraddittorietà delle voci che un'opera d'arte, in particolare se esposta in uno spazio pubblico, riusciva ad attivare intorno a sé. Che alcune di queste voci fossero faziose o malevole non autorizza a sottostimarle, anzi induce a chiedersi se, scritte contro la reputazione di un artista, non ne attestino in realtà la fama, finendo talvolta per sortire l'effetto opposto a quello desiderato. Così scriveva, all'indomani della scomparsa del poeta Giovan Battista Marino, uno dei suoi primi biografi:

È natural cosa che la umana virtù quanto è più eminente, tanto sia maggiormente esposta ai fulmini dell'invidia, da' quali però ella non riceve punto di nocumento, riuscendo le loro punture e percosse a guisa di colpi di eccellente scultore che formano più riguardevole il colosso della sua fama; o pur diremo che la lingua de' maldicenti sia come industrie pennello di diligente pittore, che con esso servendosi del mordente, viene ad esser cagione che l'oro della gloriosa fama degli uomini preclari più stabile riluca ed appaia più splendente.<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Giovan Battista Baiacca, *Vita del Cavalier Marino*, Venezia 1625, p. 157; sul testo si è soffermata recentemente Ago (nota 47), pp. 38–41.



The article focuses on a peculiar type of early modern art literature which was indebted to the tradition of satirical-burlesque poetry. It found its way into the artistic debate through ephemeral, anonymous texts (usually sonnets) that were mocking works of art on public display. Although some of these texts have attracted scholarly interest since 1957, the topic has received increasing attention only in the last twenty years. Yet many aspects that are crucial to understanding this literature (like the ways of both circulation and reception of such texts or their effects on taste and the criteria of artistic judgment) are still not clarified or deserve to be investigated more thoroughly. The article tries to close some of these gaps by considering published and unpublished sources; it highlights the role that Pasquino has played in the blooming of this particular writing about art, especially in the well-known case of the bad reception of Bandinelli's *Hercules and Cacus*. Furthermore, the essay suggests a methodological approach to the topic by showing why this literature has often been neglected or misunderstood and how it can challenge established notions of current art historical scholarship.

© 2019. *The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze: fig. 1. — Kunsthistorisches Institut in Florenz — Max-Planck-Institut, Photothek (foto Sigismondi): fig. 2. — Da Fernando Silenzi/Renato Silenzi, Pasquino, quattro secoli di satira romana, Firenze 1968: fig. 3.*

Umschlagbild | Copertina:

Giorgio Vasari und Mitarbeiter, *Apelle und der Schuster* | Giorgio Vasari e collaboratori, *Apelle e il ciabattino*  
Firenze | Firenze, Casa Vasari, sala grande  
(S. 46, Abb. I | p. 46, fig. I)

ISSN 0342-1201

Stampa: Grafiche Martinelli, Firenze  
luglio 2021